



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Maria de Fátima Carvalho


**A incerteza em Vale Abraão: o encontro entre Manoel de Oliveira e
Agustina Bessa-Luís.**

Rio de Janeiro

2024

Maria de Fátima Carvalho

**A incerteza em Vale Abraão: o encontro entre Manoel de Oliveira e
Agustina Bessa-Luís.**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Viviane da Silva Vasconcelos

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B557 Carvalho, Maria de Fátima.
A incerteza em Vale Abraão: o encontro entre Manoel de Oliveira e
Agustina Bessa-Luís / Maria de Fátima Carvalho. – 2024.
150 f.: il.

Orientadora: Viviane da Silva Vasconcelos.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Bessa-Luís, Augustina, 1922-2019 – Crítica e interpretação - Teses.
2. Oliveira, Manoel, 1908-2015 – Crítica e interpretação - Teses. 3. Bessa-
Luís, Augustina, 1922-2019. Vale Abraão - Teses. 4. Vale Abraão (Filme) -
Teses. 5. Paiva, Ema Cardeano (Personagem fictício) – Teses. 6. Memória
na literatura – Teses. 7. Castelo Branco, Camilo, 1825-1890 – Influência –
Bessa-Luís, Augustina, 1922-2019 - Teses. 8. Bessa-Luís, Augustina, 1922-
2019 – Adaptações pra o cinema – Teses. I. Vasconcelos, Viviane da Silva.
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95:791.43(469)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Maria de Fátima Carvalho

A incerteza em Vale Abraão: o encontro entre Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís.

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 31 de janeiro de 2024.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Viviane da Silva Vasconcelos (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Mônica Genelhu Fagundes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dra. Andreia Alves Monteiro de Castro
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

À minha mãe, por todo amor, cuidado e por todas as historinhas que me leu e todos os livros que me fez ter acesso fazendo brotar em mim o amor pela literatura.

Ao meu pai, *in memoriam*, por tudo que sou, simplesmente isso. Um dia vamos nos encontrar e nos abraçar bem forte e dizer: “Que saudade, meu Deus!”.

Ao meu marido pelo amor profundo, pelo companheirismo, pelo apoio incondicional porque sem ele, de certeza, este trabalho não se realizaria. Te amo aqui e além.

À minha “bebê pet” Sofia Maria, pela alegria infinita que me traz nos momentos mais difíceis de minha vida.

À cidade do Porto pela inspiração infinita.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Viviane da Silva Vasconcelos por ter acreditado em mim e aceitado me orientar neste trabalho que é tão novo, especial e gratificante.

Aos professores do setor de Literatura Portuguesa da UERJ e também a todos aqueles que foram meus professores durante os anos felizes que estudei nesta instituição, toda a minha gratidão.

À banca examinadora deste trabalho, pela gentileza com a qual cada membro aceitou o convite e por todos os conselhos e sugestões que me foram dados, muito obrigada.

Ao Real Gabinete Português de Leitura pelo acervo e pelo carinho e dedicação de seus funcionários.

Aos funcionários da biblioteca da UERJ, pela ajuda inestimável sem a qual esse trabalho não aconteceria.

À UERJ, por ter me dado toda a oportunidade e formação para ser possível, hoje, estar aqui, neste curso de mestrado.

RESUMO

CARVALHO, Maria de Fátima. *A incerteza em Vale Abraão: o encontro entre Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís*. 2024. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

O objetivo deste trabalho é refletir sobre o romance *Vale Abraão*, de Agustina Bessa-Luís e o filme, de mesmo nome, do cineasta Manoel de Oliveira. Buscou-se demonstrar algumas influências literárias importantes do escritor Camilo Castelo Branco na escrita de Agustina Bessa-Luís e no cinema de Manoel de Oliveira que podem ser verificadas em *Vale Abraão*, apesar deste ser um romance do século XX e, Agustina, como autora contemporânea, traz características na sua escrita da desarticulação das instituições pós-modernas. A obra assim desvela-se contemporânea e, por essa razão acompanhada de suas incertezas; o uso de um mosaico neobarroco que sai da literatura para descrever as articulações da sociedade, tudo, porém com um viés Camiliano. Investigou-se também que as influências Camilianas em Agustina contribuíram para que a personagem principal do romance Ema Cardeano Paiva se distanciasse da personagem francesa Emma Bovary do romance *Madame Bovary* do escritor Gustave Flaubert tornando *Vale Abraão* um romance único e não apenas uma mera reescrita do romance de Flaubert. Esta pesquisa fez, para isso, então, uma análise sobre a importância da memória e do recordar como reflexão de vida, por conseguinte, unindo aspectos culturais como a representação das casas como lar e na efetiva atuação destas como personagens de Agustina Bessa-Luís em *Vale Abraão*, espelhando um lugar seguro em meio ao caos da desarticulação contemporânea e de todas as suas incertezas advinda deste cenário. Na sequência, foi também analisado uso do elemento água como representação de nascimento, morte e feminilidade, destacando-se a personagem feminina, Ema, que se mistura às águas do rio Douro; rio como símbolo importantíssimo do próprio romance e da personagem Ema Cardeano Paiva.

Palavras-chaves: Agustina Bessa-Luís; Manoel de Oliveira; diálogo interartes; Vale Abraão; memória; Camilo Castelo Branco.

ABSTRACT

CARVALHO, Maria de Fátima. *Uncertainty in Vale Abraão*: the meeting between Manoel de Oliveira and Agustina Bessa-Luís. 2024. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

The objective of this work is to reflect on the novel *Vale Abraão*, by Agustina Bessa-Luís and the film of the same name, by filmmaker Manoel de Oliveira. We sought to demonstrate some important literary influences of the writer Camilo Castelo Branco on the writing of Agustina Bessa-Luís and on the cinema of Manoel de Oliveira that can be seen in *Vale Abraão* despite this being a 20th century novel and, Agustina, as a contemporary author, brings characteristics in his writing of the disarticulation of postmodern institutions. The work thus reveals itself to be contemporary and, for this reason, accompanied by its uncertainties; the use of a neo-baroque mosaic that comes from literature to describe the articulations of society, all, but with a Camilo's bias. It was also investigated that Camilo's influences on Agustina contributed to the main character of the novel Ema Cardeano Paiva distancing herself from the French character Emma Bovary from the novel *Madame Bovary* by writer Gustave Flaubert, making *Vale Abraão* a unique novel and not just a mere rewriting of the novel by Flaubert. This research therefore carried out an analysis of the importance of memory and remembering as a reflection of life, therefore, uniting cultural aspects such as the representation of houses as home and the effective performance of these as characters by Agustina Bessa-Luís in *Vale Abraão*, reflecting a safe place amidst the chaos of contemporary disarticulation and all its uncertainties arising from this scenario. Subsequently, the use of the water element as a representation of birth, death and femininity was also analyzed, highlighting the female character, Ema, who mixes with the waters of the Douro River; river as a very important symbol of the novel itself and of the character Ema Cardeano Paiva.

Keywords: Agustina Bessa-Luís; Manoel de Oliveira; Interart dialogue; *Vale Abraão*; memory; Camilo Castelo Branco.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01-	A persistência da Memória. Óleo sobre tela (24x33 cm), 1931, Salvador Dali.....	54
Figura 02-	Guernica. Óleo sobre Tela e Collage (349,3x776 cm)1937, Pablo Picasso.....	55
Figura 03-	O Nascimento de Vênus (172,5x278,5 cm). Têmpera sobre tela, 1485 - 1486, Sandro Boticelli	75
Figura 04-	As Sereias e Ulisses. Pintura a óleo (442,5x247 cm). 1825, William Etty	77
Figura 05-	Ophelia. Óleo sobre tela (76,2 x 111,8 cm). 1852, John Everett Millais ..	79
Figura 06-	Cena do filme Melancolia, Lars von Trier	80
Figura 07-	Ophelia. Óleo sobre tela de linho (60 x 120 cm). 2015, Fabrice Martin...	81
Figura 08-	Ofélia. Coleção de Jorge de Mécia de Sena. Capa da Edição americana de Metamorfoses. Óleo sobre tela e cartão (34 x 28 cm). Fernando Azevedo	81
Figura 09-	Foto da casa de Agustina Bessa-Luís em Póvoa do Varzim	94
Figura 10-	Foto da casa de Agustina Bessa-Luís em Vila Meã.	95
Figura 11-	Foto da Casa do Paço	96
Figura 12-	Foto de Agustina em sua casa no Porto.....	97
Figura 13-	Foto de Agustina em sua biblioteca.....	97
Figura 14-	Foto de Manoel de Oliveira em sua biblioteca.....	102
Figura 15-	Foto de Manoel de Oliveira em sua biblioteca.....	103
Figura 16-	Foto da “Senhora do retrato”	116
Figura 17-	Vale do Rio Douro.....	130

LISTA DE CENAS

Cena 01 -	00:00:35 Início do filme.....	32
Cena 02 -	00:04:48 Festa de Nossa Senhora dos Remédios – Primeiro encontro entre Ema e Carlos.....	35
Cena 03 -	00:05:05 Pai de Ema faz amizade com Carlos.....	36
Cena 04 -	00:38:26 Velório de Tia Augusta.....	36
Cena 05 -	00:39:38 Ema finge não lembrar de Carlos.....	38
Cena 06 -	01:05:50 Carlos dorme no sofá durante a festa.....	39
Cena 07 -	00:12:48 Ema com a rosa vermelha.....	41
Cena 08 -	00:13:11 Ema lendo o romance “Madame Bovary”.....	41
Cena 09 -	00:13:12 Tia Augusta aconselha Ema sobre o perigo dos romances.....	42
Cena 10 -	00:15:25 Ema ri de Tia Augusta.....	42
Cena 11 -	00:14:52 Oratório da Tia Augusta.....	58
Cena 12 -	02:43:03 Ema recorda a mãe de frente ao espelho.....	61
Cena 13 -	00:00:35 Rio Douro como representação da personagem.....	62
Cena 14 -	03:19:24 Enfeites da festa de Nossa Senhora dos Remédios como premonição de Ema.....	63
Cena 15 -	02:44:30 Carlos pousa a mão sobre a mão de Ema.....	64
Cena 16 -	02:43:48 Ema e o quadro de sua mãe; uma amostra da semelhança.....	64
Cena 17 -	00:45:49 Ema ao lado da gaiola de pássaros.....	65
Cena 18 -	00:24:25 Ema e seu gato.....	65
Cena 19 -	00:21:08 O gato e Ema, se fundem em um só Ser.....	66
Cena 20 -	00:20:48 Carlos atira o gato no chão.....	66
Cena 21 -	01:14:14 Mar – cena do filme <i>Conversazione a Porto</i>	67
Cena 22 -	01:14:15 O homem idoso e o menino - cena do filme <i>Conversazione a Porto</i>	
Cena 23 -	00:44:34 Ema observa o rio Douro junto à sua criada.....	68
Cena 24 -	00:51:23 Ema junto à sua lavadeira Ritinha.....	87
Cena 25 -	03:18:32 Ema anda no meio do laranjal.....	88
Cena 26 -	03:19:24 Ema anda no ancoradouro com tábuas soltas.....	89
Cena 27 -	03:19:42 Águas escuras do rio Douro: mortalha de Ema.....	89

Cena 28 -	00:17:01 As criadas no quintal da quinta do Romesal.....	90
Cena 29 -	00:20:40 Ema na casa das irmãs Mellos.....	109
Cena 30 -	00:20:46 As irmãs Mellos em sua sala.....	110
Cena 31 -	00:49:25 Quinta do Vale Abraão.....	110
Cena 32 -	00:49:53 Interior da Quinta do Vale Abraão.....	111
Cena 33 -	00:57:20 Quinta das Jacas.....	112
Cena 34 -	00:57:33 Quinta da Caverneira.....	113
Cena 35 -	00:54:37 Feições de desprezo do senhor Semblano na capela de sua quinta.....	115
Cena 36 -	00:54:38 Sequência da cena anterior.....	122
Cena 37 -	00:55:05 Sequência da cena anterior.....	122
Cena 38 -	01:27:26 Lumières e sua esposa Simona.....	122
Cena 39 -	03:19:24 Ema calçando sapatos de verão e não botas.....	124
Cena 40 -	03:09:55 Ema se olha no espelho.....	125
Cena 41 -	03:11:03 Ema abraça sua criada Ritinha.....	126
Cena 42 -	03:12:12 Ema dá uma rosa a Ritinha.....	126
Cena 43 -	00:00:41 conceito do rio Douro. Documentário Douro Faina Fluvial (1931) de Manoel de Oliveira.....	128
Cena 44 -	00:01:43 O transporte do vinho. Documentário Douro Faina Fluvial (1931) de Manoel de Oliveira.....	128
Cena 45 -	00:07:12 O transporte de mercadorias. Documentário Douro Faina Fluvial (1931) de Manoel de Oliveira.....	129
Cena 46 -	00:04:34 O alimento. Documentário Douro Faina Fluvial (1931) de Manoel de Oliveira.....	129
Cena 47 -	00:43:55 Ema em sua varanda.....	131
Cena 48 -	01:59:50 Ema discute com Lumières.....	134

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	MEMÓRIA: EXERCÍCIO DA INQUIETUDE.....	19
1.1	Processo de recordação: reescrita e perspectivas – um método Camiliano	26
1.2	A angústia do tempo.....	43
1.3	Passado / Infância: “A recordação colorida”	53
2	ESPAÇOS DE MISTÉRIOS E DE CONSTRUÇÃO.....	67
2.1	A água alegoria da morte e da vida.....	74
2.2	A casa portuguesa: cultura e representação.....	90
2.3	As casas personagens.....	103
3	CINEMA E LITERATURA O ENCONTRO EM VALE ABRÃO.....	117
3.1	A presença do Douro.....	126
3.2	Ema Cardeano Paiva: Uma construção de Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira.....	133
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
	REFERÊNCIAS.....	144

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação foi refletir sobre o encontro interartes possibilitados por meio de uma tradução semiótica entre o romance *Vale Abraão* de Agustina Bessa-Luís e o filme *Vale Abraão* do cineasta Manoel de Oliveira, e também, por esses motivos, refletir sobre vários aspectos que possibilitaram mostrar que a construção do “Eu” da personagem Ema Cardeano Paiva, da escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís, em *Vale Abraão*, se distanciava da personagem Emma Bovary do romance francês *Madame Bovary* de Gustave Flaubert de várias formas, porém este trabalho não intencionou comparar em detalhes os romances *Madame Bovary e Vale Abraão*, o objetivo foi trazer à luz a personalidade, o interior de Ema Cardeano Paiva, se contrapondo, apenas, à outra personagem francesa, mostrando *Vale Abraão* como um romance de incertezas advindas da instabilidade contemporânea, e, para isso, o romance português também mostrou diferenças, quanto à atmosfera do romance francês; a pesquisa ressaltou apenas as diferenças relevantes aos fatos objetivados, não buscando uma comparação profunda entre as duas literaturas e seus respectivos autores.

A escolha do corpus foi então o que suscitou o diferencial, ou seja, Camilo Castelo Branco como método de escrita de Agustina Bessa-Luís e influenciador na perspectiva de pensamento cênico do cineasta Manoel de Oliveira no qual concebeu um filme com o mesmo nome do romance, pois em parceria com a autora; Manoel de Oliveira “encomendou” o livro à amiga e parceira de trabalho, Agustina, em uma viagem que fizeram à França. O cineasta gostava de levar às telas do cinema os romances Agustinianos, estando este trabalho sob a égide do encontro interartes em uma tradução semiótica que possibilitou o surgimento do nascimento de *Vale Abraão* como um “romance - filme”.

A personagem principal, Ema Cardeano Paiva, tem alguns aspectos coincidentes e outros bem diferenciados com a Emma Bovary, assim como o romance em si, mas não foi de forma aleatória que Agustina o fez, pois tudo em Agustina advém de um rendilhado que desnorteia o leitor mais desavisado; a autora “confessou”, em entrevista, que a sua escrita era fruto de todas as outras suas leituras anteriores bem variadas e diversificadas e quando não sabia como escrever “ia ao Camilo”, pois Ema traz consigo não uma “alma bovária” e francesa e sim uma “alma Camiliana” e duriense; lições do mestre Camilo cujas personagens femininas fugiam ao estereótipo das heroínas românticas de sua época.

O romance também se afasta da obra realista de Flaubert, já que *Vale Abraão* é um romance contemporâneo acompanhado de todas as suas incertezas e questionamentos. A obra

de Agustina e do cinema de Manoel de Oliveira possui muito deste “caminho Camiliano”, na sua sagacidade, na sua ironia, no seu sarcasmo, nos seus questionamentos, e na sua reflexão possibilitando as várias possibilidades de leituras.

Ema Cardeano Paiva, acompanhada de sua “alma Camiliana” é recheada de apreensões e angústias que geram incertezas existenciais à personagem; Ema é mulher do século XX que vive em uma sociedade portuguesa, no alto Douro vinhateiro; uma sociedade que se queria austera, tradicional, religiosa e patriarcal, mas que começa a se modificar a partir da Revolução do 25 de Abril, conhecida como a Revolução dos Cravos.

Essa sociedade exposta por Agustina, no romance, e materializada em imagens por Manoel de Oliveira, é uma sociedade contemporânea que apresenta fissuras nas suas certezas e desejos, que mesmo que realizados não se materializam em satisfação. É nesta “liquidez de mundo” que a Ema portuguesa de alma Camiliana se apresenta em seus questionamentos particulares, e em sua potencialidade de pensamentos e de desejos.

A pesquisa buscou uma trajetória no caminho do uso do tema das memórias/lembranças como uma característica comum entre o cineasta e a escritora. Para os autores é na memória que o Ser se refugia das dores e das decepções do mundo em busca de um lugar seguro à reflexão. Então, a pesquisa se propôs mostrar, em seu capítulo um, a memória como exercício da inquietude e nos seus subtítulos também, persiste o tema com a apresentação do pensamento dos estudiosos.

Este capítulo um, mostra o significado de memória, a busca pelo conceito, que implicou em diversas teorias sobre a sua importância e aplicabilidade. Esses pensamentos são apresentados desde usos advindos da Grécia arcaica, na qual uma sociedade sem escrita dava suma importância à memória que se apresentava como algo divino, modificando-se para teorias e conceitos de outros pensadores também gregos, em épocas posteriores, em que recordar é passar a existir no mundo. No mesmo capítulo há ainda a exposição do pensamento de Santo Agostinho, sobre o tema, em que memória e linguagem, na tentativa de dizer o tempo, não só se apresentaria de modo cronológico, mas, antes, como uma construção interior e psíquica.

Nas sequências, dentro do mesmo capítulo, encontrar-se-á o processo de recordação em reescritas e perspectivas de um método Camiliano, aqui mostrar-se-á como o trabalho de escrita é uma reescrita, a partir das citações, muitas delas verídicas, que se entrelaçam no tecido Agustiniano do texto. Estes, são comparáveis aos textos de Camilo Castelo Branco, no qual veracidade e fantasia se mesclam, serão abordados alguns recortes das obras dos autores, Camilo e Agustina, no objetivo de atestar a autenticidade do fato da influência Camiliana de

se colocar no texto, tanto falando com o leitor, ou divagando em seus próprios pensamentos; a título de ilustração, tem-se pensadores e estudiosos de Agustina, entrevistas, e cenas do filme de Manoel de Oliveira.

No âmbito do mesmo capítulo, mostrar-se-á a angústia do tempo. Agustina se utilizava do ideário Barroco no sentido de que se percebia a “eclipse do tempo linear”, pois a existência do Ser é fragmentada. A autora mostra como essa angústia é produtora na ausência de certezas sobre a vida, influenciando no processo de criação de incertezas de seus personagens. Neste ambiente, apresentar-se-á a posição filosófica de Walter Benjamin que sinaliza esse processo de ruptura do interior humano como resultado de um quadro político/social que decorreu entre as duas guerras mundiais que acabaria por gerar o que ele chamava de “apatia do sentimento”. O filósofo francês Jean-François Lyotard também aparece com o seu trabalho sobre o tema, no qual, para ele o descrédito da sociedade ocidental, em si mesma, se daria na descrença dos meta relatos, ou seja, das grandes narrativas estruturantes, ainda, há o pensamento do sociólogo polonês Zygmunt Bauman em que o pós-moderno se configuraria na aceitação dessa sociedade de incertezas. Segundo o filósofo português Eduardo Lourenço, em sua obra *Canto do Signo*, a incerteza da “tapeçaria” Agustiniense se daria porque a autora “constrói um argumento e o destrói ao mesmo tempo”, assim dizendo, criou uma literatura aberta a infinitas possibilidades de leituras o que ele chamou de: “puzzle variável de infinito”. (LOURENÇO, 2017, p.332).

A pesquisadora e professora Viviane da Silva Vasconcelos em seu trabalho, *Impressões sobre o Barroco em uma narrativa de Agustina Bessa-Luís*, nos apresenta a tese de que a linguagem utilizada na pós-modernidade seria meramente “informal e utilitarista”, ou seja, não haveria espaço à reflexão (VASCONCELOS, 2009). Ainda, neste espaço, nos ensina Manoel de Oliveira que a linguagem utilizada por Agustina e por ele, permitiria buscar no âmago do leitor/espectador as suas próprias recordações, na tentativa de dar sentido a própria linearidade de seu tempo que é inerente à sua pessoa como Ser individual no mundo (AVELLA, 2007).

Na sequência do capítulo um, há a presença do tema passado como infância na sua significação como uma recordação “colorida” da imaginação. Neste espaço, apresentar-se-á o pensamento do filósofo francês Gaston Bachelard que expõe que a imaginação seria um fluxo permanente durante a infância, como um movimento ininterrupto, e, se sendo no artista, seria a sua forma de expressão diante da realidade que se impõe, então o processo de imaginação como matéria prima da arte como exemplo de sua representatividade na literatura de Agustina, no cinema de Manoel de Oliveira e em outras formas artísticas. Neste momento, o

espaço foi reservado a mostrar a importância e o impacto da imaginação no trabalho do artista.

O capítulo dois atende sob o nome de espaços e mistérios e de construção e apresentar-se-á o poder da imagem; como uma imagem cotidiana poderá se tornar expressão artística. Aqui, há a exposição do pensamento de vários filósofos sobre a fenomenologia da recepção, no caso do pensamento do filósofo francês Merleau-Ponty, o sujeito se apropria da imagem e passa a dar-lhe um sentido, caso específico da autora e do cineasta aqui estudados, essa percepção originaria a representação artística.

Há também a exposição do pensamento de outro filósofo francês, Gaston Bachelard, que também se posiciona quanto a fenomenologia da recepção. Para ele a percepção capta imagens e esse objeto captado é transformado em outra coisa. Isso se daria através de um processo complexo de transformar percepção em imaginação artística. O objetivo do trabalho, nesta área, foi demonstrar que esse processo fenomenológico é importantíssimo para o mundo das artes por transformar um objeto qualquer, que é captado, e através da imaginação se transformará em um novo objeto de significação própria, autônomo que possibilitaria que leitores, espectadores, críticos e admiradores transformassem o objeto novo, florescido nesta fenomenologia, em outro objeto, sempre em algo mais, em um processo infinito de possibilidades de releituras, como acontecido na literatura de Camilo, de Agustina e nas telas do cinema de Manoel de Oliveira.

Ainda no capítulo dois, em um subtítulo, a pesquisa escolheu o elemento água, como possibilidade artística, na alegoria da vida e da morte. A água sempre foi utilizada como simbolismo, artístico, místico ou religioso, na sua representatividade de cunho positivo ou negativo; isso se dá no momento em que determinadas circunstâncias são acrescentadas à imagem da água podendo gerar a percepção de felicidade, êxtase ou horror. Neste momento da pesquisa a água é apresentada como um símbolo genérico enquanto signo artístico, místico e religioso, ou de conhecimento.

Neste espaço, destacar-se-á a importância da água como símbolo de conhecimento, citando Tales de Mileto e sua teoria sobre a origem de tudo a partir da água; também a água no feminino, na beleza, na vida e na morte, com exemplos de como artistas, dos mais variados gêneros, se inspiraram neste elemento e o utilizaram em suas obras, tais como, na literatura, na pintura e no cinema. A água aqui utilizada, neste capítulo da pesquisa, tem uma finalidade, a de mostrar que tanto na literatura de Camilo Castelo Branco quanto de Agustina Bessa-Luís e também no cinema de Manoel de Oliveira, o elemento água é usado como uma forte simbologia e de acordo com o contexto em que ela vier associada deterá diferentes

significados e, portanto, diversas leituras. Foram utilizados trechos de obras de Camilo Castelo Branco, tais como, *Amor de Perdição*, *Maria Moisés*; também recortes de obras de Agustina Bessa-Luís, como por exemplo, *A Mãe de Um Rio* e *Vale Abraão*, este, tanto no romance como no cinema de Manoel de Oliveira. Na continuidade do capítulo dois tratou-se do “Mito de Ofélia” a morte na água, a “morte feminina”. Shakespeare, Camilo, Agustina e Manoel de Oliveira aparecem aqui representados pela utilização desta simbologia.

Na subdivisão, 2.2, do capítulo dois, mostrar-se-á a importância do aparecimento das casas enquanto elemento de cultura e representação. Primeiro, houve a análise da casa enquanto espaço de representação e detentor de importância cultural como reflexo de um espaço de refúgio e de pertencimento. O pensamento do sociólogo jamaicano Stuart Hall mostra que uma casa/lar se expressaria como uma espécie de “redoma individual”, ao mesmo tempo que é reflexo da personalidade de cada um, individualmente e do momento histórico que a rodeia. A partir deste conceito, demonstrar-se-á como as famílias portuguesas possuem suas narrativas próprias fazendo deste espaço casa/lar, um pedaço de suas memórias. Evidenciando-se as casas dos autores Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira.

Seguindo no capítulo dois, na subdivisão 2.3, as casas tornam-se personagens. Nas obras de Agustina Bessa-Luís são elas ativas, representativas e participativas na narrativa; em *Vale Abraão* elas possuem nomes, aparências, segredos e personalidades diferenciadas, porém são todas Durienses e femininas, um espaço doméstico fundamental para a marcação dos lugares com suas referências e simbologias. O cineasta Manoel de Oliveira se utilizou dessas imagens tão plasticamente descritas no romance, o filme conseguiu constatar a caracterização do *Vale Abraão*, enquanto cenário com as quintas que nele habitam, e, também como locais de refúgio e de sentimento; as casas Agustinianas enquanto parte essencial da narrativa do romance. A saber: a quinta do Romesal, o Solar do Viço, a quinta do Vale Abraão, a quinta da Caverneira, e, por fim, a quinta do Vesúvio; foram-se utilizados recortes do romance e cenas do filme como expressões de autenticidade.

O capítulo três, é um espaço para o encontro entre cinema e literatura em *Vale Abraão*, que é resultado do encontro interartes possibilitado por uma tradução semiótica da linguagem artística. O romance de Agustina, cheio de recursos literários e um questionamento permanente é apresentado nas telas do cinema de Manoel de Oliveira.

O romance e o filme apresentam-se como duas obras similares, mas não completamente iguais, pois houve o traslado de uma linguagem artística, a literária, para outra linguagem também artística, a cinematográfica, desse encontro permitiu nascer uma obra artística que dialoga em dois diferentes contextos e em dois mundos diferentes. Neste

espaço, optou a pesquisa por mostrar que ambas as linguagens operam o mesmo material, ou seja, a arte e cada uma à sua maneira e dessa relação emergiu outra composição que não apaga a anterior e seduz tanto por aproximação quanto por diferença.

Neste capítulo há a exposição do pensamento de alguns pesquisadores sobre a linguagem literária e cinematográfica, tais como Aniello Angelo Avella e Maria do Rosário Lupi Bello. Foi reservado a este capítulo comparar o romance com o filme em seus diversos aspectos tanto na aproximação com o texto literário, quanto no seu distanciamento, pois Manuel de Oliveira fez algumas opções artísticas na composição de sua obra, porém o roteiro cinematográfico de Manoel de oliveira “conversa” sempre com a narrativa literária de Agustina, mesmo quando o cineasta opta por colocar o suicídio como a opção de Ema. Este capítulo destinou-se a mostrar, então, que o encontro interartes possibilita o aparecimento de uma obra de arte, embora que advindas das outras duas, se tornou única e com vida própria: o filme.

Na sequência deste capítulo, há o subtítulo a presença do Douro, ele aparece em um plano de destaque, privilegiado na obra *Vale Abraão*, sendo o privilégio tanto no romance como no filme, pois o Douro nunca teve papel coadjuvante, sempre teve um papel de relevância nas obras de Agustina e de Manoel de Oliveira. Nas obras, romance e filme, o rio tem tanta expressão que ele é a metáfora da protagonista Ema Cardeano Paiva; tanta relevância tem que Agustina abre um capítulo, o de número dez, quando ocorre a morte de Ema, sob o título “um rio chama outro Rio”. Por essa razão, a pesquisa contou com um espaço para destacar essa importância, por se tratar de um romance/filme português Duriense.

Manoel de Oliveira sempre deu destaque ao Douro em suas obras, citado pela pesquisa o documentário “Douro, Faina Fluvial” de 1931, recortes de entrevistas, e a colocação do Douro em destaque no seu filme *Vale Abraão* em cenas e roteiro. Como o Douro participa, intimamente, da vida dos outros personagens, sendo este também um personagem. A pesquisa expôs o pensamento da pesquisadora e ensaísta portuguesa Laura Fernanda Bulger sobre o cinema de Manoel de oliveira, e recortes da conversa de Agustina e Manoel de Oliveira sobre cinema no livro de Aniello Angelo Avella.

Finalizando, a última parte da pesquisa se dedica a personagem Ema, o subtítulo tem o nome de Ema Cardeano Paiva: uma construção de Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira. A pesquisa, aqui, reservou espaço a mostrar não só o aspecto físico, social e familiar, mas também buscou mostrar a personagem com o seu lado humano, suas fragilidades, seus medos, suas incertezas, suas inadequações perante ela mesma; buscou-se exemplos no romance em que Agustina não poupou o leitor de descrições de como e por quê

essa personagem se transformou, como disse a autora em seu romance, em “mulher espetáculo”. Manoel de Oliveira captou bem a “alma” de Ema, criada no romance, e transformou a narrativa literária da descrição em narrativa cinematográfica, sem, porém, deixar de concretizar, em imagens, a profundidade do Eu da personagem, criada não somente a imagem da beleza, mas também a imagem da dor, Ema é uma personagem completa, nas telas de Manoel de Oliveira, como ilustração foram aqui utilizados recortes do romance Vale Abraão, cenas do filme de Manoel de Oliveira, e estudos do filósofo francês Jules Gaultier sobre Bovarismo.

1 MEMÓRIA: EXERCÍCIO DA INQUIETUDE

Não há dúvida que a memória é o ventre da alma. A alegria, porém, e a tristeza são o seu alimento, doce ou amargo.

Santo Agostinho

Para os antigos gregos, na Grécia arcaica, a continuidade de sua tradição cultural era dada oralmente, garantindo-se que as intervenções dos deuses nunca fossem esquecidas pelo homem e garantisse assim, como base, da sociedade da Polis. Isto era imprescindível à formação do modelo social adotado na época. Essa tradição oral “pedagógica” era expressa por um sábio ou por um poeta.

Como se pode ver, para uma sociedade sem escrita, a tradição oral era primordial e ela consistia na memória, pois dela baseava-se a continuidade das tradições de um povo, por isso a palavra do poeta era inspirada pelo cunho divino e, suas palavras viriam sob o véu da verdade.

Sob esse ponto de vista, a memória dos poetas gregos da época não era apenas a ponte para serem passadas as tradições; era algo superior, algo divino e, sendo divino, era privilégio apenas de alguns. Sendo assim, a memória do poeta traduzida em sua linguagem tinha um cunho divino, superior, não era apenas a manifestação de uma opinião, de uma história, de um pensamento individual. Ela tinha toda uma função social de estruturação de pensamento daquela sociedade.

As façanhas dos heróis e as peripécias divinas faziam brotar a admiração de conceitos como a bravura, a moral e a ética, pois a maior força moral dos heróis era a opinião pública. Era então a memória um presente dos deuses e privilégio de poucos e assim, a memória dos homens podia apoiar-se no ouvido, que registrava os relatos, mas também os contos, a história, os mitos. Homero, o cego, versificava e recitava para que recordassem.

Com o passar do tempo, alia-se a palavra à escrita e a arte à memória. Templos eram construídos à exaltação da lembrança dos deuses e por toda a parte encontravam-se inscrições destacando o momento notório da vida de um homem. Memória passa a representar vida, enquanto se vive, seus feitos vão sendo registrados em um mundo de signos para que não sejam esquecidos e sempre relembrados. Tudo fica consolidado para os tempos futuros, enquanto o esquecimento significa a morte.

A memória é o recordar e passa a existir no mundo das artes como elemento de suma importância no contexto de um construir artístico que se alia à técnica.

Ainda no universo grego, essas técnicas mnemônicas eram muito usadas pelos sofistas que desenvolveram uma metodologia sobre o assunto com um caráter mais utilitário para a vida.

Já para Santo Agostinho, a reflexão sobre a memória é um elemento importantíssimo em sua filosofia, principalmente para falar do tempo. Agostinho entende que existe uma maneira de pensar e expressar o tempo, sem ser em termos espaciais, mas a partir da linguagem, da fala e a concepção de tempo apresentada por Santo Agostinho no livro XI das Confissões é uma das maiores representações de seu pensamento filosófico - teológico.

Memória e linguagem são de suma importância para ele em sua tentativa de dizer o tempo, que ele pensa não só em termos cronológicos, mas também como uma construção interior e psíquica de cada ser: a memória e a certeza da temporalidade. Para ele, o homem é o ser que têm noção de sua condição temporal e de finitude e o tempo seria articulado linguisticamente.

Para Santo Agostinho a alma é o centro das capacidades humanas assim como sentimento, raciocínio e potencialidades. Não haveria uma simples divisão, didática, entre presente, passado e futuro; o tempo seria uma criação mental, de certa forma individual: lembranças do passado no presente momento (recordação), momentos presentes no presente (reflexão, vivência) e presença no presente de coisas futuras (esperança, expectativa, planejamento).

No entanto, posso dizer com segurança que não existiria um tempo passado, se nada passasse; e não haveria o tempo presente se nada existisse. De que modo existem esses dois tempos – passado e futuro –, uma vez que o passado não mais existe e o futuro ainda não existe? E quanto ao presente, se permanecesse sempre presente e não se tornasse passado, não seria mais tempo, mas eternidade. (AGOSTINHO, 1973, p.251)

O tempo seria, então, uma elaboração subjetiva, pessoal, que não existiria fora do ser humano por ser junção de elementos internos, tais como a memória, o sentimento e a expectativa. Por isso, quando o homem se esforça para compreender as coisas eternas, nossos pensamentos giram em torno das ideias da sucessão dos “tempos passados”, dos “tempos no presente” e dos “tempos futuros” e, por isso, tempo seria uma expressão mental, individual. Santo Agostinho pôs em relevo “o caráter psicológico do tempo” e o seu pertencer à consciência, ao espírito.

“Em ti, ó meu espírito, meço os tempos!” (AGOSTINHO, 1973, p.254)

Por causa disso, segundo o autor, seria impossível ao homem entender o que é a eternidade divina, porque a existência de Deus é pura eternidade. Deus estaria fora do próprio tempo, sendo o tempo categoria de seres físicos e mutáveis.

O tempo, do presente das coisas presentes, seria o que o autor denominou de tempo longo, pois coisas passadas já não existem mais e coisas futuras ainda não existem, o tempo não seria uma sucessão de espaços separados, mas sim contínuo e indivisível, ele é uma continuidade, não admite sua divisão em antes e depois: “Digamos antes: aquele tempo presente foi longo, porque só enquanto foi presente é que foi longo.” (AGOSTINHO, 1973, p.244)

A linguagem expressaria estes sentimentos e reflexões sobre “passado, presente e futuro” Longe de ser a única referência absoluta a partir da qual os fenômenos podem ser normalizados, o tempo é um sistema de relações que tem uma função na história dos homens e de seu mundo e na forma como percebem as suas experiências, através da memória.

Esse tempo, tão linearmente necessário à condução da vida do ser humano, “medido” através de ampulhetas, épocas do ano, dia ou noite e relógios é também, nas narrativas ficcionais, na vida de seus personagens, um fio condutor. Esse fio condutor é quebrado com o inesperado aparecimento da memória.

O autor chama a memória de “palácio”; residência nobre onde moram as nossas lembranças, em suas palavras: “Quando lá entro, mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero. Umas apresentam-se imediatamente, outras fazem-me esperar por mais tempo, até serem extraídas...outras irrompem aos turbilhões [...] (AGOSTINHO, 1973, p.200)

Essas memórias estão lá, no palácio, como objetos a serem tocados. Quando tocados é no corpo que se sente as memórias quando as experimenta. As memórias estão na alma, o sentimento das recordações está no corpo. Nos fala Santo Agostinho: “De fato, não estando agora alegre, recordo-me de ter estado contente. Sem tristeza, recordo-me da amargura passada.” (AGOSTINHO, 1973, p.205).

No texto *Platão, Aristóteles e a Questão da Memória: uma leitura ricoeuriana*, da Revista Memória em Rede, os autores mostram o pensamento do filósofo Paul Ricoeur sobre memória. Segundo os autores, Ricoeur buscou em Platão a reflexão sobre a memória como ponderação da existência de verdade, sobre o ético, sobre o erro. Ao observar sob esta perspectiva platônica, o conceito de memória vai além de técnica de memorização e passa a um sentido amplo que questiona o sentido de verdade sobre o fato lembrado, pois seria, então,

um olhar presente sobre coisa ausente, colocando o dubitável sobre a memória no campo da imaginação.

Para que a dúvida da veracidade não ocorresse, para Platão, seria necessário conservar a correta lembrança daquilo que foi conhecido, para então, ser lembrado, caso contrário, a coisa lembrada seria passível de erro ou equívoco.

[...] voltamos a nos deter no momento da rememoração, nesse momento que pode ser considerado como reconhecimento de uma impressão e, ao mesmo tempo, esse instante se encontra em um mesmo paradoxo, ou seja, ele pode ser a rememoração real ou uma auto falsificação (não intencional) de uma lembrança. (QUADROS, 2016)

Desta vez, o texto *História e Memória*, traz também o estudo de Paul Ricoeur sobre a explicação do que seria a memória, sendo que, segundo Paul Ricoeur (2006), o primeiro problema de explicar o que é memória estaria na maneira de como se representar o passado no presente através da recordação.

O autor, desta vez, buscou em Aristóteles o conceito para memória. Segundo Aristóteles, a memória pertenceria ao passado que traria a recordação que aparece no presente em forma de imagem, ou seja, é algo ausente que se considera presente na alma como tendo existido anteriormente:

“Para o dizer de outra forma, a imagem-recordação está presente no espírito como alguma coisa que já não está lá, mas esteve.” (MOTTA, 2003)

Para o autor, também haveria uma distinção entre memória e lembranças, na qual memória se constituiria de lembranças. No pensamento de Paul Ricoeur, a memória não pode ser entendida somente como uma busca de imagens fantasiosas, entretanto pode ser entendida como busca de algum dado que, efetivamente, estava guardado e foi trazido à luz através de uma representação.

Para Paul Ricoeur em sua obra, *Tempo e Narrativa*, a memória também pode ser vista como a defesa do esquecimento, sendo desenvolvida ao ponto de assegurar os dados na memória com os exercícios mnemônicos; o esquecimento seria um conceito ambíguo, pois traria, ao mesmo tempo, a obrigação do não esquecer e a incapacidade de tudo lembrar e narrar, e, por outro lado, haveria a necessidade da prática do esquecimento como meio de defesa do humano na tentativa de “apagar” algumas lembranças. Então, essa relação entre memória e esquecimento é contínua e não necessariamente antagônica.

Na literatura ficcional, Paul Ricoeur traz essas ideias de não haver um tempo único aliado à noção de enredo; com isso, haveria uma ligação entre tempo e narrativa, pois o tempo

influenciaria a elaboração e a recepção de qualquer narrativa, mesmo que esse tempo narrado não seja linear, não seja causal.

O tempo da narrativa não teria uma ancoragem em um momento determinado porque seria um processo. Ricoeur se utiliza do conceito de *Mimesis* de Aristóteles dizendo que se essa *Mimesis* se elabora com o tempo e este tempo não para; ela vai, então se elaborar em tempos diversos e não em um tempo estanque.

Essas fases da *Mimesis* não precisam ser, necessariamente, lineares e Ricoeur vai chamar de tríplice *Mimesis*. A primeira *Mimesis* (pré - narrativa) é o tempo da percepção. Diz o autor: “[...], a composição da intriga está enraizada em uma pré-compreensão do mundo da ação: de suas estruturas inteligíveis, de seus recursos simbólicos e de seu caráter temporal.” (RICOEUR, parte 1, 2010, pag.96).

A segunda *Mimesis* é o tempo da elaboração da narrativa, a construção do texto em si, ela seria mediadora entre a fase 1 (*Mimesis I*) e a fase 3 (*Mimesis III*). Em suas palavras: “*Mimesis II* só tem uma posição intermediária porque tem uma função de mediação. Ora essa função de mediação deriva do caráter dinâmico da operação de configuração, que nos levou a preferir o termo construção da intriga ao de intriga e o termo agenciamento ao de sistema.” (RICOEUR, Paul, parte 1, 2010, pag.114)

A terceira e última *Mimesis* seria a recepção, ou seja, a leitura desses textos que levará a diferentes possibilidades de leituras e de interpretações desse mesmo texto.

Conforme o tempo passa a forma como os leitores vão interagindo com esses textos modificam, porque o mundo muda. Há sempre uma grande influência histórica, política, social e econômica; forças exteriores que incidem nesta recepção e a fazem mudar: “[...], diria que a *Mimesis III* marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor.” (RICOEUR, parte 1, 2010, pag.123).

Então, ao invés de um Processo Mimético fechado com um resultado predeterminado, com uma resposta certa, nos deparamos com um processo aberto sempre pronto a ativar a capacidade interpretativa do mundo: “Permitam-me lembrar, uma vez mais, que nosso interesse pelo desdobramento da *Mimesis* não é um fim em si mesmo. A explicação da *Mimesis* continua subordinada até o fim à investigação da mediação entre tempo e narrativa.” (RICOEUR, parte 1, 2010, pag.122).

Os escritores ficcionais não se sentem comprometidos com a marcação temporal tradicional em suas obras, na narrativa ficcional tudo é livre, com diversas opções, diferentemente do escritor da historiografia que se preocupa com a chamada veracidade dos fatos, ou aquilo que é mais próximo da veracidade pública e a isso vai se aliar a comprovação

por datas, documentos, testemunhos escritos ou orais, fotografias, filmes, imagens gravadas por câmeras, enfim meios probatórios da existência daquele referido passado, por isso, narrativas diferentes com propostas diferentes:

A existência de duas grandes classes de discursos narrativos a narrativa de ficção e a historiografia, levanta uma série de problemas específicos[...]. O mais aparente e talvez também o mais intratável, decorre da assimetria inegável entre os modos referenciais da narrativa histórica e da narrativa de ficção. Somente a historiografia pode reivindicar uma referência que se inscreve na empeiria, na medida que a intencionalidade histórica visa a acontecimentos que efetivamente ocorreram. (RICOEUR, parte 1, 2010, p.139).

Para Paul Ricoeur, na narrativa ficcional, haveria um tipo de discordância na concordância, ou seja, uma relação de linguagem/ interpretação e essa interpretação teria ligação com o momento histórico-social em que é recepcionada:

Com a narrativa, a inovação semântica consiste na invenção de uma intriga que, também ela, é uma obra de síntese: pela virtude da intriga, objetivos, causas, acasos são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa. É essa síntese do heterogêneo [...]. (RICOEUR, parte 1, 2010, p.02).

A compreensão e interpretação do texto depende da temporalidade e, por essa razão, tempo é narrativa e a narrativa, obrigatoriamente, interage com esse momento temporal. Nas palavras do autor: “[...] a consonância narrativa imposta à dissonância temporal é obra do que convém chamar de violência da interpretação. A solução narrativa do paradoxo é apenas o germe dessa violência”. (RICOEUR, parte 1, 2010, pag.125).

Então, o ser humano constrói o seu processo de identidade a partir da recepção e interpretação dessas narrativas, da mesma forma que se pensa a história, pois ela existe a partir daquilo que somos capazes de narrar, nos ensina o autor: “[...], já tivemos a oportunidade de dizer que narrar já é ‘refletir sobre’ os acontecimentos narrados”. (RICOEUR, parte 2, 2010, pag.103).

Outro pesquisador importante que também contribuiu para a ideia de tempo e de memória foi o filósofo francês Henri Bergson. Bergson apareceu na segunda metade do século XIX com a ideia de que do ser humano enfrentasse, de maneira realista, a efetividade do tempo, com a sua concepção de que as coisas existiram e depois não existem mais, pois as coisas mudariam e deixariam de ser como eram, então, o ser humano deixaria de pensar, de forma ilusória, que estaria determinado à eternidade aceitando o seu caráter transitório no mundo e assim viver com autenticidade. A concepção do tempo que Bergson trouxe para a filosofia seria a possibilidade de viver o tempo de uma maneira mais existencial do que simplesmente teórica como concepção.

Já que a substância da existência humana seria o tempo, a memória, para ele, adquiriria uma grande importância, pois, no seu entendimento, o ser humano seria uma pessoa mais de memória do que do presente e, portanto, aquilo que poderíamos lembrar, aquilo que nos constituiria é sempre algo que reside na memória; o modo como se vive o presente e percebe-se as coisas do mundo teria haver com a memória, pois ela articularia e auxiliaria a entender o presente, mostrando que ele dependeria muito das vivências passadas de cada um.

A memória seria, para ele, uma espécie de “guardião do presente”, pois ela esclarece esse presente, traz sempre o algo a mais, pois caso contrário, seria impossível ao ser humano entender as coisas se essas fossem uma sucessão contínua de fatos instantâneos, então a vivência e a experiência estariam sempre em conexão com a memória que armazenaria os fatos passados, articularia as condutas humanas e construiria cultura fazendo parte integrante da consciência, pois o cerne da realidade humana é temporal e a consciência teria como nítida a transitoriedade das coisas.

O filósofo sustenta que o tempo especializado da ciência se oporia ao tempo da consciência, ou seja, o tempo da experiência concreta: “Se a espacialidade é a característica das coisas, a duração é a característica da consciência.” (REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. Vol. II, 1990, p.369).

Para Bergson, memória estaria aliada à consciência e disso haveria um outro momento chamado de recordação, busca-se alguma coisa no momento passado para a orientação do presente, então haveria uma recordação útil e um esquecimento também útil, ou seja, esquecer o que não serve mais, no presente, e esta relação existiria na consciência daquilo que se deve recordar e daquilo que já não se precisa mais. Para que a memória se realize, faz-se necessário que ela precise dos mecanismos que estão ligados ao corpo, os sentidos, pois eles permitiriam o agir sobre os objetos do mundo, permitindo a conexão da realidade.

O segundo momento seria o processo de recordação, em suas palavras:

Nosso ser mais verdadeiro e mais profundo está na memória espiritual, mas a vida nos impõe prestar atenção ao presente e toma do passado unicamente o que é necessário para que possamos nos orientar no presente. (REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario, 1990, p.371)

Um terceiro momento, ligado à consciência, seria o momento da percepção, ela seria um momento de ação possível do corpo sobre outros corpos; o poder de ação do corpo humano que se moveria de maneira eficaz sobre as imagens que se tem dos objetos existentes

no mundo. A recordação como imagem do passado, também orientaria o poder perceptivo presente com base de agir sobre as experiências passadas.

Em cada momento presente existiria uma espécie de “ponte” entre memória e percepção, no qual essa ponte seria o próprio presente, pois a memória totaliza a vida que se viveu e a percepção destacaria, no conjunto dos objetos, a ação possível do corpo sobre eles, fazendo uma espécie de seleção.

Então, observa-se que a marcação temporal, nas narrativas dos romances modernos, rompeu com os padrões habituais de representação do tempo linear, uma ousadia como fizeram os grandes romancistas modernos e fazem os contemporâneos. Essa marcação temporal implicaria em inventar novos recursos discursivos no que se refere ao tratamento da temporalidade, tais como, possibilidades regressivas, alternâncias diversas, descrições simultâneas, avanços e recuos, tempos psicológicos a partir dos vários agentes, ou o que quer que permita novas maneiras de representar o passado; ousadias e novidades que os romancistas encontraram para pôr no enredo uma maneira mais rica e criativa, e essa criatividade temporal está bem representada nos romances de Agustina Bessa-Luís através de seu famoso “rendilhado Agustiniano” .

1.1 Processo de Recordação: reescritas e perspectivas – um método Camiliano.

Camilo é isso: génio truculento, estilo maduro de risadas entre aventuras truanescas e sentimento sufocado de algumas lágrimas. Homem da nossa lei, nem bom, nem fingido; capaz de matar com os olhos fechados e de renegar até a honra, se ela é negócio de ferir os outros.

Agustina Bessa-Luís

O romance é um gênero literário mais propenso à experimentação, tanto para o artista que encontra nele espaço para experimentar diferentes técnicas, ao mesmo tempo que imprime também uma autorreflexão, como para o leitor, que tem a possibilidade de acesso ao mundo através da leitura silenciosa e à análise de suas vivências.

O romance é um presente inacabado da modernidade, por apresentar-se mais livre, mais solto que os gêneros anteriores, além da possibilidade de incorporar vários tipos de linguagem e permitir a entrada de sentimentos como a ironia, o sarcasmo, o riso e o humor.

Ele não é superior aos outros gêneros, mas diferente e esta diferença contribui para a evolução e renovação literária; um marco importante tanto para a teoria quanto para a história da literatura.

Agustina Bessa-Luís foi uma dessas escritoras que soube muito bem se utilizar deste vasto espaço do romance para fazer a sua “alquimia”; capaz de desarticular conclusões e abrir às reflexões ao interpor, subitamente, algo no discurso. Em sua obra encontra-se um cenário que oscila constantemente entre o fragmento e a totalidade. Esses fragmentos, tecidos pelo tempo, fornecem uma visão deste mundo que vai se apresentando na vida de seus personagens.

A autora traz também um diálogo com outros textos, esses textos ajudam a construir, através de fragmentos, um novo espaço ficcional. São as citações, textos dentro de textos, que trazendo uma “quebra” da leitura se deslocaria para um novo texto, ao qual a autora pretende construir.

É um texto deslocado do seu sentido original para um momento de uma imagem, que mesmo não sendo temporal, ajuda a dar uma nova ressignificação, sendo um potente recurso literário de mudança de visão de mundo. Porque a leitura que se pratica nunca é neutra, pois o homem reflete sobre o que lê; o seu novo texto é amplificado com outras leituras e saberes e assim cada leitor vai imprimir, ao seu texto, um novo sentido.

Nas palavras de Antoine Compagnon: “O trabalho da escrita é uma reescrita, já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los [...]” (COMPAGNON, 2007, p. 38 e 39).

A autora entrelaça a citação com o seu texto de modo que este se integra àquele tecido, não mais como colagem, mas já como peça autêntica e original que dá sentido ao seu texto: “Ema introduzira o ouro e a seda pérola, quase branca, depois de ver, no cinema *O Grande Gatsby*. Tinha uma sala toda branca [...]” (BESSA-LUÍS, 2004, p.81).

Aqui, neste trecho, vê-se a influência da leitura no gosto decorativo da personagem e como Agustina consegue fundir, tão propriamente, os dois textos.

Em um outro exemplo, desta perfeita fusão, a personagem Ema, depois de ler o romance *Dama das Camélias*, se encanta, de modo infantil, com os bens pessoais pertencentes à heroína do romance do escritor francês Alexandre Dumas Filho: Marguerite. Ema sempre desejou ter esta riqueza e deixa-se impressionar pelo texto: “Lendo um dia o romance da *Dama das Camélias*, ficou impressionada com o leilão, depois da sua morte, onde só havia ouro e prata nas coisas pessoais dela. (BESSA-LUÍS, 2004, p.49).

Momentos históricos, topografia portuguesa, personalidades famosas, tudo Agustina traz à sua narrativa, momento em que o leitor não sabe até onde o “real” é ficcional e o ficcional é, no mínimo, verossímil.

A autora em *Um Concerto em Tom de conversa*, diz que não se considera exatamente uma ficcionista, mas antes, uma investigadora, porque ela se serve da realidade, mas duvida de sua autenticidade, porque a História seria cheia de mentiras e astúcias para não se compreender exatamente como tudo se passou, e é nas fissuras desta História que Agustina faz brotar a sua história.

Em suas palavras: “Eu, por exemplo, não me considero exactamente uma ficcionista, porque eu me sirvo da realidade, mas não confio nesta realidade, nem na dos cronistas.” (AVELLA, 2007, p.52).

[...] A História é completamente cheia de mentiras, falsidades e astúcias para não se conhecer realmente o que se passou. É sempre o que se passa com o ser humano. E é esse o meu ponto de partida: passa-se isto com o ser humano, portanto o ser humano tem sempre o mesmo comportamento. (AVELLA, 2007, p.53).

Como pode-se destacar desta passagem de sua obra *Vale Abraão*, Agustina traz a certeza de um marco geográfico, ao mesmo tempo que introduz um personagem que deixa no leitor a dúvida de sua existência: “No século XIII, o rio Paiva servia de limite sul à tenência de Lamego, e lá vivia, cerca de São Pedro de Castro-Daire, um físico engenhoso e curador de fleumões malignos chamado Abraão de Paiva.” (BESSA-LUÍS, 2004, p.08).

Em outro trecho, Agustina destaca um fato histórico regional, que se não foi “real” deixa-nos a dúvida: “Com o Liberalismo, Lamego não cessou a sua inclinação Absolutista [...]” (BESSA-LUÍS, 2004, p.08).

Agustina constrói seu texto devido a memória, pois a sua obra se faz a partir de uma prévia coleção de suas leituras, isso construiu um movimento de citação e ressignificação constante. Nesse processo, um texto traz em si muitos outros textos possíveis, todos eles formando, agora, um tecido Agustiniano; em uma mistura de memória e criação, destruição e transformação.

Falando do seu processo criativo, diz Agustina:

O que é que vou escrever? Aí pego num livro, abro o livro, encontro uma frase por acaso, passo daí e depois já é outra coisa. É assim. Mas sem essa linha contínua que é o pensamento ou a experiência do outro, acho que não deixava deslizar o meu próprio pensamento. (AVELLA, 2007, p.70).

Transformar é um exercício contínuo do ato de escrever, através destas fontes históricas “verídicas”, documentos e os pensamentos do outro, tudo isso aliado ao processo

ficcional, faz com que Agustina crie uma ambiguidade entre o factual e o ficcional tornando isso a sua técnica de reescrita.

Factual e ficcional, isto nos lembra o estilo de Camilo Castelo Branco, pois Agustina trouxe com ela uma grande influência do fazer literário do escritor; Camilo é um método de se pensar a reflexão sobre ficção/verdade e isto a auxiliava nos seus momentos de hesitação ao iniciar uma escrita.

Diz Agustina: “Quando o coração me falha neste dialecto de escrever livros, volto-me para Camilo, que é sempre rei mesmo em terra de ciclopes.” (BESSA-LUÍS, 2008, p.11).

Dessa influência Camiliana, Agustina transportou, para o seu fazer literário, essa possibilidade de confraternização de diversos textos possibilitando, ao leitor, várias leituras que se apresentam, com a ficcionalização do biográfico, do cotidiano e dos próprios textos que compõem aquele texto: o poder da reescrita.

Camilo Castelo Branco, por exemplo, em sua obra, *Amor de Perdição*, compõe o factual com a ficção. Pode-se ver no trecho, abaixo, em que o autor fala de seu tio que realmente existiu, Simão Antônio Botelho, em livros antigos de cartório, com a ficcionalização de uma viagem fatídica à Índia, feita por Simão, que nunca existiu.

Folheando os livros de antigos assentamentos no cartório das cadeias da relação do Porto, li, no das entradas dos presos desde 1800 a 1805, as folhas 232, o seguinte: Simão Antônio Botelho, que assim disse chamar-se, ser solteiro, e estudante na Universidade de Coimbra, natural da cidade de Lisboa, e assistente na ocasião de sua prisão na cidade de Viseu [...]. À margem esquerda deste assento está escrito: Foi para a Índia em 17 de março de 1807. (CASTELO BRANCO, 1973, p.33)

Camilo Castelo Branco construiu uma vasta obra literária. O romance citado acima, *Amor de Perdição*, é um de seus romances mais famosos. A obra trata, em tese, do romance entre Simão Botelho e Teresa. Um romance malfadado devido ao ódio nutrido pelas famílias de ambos, é como se fosse o *Romeu e Julieta* português.

Na realidade, o romance é mais do que uma história de amor que acumulou um insucesso. É um texto de várias dimensões, um texto que é histórico, autobiográfico/auto ficcional; um texto que é uma crítica à hipocrisia da sociedade de sua época, uma obra que brinca com as expectativas do leitor deixando-o desconcertado, desta “teia Camiliana” nasceu a admiração de Agustina que floresceu no rendilhado Agustiniano tão famoso presente sempre em suas obras.

Agustina entende Camilo como um “método”, sem manual, no sentido da experiência humana, de apreensão das coisas do mundo, o que desperta a vida e imortaliza

tudo o que se vê. Camilo Castelo Branco também possui um processo artístico que não se esgota. Um desejo de escrita infinita que a escritora abraçou.

O leitor dos séculos, XX e XXI os leitores de Agustina, pensam no sentido de alegoria de um texto inacabado à abertura de possibilidades de ideias, pois são textos que se pegam à investigação e reflexões, um texto de mistérios.

A alegoria do Barroco de falar do outro, de representar o outro, e nós leitores temos a possibilidade de analisar o nosso tempo através dessa escrita alegórica, que sempre diz outra coisa a partir de seu sentido original; só o ser humano se interessa intimamente pela linguagem, porque através dela haveria a possibilidade de elucidar o mistério do mundo ou o sentido da vida.

Essa angústia é totalmente produtora em que a experiência literária dá essa ausência de certezas sobre o tudo trazendo a oportunidade de o romance e vida se confundirem pela “colagem”, por isso a biografia e o romance se envolvem. O que se resolve no plano da narrativa não é o importante, mas o que se visualiza no além texto é que remete o leitor às suas próprias vidas porque a arte nos convoca a insegurança de nossas certezas.

A autora traz essa investigação de mundo, a oportunidade do leitor de interagir e refletir sobre a possibilidade conceitual porque a autora não traz conceitos prontos, tudo é inacabado, tudo é uma probabilidade, assim como é a vida. Sua obra usa dos aforismos, da enciclopédia, dos documentos e do diálogo com outras manifestações artísticas dentre elas o pictórico e o cinema.

Os relatos de seu mestre Camilo Castelo Branco é um relato sem fim na qual o autor constrói uma estratégia cheia de narrativas paralelas que atravessam a sua narrativa principal. Os temas de família, história e biografia servem de matéria que será responsável por um aprofundamento das relações humanas. O real/ficcional sempre interessou a Camilo, essa problematização, real/ficcional, veio a ser muito depois uma discussão contemporânea. O filósofo português Eduardo Lourenço expressa o que acha de Camilo, em suas palavras: “Filho bastardo da vida e do romantismo, Camilo está sempre pronto a troçar ou a exercitar o seu espírito cáustico e sádico a propósito de praticamente tudo – é o nosso Quevedo romântico – mas nunca à custa da verdadeira paixão e do sofrimento que ela engendra.” (LOURENÇO, 2017, p.332)

Agustina traz o Camilo como um método de pensar suas próprias escritas, pois nela há também uma falsa aparência da presença de uma certa veracidade que não passa de apenas uma das possibilidades entre o ficcional e o biográfico.

Essa característica do estilo Camiliano, a presença da voz do escritor, ou seria o uma “brincadeira” entre o ficcional e o biográfico? Uma “brincadeira” com o leitor que o levaria a questionar o limite entre uma coisa e outra? Essa técnica está presente também em obras de Agustina Bessa Luís e no cinema de Manoel de Oliveira.

Neste trecho em que Camilo fala, em sua obra, diretamente às suas leitoras:

Não desprazia, portanto, o amor de Mariana ao amante apaixonado de Teresa. Isto será culpa no severo tribunal das minhas leitoras; mas, se me deixam ter opinião, a culpa de Simão Botelho está na fraca natureza, que é toda galas no céu, no mar e na terra, e toda a incoerência, absurdez e vícios no homem, que se aclamou a si próprio rei da criação, e nesta boa-fé dinástica vai vivendo e morrendo. (CASTELO BRANCO, 1973, p.109)

Outro exemplo disso acima citado pode-se ver em sua obra *Maria Moisés* quando Camilo continuará a falar, diretamente com os leitores, sobre a morte trágica de sua personagem Josefa da Lage: “Ora vamos à história, já que me coube em sorte arpoar com pena de ferro no fundo lodoso deste tinteiro, as frases de meu tempo” (CASTELO BRANCO, 2014, p15)

No exemplo a seguir, Agustina Bessa – Luís traz também a sua “voz” no texto, assim como Camilo, imprimindo as suas divagações sobre a força da imposição paterna da castração na personalidade da personagem Ema Cardeano Paiva, em *Vale Abraão*, ou assim pensa o leitor. Seria uma “armadilha” da escritora utilizando-se, mais uma vez, da dupla Ficção/Biografia?

Enquanto se iniciava no período do enamoramento, a mulher vivia espontaneamente, amava-se por intermédio do retrato que dela fazia o amante. Mas isso não durava; voltava-lhe a cair nas dúvidas impostas desde a infância que era insignificante e efêmera em todos os seus actos. (BESSA-LUÍS, 2004, p.31).

Ou ainda, ao descrever o Vale Abraão, lugar que deu nome ao romance, diz Agustina:

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 descendentes de homiziados e descontentes do mundo e de suas leis. A região demarcada do Douro, que ocupa quase na sua totalidade a margem direita[...]. [...] É o Vale Abraão, com suas quintas e lugares de sombra que parecem acentuar a memória dum trânsito mourisco que de Granada trazia mercadorias do Oriente e, porventura, os gostos de pomares de espinho e dos vergéis de puro remanso. (BESSA-LUÍS, 2004, p.7.)

O cineasta português Manoel de Oliveira, assim como Agustina Bessa-Luís, traz para o cinema a presença de Camilo Castelo Branco. A presença de Camilo, no cinema de Manoel de Oliveira, dá-se em diferentes aspectos já que o cineasta sempre demonstrou

profunda admiração na obra do escritor, podendo-se citar, como exemplo dessa admiração, a adaptação do romance *Amor de Perdição* para o cinema em 1978.

Camilo influenciara as obras do cineasta, em sua poesia “Elegia a Camilo” confessa Manoel de Oliveira a sua admiração pelo romancista:

Camilo foi sempre, como direi,
 uma espécie de obsessão e um enigma para mim,
 pela diferença da sua escrita, da sua vida e da sua pessoa.
 E é inquietante ver fundirem-se tais diferenças
 numa aparência que se mistura
 com a de qualquer vulgar mortal. (OLIVEIRA, 2008)

Assim como Camilo Castelo Branco, Manoel de Oliveira também se coloca em cena, na sua adaptação para o cinema, da obra Agustiniana *Vale Abraão*, o cineasta também traz a sua “voz” em um “jogo” entre o que é o ficcional ou real, assim como fazia o mestre Camilo e como fazia a amiga e parceira na arte, Agustina Bessa-Luís.

Começa o filme do cineasta português a descrever o Vale Abrão:

No Vale Abraão, lugar do homem chamado inutilmente à consciência de 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 Abraão, tinha um costume arcaico: o de usar a beleza da mulher, Sara, como solução das suas dificuldades. Para isso, intitula-a sua irmã, o que lhe deixava caminho para o desejo dos outros homens”

Cena 01 – Início do filme



Manoel de Oliveira sempre demonstrou curiosidade acerca da personalidade e da vida de Camilo, esta que sempre oscilou entre a energia vital, constatada na produção de sua vasta obra, e a morte.

Como o escritor, Manoel de Oliveira possuía esta combinação, essa parceria de vida entre força e morte, o cineasta oscilava também entre a vitalidade, realizou sua arte quase até morrer aos 106 anos, e a certeza da morte.

Fazer cinema era a sua luta pela vida, uma resistência, sua vingança à certeza absoluta da finitude. Em suas palavras, ele expressa a sua revanche:

Todos os meus filmes mostram que, de facto, todos os homens entram em agonia no momento em que chegam ao mundo. Sou um grande lutador contra a morte. Passei a vida a observar a agonia, cada vez com mais experiência, com cada vez mais vontade de mostrá-la. Mas a morte acaba por chegar. (MALTA, 2015).

Força vital e morte, estes laços estreitam a admiração e a curiosidade que ligam estes dois artistas, homens profundamente apaixonados e vibrantes, que marcaram para sempre os respectivos contextos, literário e cinematográfico, nomeadamente apurando quais os seus respectivos olhares em relação à cultura e à história de Portugal.

Outra característica de Camilo Castelo Branco era o gosto pelo uso do sarcasmo e da ironia. Como se pode ver na passagem de *Amor de Perdição* em que o autor descreve o momento em que Tadeu de Albuquerque, pai da heroína do romance (Teresa), vai se queixar ao sobrinho Baltasar sobre a recusa de casamento feito por sua filha:

—Não te posso dar minha filha, porque já não tenho filha. A miserável, a quem dei este nome, perdeu-se para nós e para ela. Baltasar, que, a juízo de seu tio, era um composto de excelências, tinha apenas uma quebra: a absoluta carência de brios. (CASTELO BRANCO, 1973, p.60)

Agustina, assim como o cineasta, “herdou” do mestre Camilo o gosto pelo uso do sarcasmo e da ironia, tão presentes em várias de suas obras, como, por exemplo, na descrição que faz de dona Rita, mãe de Fanny Owen, em seu romance de mesmo nome:

Ela tinha pérolas no bonnet de veludo roxo e tantos anéis como fitas e plumas no vestido. Era dona Rita Owen, uma brasileira; bonita, com essa vivacidade das mulheres que não distinguem o infortúnio do simples dissabor, causava boa impressão às pessoas vulgares; quer dizer que qualquer pessoa tinha, pelo menos, uma hora por dia para a apreciar. (BESSA-LUÍS, 2011, p.61).

Outro exemplo também se vê na passagem de seu romance *A Ronda da Noite* quando Martinho Nabasco e sua avó (Maria Rosa Nabasco) vão ao cemitério em dia de finados:

Deteve-se a olhar para as campas cobertas de inscrições saudosas, de flores caras, de candeeiros vermelhos dentro dos quais uma chama curta ia sucumbindo. A morte tinha-se tornado uma vaidade mais, uma festa de anos em que só faltava o parabéns

a você', mas não a mesa abundante [...]. Não se deve frequentar lugares destes na minha idade. São lúbricos e quase mal afamados.(BESSA-LUÍS,2019, p.19.).

Em seu romance *Vale Abraão*, assim como aparece nos recortes a cima, Agustina marca a presença do sarcasmo, como no exemplo a seguir quando Ema fala ao marido Carlos sobre suas impressões sobre os amigos recém apresentados: “Nessa mesma noite declarou a Carlos que Simona lhe desagradara e que achava o marido dela uma espécie de corvo à cabeceira da mesa, crocitando.” (BESSA-LUÍS, 2004, p.58.).

A autora nesse exemplo, no mesmo romance, descreve o amor materno dispensado por Ema às suas filhas. Aqui, a ironia descritiva do sentimento faz com que o leitor se choque, o método Agustiniano da descrição dos fatos da alma humana: “Não amava as crianças, mas queria-as bem tratadas, servidas, mantidas com luxo para não destoarem da casa e dela própria que parecia um quadro, como Ritinha dizia por gestos largos e espantosos. De facto, a beleza de Ema tornara-se tão evidente que causava uma espécie de paralisia”. (BESSA-LUÍS, 2004, p.59.).

Manoel de Oliveira retrata bem, nas cenas a seguir, o sentimento misto de indiferença e sarcasmo da menina Ema que aos 14 anos conhece Carlos na festa de nossa senhora dos remédios em Lamego. Carlos vê Ema e seu pai sentados à mesa a comerem enguias e leva-nos um prato de figos doces. Diante da gentileza, há o diálogo entre Ema e Carlos com a intervenção do pai de Ema:

Carlos: - São pingos de mel e frescos.

Ema: - Não! Não! deixe-os para que saboreie a especialidade.

Pai de Ema: - Agradece ao menos a gentileza deste senhor.

Cena 02 – Festa de Nossa Senhora dos Remédios – Primeiro encontro entre Ema e Carlos



Também é interessante mostrar, neste exemplo, que o cineasta imprimiu bem sua ironia na voz off de seu narrador ao descrever a alegria em que se encontrava o pai de Ema ao descrever a Carlos, que era médico, as suas enfermidades:

Pai de Ema: “Lavrador e Médico! Eu já sofri de males de saúde..., mas está aí de pé, sente-se.

-Males sabe, coisas de saúde que estranhamente foram me passando com a idade, e o que é mais curioso[...]

Narrador: “A alma do velho iluminou-se com a presença de um médico lavrador. Contou-lhe as doenças passadas como quem conta a viagem da Nau Catrineta”¹

¹ Nau Catrineta poema romanceado e anônimo ligado à tradição oral que provavelmente foi inspirado na tumultuada viagem da nau Santo António, que transportou Jorge de Albuquerque Coelho, desde o porto de Olinda, no Brasil, até o porto de Lisboa, em 1565. O poema foi recolhido por Almeida Garret e incluído no *Romanceiro*.

Nau Catrineta. In: Portal da Literatura: o portal da literatura em português. Disponível em: <https://www.portaldaliteratura.com/poemas.php?id=1397> .

Cena 03 – Pai de Ema faz amizade com Carlos



Manoel de Oliveira também se utiliza da ironia em uma cena, abaixo, do velório de tia Augusta, tia de Ema, ao descrever o pensamento da personagem, Ema, sobre a importância de ser bela:

Narrador: “Já não lhe apetecia frequentar a varanda do jardim, nem mostrar-se em toda a sua arrebatadora beleza, para que queria a beleza? Se não podia ser admirada, senão por caixeiros e trabalhadores de pau e pica”.

Cena 04 – Velório de Tia Augusta



Diz o cineasta a comentar outro filme seu, advindo de romance de Agustina, *Fanny Owen*, o filme é Francisca. Manoel de Oliveira admitiu, ao entrevistador, que tanto ele quanto Agustina se “utilizavam” de Camilo Castelo Branco.

O entrevistador diz que o filme é cheio de “humor subterrâneo” ao qual o cineasta concorda e admite estar ali o Camilo:

Entrevistador: “Ao rever “Francisca” é talvez inevitável sentir que se trata de um filme cheio de um humor subterrâneo, por vezes muito sarcástico”.

Manoel de Oliveira: “Mas isso é o Camilo [...] O Camilo está ali presente, filtrado pela Agustina, e um e outro são sarcásticos”. (Quinzena dos Realizadores/Director’s Fortnight Cannes 1981)

Outra característica que se é possível observar nas obras de Camilo Castelo Branco, e que serão também marcantes em Agustina Bessa-Luís e nas personagens vívidas no cinema de Manoel de Oliveira, é a construção dos personagens femininos e masculinos.

Tanto Agustina quanto Manoel de Oliveira também construirão determinados aspectos da personalidade, de seus heróis e heroínas, seguindo alguns passos deixados pelo seu mestre; as heroínas serão corajosas e fortes enquanto que os heróis serão mimados, egoístas e frágeis.

Os personagens camilianos fogem do lugar-comum da estética romântica; as heroínas lutam, na medida que podem em seu mundo limitado, pela aspiração de seu espaço de liberdade, enquanto os heróis românticos camilianos se mostram fracos, covardes, mesquinhos e maculados por motivações torpes.

Nos exemplos abaixo, ambos tirados de *Amor de Perdição*, Baltasar, primo de Teresa, tenta persuadi-la a esquecer o seu amor, porém a personagem Tereza de Albuquerque manifesta uma reação inesperada a uma menina da época e do período Romântico:

—Lucro saber, pelo menos, que a minha prima ama outro homem... É exato?
—É
—E com tamanha paixão que desobedece a seu pai?
—Não desobedeço; o coração é mais forte que a submissa vontade de uma filha. Desobedeceria, se casasse contra a vontade de meu pai; mas eu não disse ao primo Baltasar que casava; disse-lhe unicamente que amava.
—Sabe a prima que eu estou espantado do seu modo de falar! ... Quem pensaria que os seus dezesseis anos estavam tão abundantes de palavras! (CASTELO BRANCO, 1973, p.53).

—Não se zangue prima. Vou-lhe dizer as minhas últimas palavras: eu hei de, enquanto viver, trabalhar por salvá-la das garras de Simão Botelho [...].
—Então o primo quer-me governar!? - atalhou ela com desabrida irritação. (CASTELO BRANCO, 1973, p.55).

Outra heroína mostra presença forte na vida de Simão Botelho, no mesmo romance: Mariana. A filha de mestre João da Cruz estará sempre ao lado de Simão Botelho, a princípio por dívida de honra, depois por amor. No trecho abaixo, Mariana dá as suas economias guardadas para ajudar Simão que se encontrava a seus cuidados e sem dinheiro:

Mariana deu-se pressa em ir à arca, donde tirou uma bolsa de linho com dinheiro em prata, e alguns cordões, anéis e arrecadas... e deu a bolsa ao pai.

João de Cruz aparelhou a égua e saiu. Mariana foi para a sala do doente. (CASTELO BRANCO, 1973, p.107).

Outro exemplo da força de caráter de Mariana, é quando ela propõe a Simão Botelho ir com ele para o desterro, e lá trabalhar para o ajudar. Com forte determinação, fala a personagem Mariana: “Eu, se for por vontade do senhor Simão, vou pôr uma lojinha também. Verá como eu amanho a vida” (CASTELO BRANCO, 1973, p.190).

Agustina Bessa- Luís demonstra o mesmo fascínio pelas suas personagens femininas, suas personagens são fortes, determinadas e complexas. observar-se-ão algumas características da personalidade da personagem Ema Cardeano Paiva do romance *Vale Abraão*, destacam-se aqui algumas passagens interessantes que assinalam momentos icônicos da construção Agustiniana da sua personagem; uma personagem contraditória e complexa: o ser humano Agustiniano.

Manoel de Oliveira captou bem a essência da escrita da parceira Agustina, nesta cena a menina Ema, com o gato ao colo, finge não lembrar do doutor Carlos, este que mais tarde iria desposar:

Pai de Ema: “É o doutor Carlos. Lembras-te em Lamego?”

Ema responde com deboche: “Não me lembro – cortou Ema, com aquela dignidade infantil que cria distâncias e se previne contra os estranhos. Mas recordava-se; achara-o bonito, com dentes certos e brancos, uns dentes de caixeiro”.

Cena 05 – Ema finge não lembrar de Carlos



Mas já neste exemplo, no romance *Vale Abraão*, Ema se comove diante da inquietude de sua filha Lolota: “Onde estás, mama? – Lolota que era mais sensata, tinha a voz embaraçada. Ema voltou-se para o lado, para que Osório não visse que estava comovida”. (BESSA-LUÍS, 2004, p.73.).

Neste recorte, também no romance, Ema reconhece que não é possível viver a sua capacidade plena, medos, angústias e educação paterna a impedem de cumprir todo o seu potencial de mulher que almeja ter as rédeas de sua vida. A personagem sabia que ela e o marido não se adequavam como um par:

Ela não era mulher para Carlos Paiva. Porque se empenhava no casamento, quando podia retomar o fio da vida em melhores condições? Bastava-lhe ir para a cidade, Lisboa, naturalmente, mais candidatos a todas as fortunas, do dinheiro, do amor e da política. Mas acobardava-se; fora criada para mãe de família, para ficar limitada pelas leis urbanas e jurídicas, para os prazeres sem risco e os fantasmas de prazeres maiores. Uma distância imensa separava-a do mundo onde reinavam os furores onde havia laços de sangue feitos pelo desejo e ambição. (BESSA-LUÍS, 2004, p.121.).

Manoel de Oliveira retratou bem essa inadequação ao colocar em cena o marido de Ema, o doutor Carlos, dormindo no sofá na casa de lumières durante o baile das Jacas:

Diz Lumières para Ema: “Aquele ali é o enfermeiro da noite”.
Ema acorda o marido: “Carlos! Carlos! Carlos! Francamente!”

Cena 06 – Carlos dorme no sofá durante a festa



Agustina mostra que Ema sabia que tinha a potência da transformação, mas estava “presa” às convenções sociais de uma sociedade que se impunha e que fazia “ancorar” todas as suas ambições. Neste instante do livro *Vale Abraão*, há um exemplo da clareza de pensamentos da personagem sobre si mesma, Ema sabia que tudo tinha os seus limites:

Na verdade, ela nunca ousara ir muito além daquilo que a sociedade podia digerir. Nunca fora muito forte para acabar definitivamente com o casamento, fazendo dele trampolim para outro caso que a libertaria do que lhe faz medo – a natureza feminina. Enquanto mulher está condenada a usurpação dum território, dum pensamento, dum prazer que não são os dela. (BESSA-LUÍS, 2004, p.204.).

Ema Cardeano Paiva sempre buscou imprimir o seu potencial; a busca incessante de um EU questionador, uma personalidade profunda, tão humana criada com maestria por

Agustina Bessa -Luís e transportada para as telas do cinema nas mãos do cineasta Manoel de Oliveira.

A “Bovarinha portuguesa Agustiniana”, tão consciente de seus medos, prazeres e limites, por isso aprisionada em si mesma como em “uma jaula de sofrimentos e torturas”; pois, não existem instituições e grandes retóricas para ela: o casamento é vazio, a maternidade não lhe diz nada, amigos não os tem verdadeiramente, o amor confunde-se com o prazer do sexo pelo sexo, há a potência e a vontade, mas falta-lhe coragem.

Não existia um projeto de vida só seu, aquilo que transgrediria à sua beleza, ir além da superfície; um lugar que ela se fizesse realmente necessária, por isso, talvez, a sua subordinação, quase submissão, ao quadro da senhora do retrato na casa do Vesúvio de Fernando Osório, pois a senhora retratada teve a potência e a coragem de tomar nas mãos as rédeas de sua vida em uma época muito menos propícia ao sucesso feminino.

Não era o amor por Fernando Osório que a levava ao Vesúvio, lugar em que Ema se sentia livre e bem, pois Ema sentia-se assim principalmente quando o amante não estava lá; era o sentimento de completude que ela “recebia” ao admirar o quadro da senhora do retrato, vê-se nos exemplos abaixo:

Mas era o amor que levava Ema ao Vesúvio, afogada no casaco de marmota e respirando, até o rosto ficar banhado de vapor húmido contra o abrigo de pêlos cor de rato? Era sobretudo o impulso para o todo que estava em toda a parte que constituísse o seu cenário Vesúvio com a casa da Senhora e os jardins onde se perfilavam as palmeiras; e sobretudo aquela ressuscitada forma duma unidade de vida[...]. (BESSA-LUÍS, 2004, p.211.).

Nestes exemplos, Agustina compara a sua Ema Paiva à Emma Bovary; uma o retrato da mulher de alma moderna, e a outra o retrato de uma mulher de alma contemporânea. Diz Agustina sobre sua personagem: “Enquanto Ema Bovary deixa perceber o equívoco, porque é um homem desencorajado de sua virilidade e se refugia no travesti, Ema Paiva era uma mulher espetáculo”. (BESSA-LUÍS, 2004, p.216.).

“Uma mulher espetáculo” a despontar desde menina. Manoel de Oliveira traz essa sensualidade para a tela do cinema; ele consegue materializar o sentimento a ponto de o espectador quase poder tocar-lhe.

São duas cenas icônicas que aqui foram escolhidas do filme Vale Abraão; uma em que a personagem coloca o dedo no meio de uma rosa vermelha, após a visita de Carlos ao Romesal, enquanto a voz off narra o quanto o útero materno traria prazer a personagem:

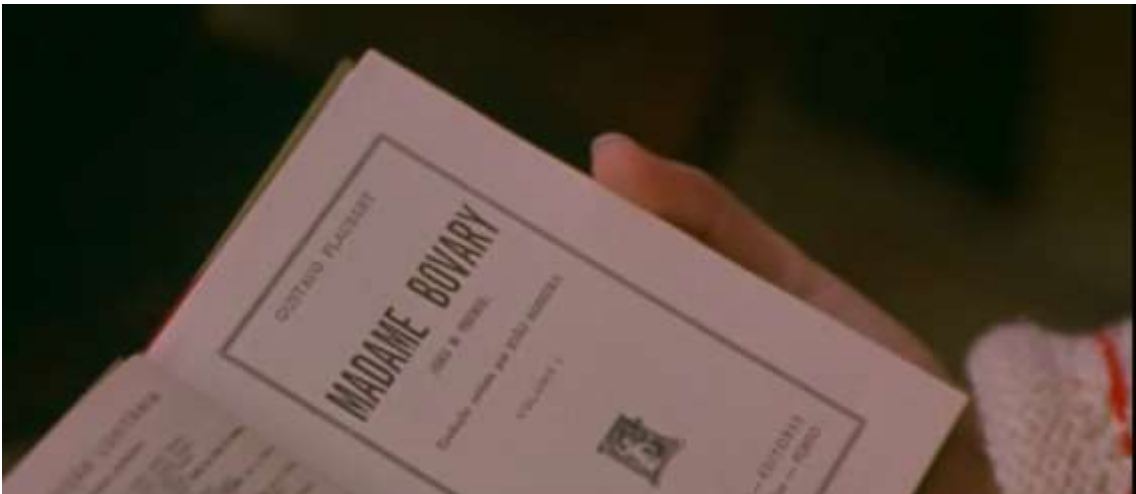
Narrador: “De resto era um alucinado parentesco do ventre donde viera, onde tudo se movia com uma elasticidade confortável. Talvez as paredes do útero raiadas de pregas cediam ao seu peso, à nutrição, ao crescimento dos pés e das mãos”.

Cena 07 – Ema com a rosa vermelha



A outra cena, logo após a do exemplo acima citado, é quando a menina Ema abre o livro *Madame Bovary* para ler, o gato que representa a própria sensualidade da menina também aparece em cena. Ema é advertida por sua tia Augusta, que estava rezando diante do oratório, que os livros de amor são perigosos para as mulheres, que estas não precisam disso, pois os livros de amor perturbariam o espírito feminino:

Cena 08 – Ema lendo o romance “Madame Bovary”



Alerta a tia Augusta: “Olha Ema devias crer mais em Deus e rezar e não ler esses romances de amor. [...]”

Cena 09 Tia Augusta aconselha Ema sobre o perigo dos romances



Às gargalhadas, Ema declara diretamente a tia Augusta: “A tia receia de mim. Sentia-se mais segura que eu fosse para freira. Gostava de me ver com touca e um rosário à cinta como a tia usa.”

Cena 10 – Ema ri de Tia Augusta



Continua Agustina a falar de Ema Paiva, em comparação com a Bovary. Ema Paiva não precisava de um homem para a libertar; Ema necessitava de si mesma para isso. Não era o amor que faltava, era o poder da resolução. Disse a autora sobre as personagens nos exemplos abaixo:

Ela sabia fazer rir os homens e nisso não era uma Bovary bem copiada. Ema Bovary não tinha qualquer sentido de humor, e daí a sua impaciência estéril. (BESSA-LUÍS, 2004, p.217.).

Há anos que não encontrava Fernando Osório no Vesúvio. Ele fazia por falhar a sua chegada; ela desaparecia um dia ou dois antes de ele se anunciar. Mas mesmo

quando tiveram relações íntimas, os beijos eram ligeiros e como que desvinculados dum efeito erótico. (BESSA-LUÍS, 2004, p.209.).

Como visto, o mestre Camilo Castelo Branco imprimiu à literatura de Agustina, e ao Cinema de Manoel de Oliveira, várias características advindas da memória: os intertextos, as referências, as experiências de vida de Agustina e Manoel de Oliveira, as próprias memórias.

Outras influências também marcam as obras dos artistas, tais quais o uso da ironia, do sarcasmo, da expressão forte da personalidade feminina, da hipocrisia na religiosidade, da opressão do homem (pai, esposo, familiar) sobre a mulher. Em Vale Abraão, tanto na literatura quanto no cinema, constata-se uma Ema Paiva com alma Camiliana, daí com expressões e atitudes diferentes da Bovary francesa, juntamente a isso irá somar-se todas as incertezas contemporâneas existentes na Ema portuguesa e no mundo ao seu redor, então tudo isso possibilitou o florescimento de um romance com outra perspectiva, e o nascimento de uma parceria com um legado que marcaria o mundo das artes portuguesas para sempre.

1.2 A Angústia do Tempo

Nós somos tempo. Compreender aquilo que nós somos é compreender o tempo que nós somos, aquilo que o tempo exterior, o tempo da história, o tempo da sociedade é em nós. Não se faz essa aprendizagem sem que ela seja uma metamorfose permanente daquilo que nós somos.

Eduardo Lourenço.

Uma outra característica marcante da obra de Agustina Bessa-Luís é a sua relação com o tempo e a memória. Agustina, mais uma vez, abre um leque de possibilidades de leitura quando trabalha com a memória. É a reescrita dessa memória criando uma multiplicidade de perspectivas de uma mesma história, é a ligação do corpo do personagem com o seu próprio tempo e se esse tempo é próprio do personagem, esse tempo é o da memória, pois citar é um misto de tempo e memória.

Em seus romances subsiste o uso do ideário Barroco, no sentido que, a partir dele, se percebe a “elipse” do tempo linear. A existência é fragmentada, a lógica do mundo é desmedida, e há o descentramento da inquietude coletiva para o eixo individual; as artes começam a individualizar as sensações de medo, de desejo e de dor, pois a velocidade do tempo se altera, é veloz; as relações econômicas mudam a percepção dessas estruturas.

A alegoria do Barroco é a de falar do outro, de representar o outro, e nós leitores temos a possibilidade de analisar o nosso tempo através dessa escrita alegórica, que sempre diz outra coisa a partir de seu sentido original; só o ser humano se interessa intimamente pela linguagem, porque através dela haveria a possibilidade de elucidar o mistério do mundo ou o sentido da vida.

Essa angústia é totalmente produtora em que a experiência literária dá essa ausência de certezas sobre o tudo, trazendo a oportunidade de o romance e a vida se confundirem pela “colagem”, por isso a biografia e o romance se envolvem. O que se resolve no plano da narrativa não é o importante, mas o que se visualiza no além texto é que remete o leitor às suas próprias vidas, porque a arte nos convoca à insegurança de nossas certezas.

Agustina Bessa-Luís foi entrevistada, por Maria Augusta Silva, jornalista, poeta e crítica literária. Com Maria Augusta, a autora se propôs a falar sobre sua carreira, suas obras e sua visão de mundo. Nas suas respostas, o leitor de Agustina tenta obter uma luz que auxilie a decifrar os conceitos e concepções que habitam o seu “universo literário”.

Agustina falaria sobre como o “rendilhado” do seu texto traduziu os “labirintos da alma”: “Já tenho menos personagens e o rendilhado vai desaparecendo. O rendilhado é o que se chama Barroco e tem que ver com a profusão de coisas que nos rodeiam”.²

E ainda sobre o final de seus livros, quase sempre inconclusivos, ser-lhe-ia perguntado se isto significaria a impossibilidade de se concluir na vida, neste mundo, o que quer que seja. A esta pergunta responderia a autora: “Assim como acabo um livro e algo fica por dizer, na vida dá-se a mesma coisa. Não é grave.”³

Aqui, se pode ver a lacuna aberta às interpretações sobre a morte de Ema Cardeano Paiva, em *Vale Abraão*: teria a personagem se deixado morrer ou teria acontecido um acidente inesperado e mortal? Ficaria algo por dizer? Talvez nem a própria Agustina Bessa-Luís soubesse a real resposta.

Ao saltar para a embarcação, sentiu debaixo dos pés, o ruído aziago das pranchas podres. 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[...]. Só três dias depois Ema apareceu, os cabelos meio arrancados pelo barbelo das pedras. A cara tinha golpes, mas não perdera a bela aparência sideral[...]. (BESSA-LUÍS, 2004, p.267).

² Entrevista com Agustina Bessa-Luís. Disponível em: <http://www.casaldasletras.com/Textos/AGUSTINA>
Acesso em: 01 maio 2023.

³ *Idem, ibidem.*

A perda do sujeito, ou seu descentramento, e a confluência de vozes no interior de um mesmo objeto artístico são características comuns na literatura denominada neobarroca. Também a proliferação de possibilidades, a perda do controle temporal e espacial são características recorrentes na literatura de Agustina Bessa-Luís, influências de pensadores como, por exemplo, Walter Benjamin, Zygmunt Bauman, Jean-François Lyotard, dentre tantos outros.

O filósofo Walter Benjamin, contextualizou a sua obra, relativamente à época de um período de grande turbulência social e política que decorreu entre as duas grandes guerras; preocupações que impulsionaram e formaram o seu pensamento.

[...], se quisermos de fato evocar a imagem do drama barroco. Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica. (BENJAMIN,1984, p.200)

Benjamin manteve uma relação contraditória e polêmica com a tradição e com as modernas concepções do pensamento político. Esses anos, que decorreram entre as duas guerras, serão decisivos para o desenvolvimento do pensamento filosófico de Walter Benjamin, este reflete particularmente sobre a história, integrando-a como um novo objeto do seu pensamento. A história, do ponto de vista das novas teorias emergentes, põe em causa o modelo historicista, no qual ele se reconhecia.

A sua concepção passa a rejeitar totalmente o culto moderno do progresso e a crença otimista na força inabalável desse progresso e na continuidade da história como conceito sólida e constante. Benjamin tem uma visão lúcida da falência positivista da história da qual resultará, necessariamente, em uma melancolia e um pessimismo.

O que Benjamin denuncia é esta crença mítica do poder na força do progresso, como uma marcha contínua e irresistível da história, sendo, na sua ótica, ilusória. A História constitui-se como lugar central da sua reflexão: a tarefa da desconstrução da história positivista

A apatia resultante desse sentimento, a sensação de inutilidade do esforço do homem, das coisas no seu entorno, predispõe ao temperamento melancólico, que fazem dele a mentalidade de uma era que sucumbe a ação desmotivada. Como pós-história do barroco, o expediente linguístico usado pelo autor imprime no tédio e na apatia a percepção de uma cultura em decadência.

A esta nova era, de configuração de sujeito, atribuiu-se alguns nomes, de acordo com o pensador que os designou, tais como pós-modernidade, contemporaneidade, neobarroco, e “modernidade líquida”.

Faz-se importante apresentar a definição que os críticos costumam dar ao conceito de pós-moderno. Essa discussão sobre esse conceito se instalou nos grandes centros, Europa e Estados Unidos, a partir do momento em que se tornaram evidentes as mudanças ocorridas em todos os âmbitos da economia, da política, da cultura e da sociedade após o término da Segunda Guerra Mundial.

O filósofo francês Jean-François Lyotard relacionou o surgimento do pós-moderno ao descrédito da sociedade ocidental com relação aos meta relatos; às grandes narrativas que estruturavam os discursos da Europa Ocidental durante a configuração do período a que chamamos de modernidade, nas palavras do autor: “a incredulidade em relação às metanarrativas”. (LYOTARD, 2004, p. 16).

Para Lyotard, a aspiração de um saber globalizante atrelado a um modelo único de discurso perde sua força frente a conjuntos de fragmentos de histórias variadas e muitas vezes contraditórias sobre um mesmo assunto. Estabelece-se assim a pluralidade de possibilidades de se entender os fenômenos históricos; também a ética particular e pública se flexibiliza, se transforma, trona-se personalizada e narcisista, sem regras e pudores.

Pode-se citar como exemplos de metanarrativas a filosofia iluminista, que acreditava que a razão e seus produtos, o progresso científico e a tecnologia, levariam o homem à felicidade ou o Marxismo, no qual impulsionaria a História o confronto sucessivo entre duas classes contraditórias: burguesia e proletariado, o que resultaria na vitória de uma revolução proletária, geradora de uma sociedade sem classes com plena liberdade e igualdade: o comunismo. Tem-se agora, porém, resquícios desses grandes discursos; apenas paradigmas, posições, perspectivas, modelos e ângulos de análise. Diante desse estado de coisas, os centros se decompõem e as metanarrativas parecem-nos inverossímeis.

Para o sociólogo Zygmunt Bauman o pós-moderno se configuraria diante da aceitação de que não se poderia fugir da consciência de que não haveria saída para a incerteza, só restando à sociedade aprender a conviver com a mesma e essa sociedade seria marcada pela liquidez, volatilidade e fluidez, para o sociólogo, uma “modernidade líquida”, que teria começado em um período histórico após a Segunda Guerra Mundial e ficou mais perceptível a partir da década de sessenta (60), sendo que sua “semente” se originou na Revolução

Industrial, momento quando as relações econômicas começaram a se sobrepor às relações sociais e humanas.

Para o autor, esse conceito, “modernidade Líquida”, se oporia a outro conceito seu, o de “modernidade sólida”, quando as relações, nessa sociedade, seriam mais sólidas e duradouras, pois haveria uma busca, um compromisso sério em busca da “verdade”: uma tentativa constante de se manter a tradição; uma crença na rigidez das instituições e na solidificação das relações humanas.

Nos textos abaixo, nos ensina Bauman:

Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam” são “filtrados”, “destilados” diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos — contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados — ficam molhados ou encharcados. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à idéia de “leveza”. Há líquidos que, centímetro cúbico por centímetro cúbico, são mais pesados que muitos sólidos, mas, ainda assim, tendemos a vê-los como mais leves, menos “pesados” que qualquer sólido. Associamos “leveza” ou “ausência de peso” à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos. Essas são razões para considerar “fluidez” ou “liquidez” como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade. (BAUMAN,2001, p.7).

O derretimento dos sólidos levou à progressiva libertação da economia de seus tradicionais embaraços políticos, éticos e culturais. Sedimentou uma nova ordem, definida principalmente em termos econômicos. Essa nova ordem deveria ser mais “sólida” que as ordens que substituiu, porque, diferentemente delas, era imune a desafios por qualquer ação que não fosse econômica. A maioria das alavancas políticas ou morais capazes de mudar ou reformar a nova ordem foram quebradas ou feitas curtas ou fracas demais, ou de alguma outra forma inadequadas para a tarefa. Não que a ordem econômica, uma vez instalada, tivesse colonizado, reeducado e convertido a seus fins o restante da vida social; essa ordem veio a dominar a totalidade da vida humana porque o que quer que pudesse ter acontecido nessa vida tornou-se irrelevante e ineficaz no que diz respeito à implacável e contínua reprodução dessa ordem. (BAUMAN, 2001, p.9).

Então, nos mostrou Bauman que haviam conceitos de mundo que eram sólidos e imutáveis. Estes conceitos que transitaram pela existência humana designavam o lugar do homem no seu mundo.

Sentia-se como se tudo fosse sólido, fixo e nomeável. O ser humano sabia reconhecer a sua origem, descrever o seu passado, assegurava-se no seu momento presente, e esperava o futuro.

Havia instituições sólidas, no ambiente de trabalho o “Ser” sabia onde e como trabalhar, havia o sentimento de pertencimento a um lugar, a uma categoria. Em sua vida

privada, buscava-se o consolo na crença e o refúgio na família, era um tipo de “acordo sólido” com a vida.

Parafraseando Bauman, com o “derretimento” das instituições sólidas, a existência tornou-se líquida, fluida e leve. O cenário econômico também mudou, hoje não há garantia de emprego sólido, não existe lugar de pertencimento, seja em categoria laboral ou até mesmo em um espaço fixo e físico para execução de um trabalho. Economicamente tudo é viável, e desagregando-se o “Ser”, aniquila-se sua identidade.

O trabalho é remoto, a moeda é virtual, o empregador é um indivíduo etéreo, os amigos e familiares residem nas redes sociais e o amor encontra-se no aplicativo da internet: o Tinder.

Na contemporaneidade a permanência sede lugar à transitoriedade e à rapidez, na indústria, por exemplo, a obsolescência dos produtos é programada para maior obtenção do lucro, o mundo começa a girar rapidamente e os pontos de referência para o ser humano desaparecem, pois tudo é fluido na pós-modernidade amigos, amores, imagens, informações, equipamentos, instituições, narrativas e “verdades”.

A transformação é intensificada fazendo da contemporaneidade o lugar específico do fugaz e do efêmero, portanto o lugar ideal para o estabelecimento das incertezas; essas incertezas são resultado das súbitas e repentinas mudanças que começaram a acontecer na modernidade, na qual o “sólido” começou a ruir.

As incertezas são variadas tendo, então, várias formas, podendo-se citar algumas mudanças: as dos meios de produção, as do mundo do trabalho, as da qualidade dos produtos, as do mundo do consumo etc. Há também a desconstrução da instituição do casamento, há a mudança do cenário da educação.

O mundo da política mudou, a política se traduz em discursos falsos e vazios. Hoje é difícil discernir o real (fato acontecido) do fictício, pois os discursos são totalmente construídos, levando ao surgimento de micropolíticas colocando em risco a política tradicional. A mídia, o espetáculo e as imagens fabricam simulacros da realidade vivida e o ser humano não sabe mais o que é cópia do real. As mudanças constantes da sociedade da incerteza permanente, tornou essa incerteza permanente como a única instituição sólida no mundo da pós-modernidade. Tudo é incerto, toda a novidade é amplificada e intensificada.

O sociólogo nos mostra que este ser solto, fraco, é desorientado na contemporaneidade, pois a sua vida se constrói sobre “areia movediça”, ou seja, é o panorama do mundo líquido, sem grandes certezas ou ideias, sem argumentos sólidos e imutáveis, sem

instituições inquestionáveis, sem crenças no futuro. Restando apenas uma certeza: a mudança, a volatilidade, a fluidez.

As narrativas de Agustina trazem essa alteração entre o sujeito e o seu mundo, expressando as incertezas que acometem o homem de seu tempo. Não existem mais as grandes narrativas, a narrativa se faz nas descrenças dos relatos e no vazio do futuro.

Dizia Jean-François Lyotard que a experiência da pós-modernidade decorre da perda da crença do ser humano em visões totalizantes da história que vêm prescrevendo normas de conduta política e ética para a humanidade.

A pós-modernidade abandonou a pretensão dessa totalidade de pensamento que orientou, por muito tempo a humanidade, ou seja, substituiu as grandes narrativas por uma visão fragmentada da vida e dos indivíduos. Essa fragmentação do indivíduo resultou no isolamento do Homem enquanto ser social, que se desvinculou do discurso das lutas coletivas, e na legitimação do capitalismo.

Nas palavras da pesquisadora Viviane da Silva Vasconcelos, citando o pensamento de Jean-François Lyotard, David Harvey e Fredric Jameson, em seu ensaio *Impressões sobre o Barroco em uma narrativa de Agustina Bessa-Luís*: “Tanto em Lyotard, como em Harvey e Jameson, podemos observar uma profunda alteração entre o sujeito e o mundo a partir da decadência dos grandes discursos que sustentam o mundo na modernidade.” (VASCONCELOS, 2009, p. 144)

O Barroco saiu de sua “concepção de época” para se tornar uma concepção atemporal de mundo, sendo um fenômeno que se manifesta como uma das características da contemporaneidade na qual a única certeza de futuro é a morte.

Outra vez, as palavras da pesquisadora Viviane da Silva Vasconcelos nos ensinam que: “Pode-se dizer que a essência do barroco está presente independentemente da época em que se encontre, permitindo que seja entendido, por extensão, como uma das estruturas fundantes da subjetividade moderna.” (VASCONCELOS, 2009, p. 145).

Alguns autores contemporâneos trazem essas características do barroco com uma nova roupagem chamada neobarroco. A fragilidade, a descrença nos grandes relatos, o não a vontade de estar no mundo, a inexistência da verdade diante de tantas possibilidades de discurso, isto tudo reunido faz com que a “verdade”, na sua essência, seja impossível de ser conceituada na contemporaneidade.

Agustina Bessa-Luís traz essas características neobarrocas em suas narrativas quando apresenta enigmas humanos impossíveis de serem entendidos e transpostos. A autora traduz esse espaço literário como um “grande inconsciente” de seus personagens que é apresentado a

um leitor atônito; uma trama tecida com aforismos, alegorias, confronto de ideias, possibilidades várias de interpretações, riqueza de personagens, imagens vívidas e jogos de descrições, de pensamentos e de sentimentos contraditórios, por exemplo, demonstrados no recorte a seguir, quando a personagem Maria Semblano (Maria Loreto) é avisada sobre a morte de Ema Cardeano Paiva, no romance de Agustina *Vale Abrão*:

Telefonou a Maria Semblano: ‘Ela teve um acidente’. Como não acrescentou mais nada, Maria Loreto percebeu que Ema morrerá. Sentiu-se lograda, parecia-lhe que flutuava e que o chão lhe fugia debaixo dos pés. Era uma espécie de triunfo e mágoa que se resolvia no temor de dar a conhecer a morte de Ema[...]. A criada de dentro encontrou-a a escrever, calma, sem vestígios de perturbação. (BESSA-LUÍS,2004, p.267, 268).

A totalidade fragmentária não pode ser situada em nenhum lugar, ela está simultaneamente no todo e nas partes, cada fragmento vale por si formando o fio condutor da narrativa; o mosaico Agustiniano é composto por inúmeras expressões de vida.

Mesmo marcados pela dispersão, há nos romances de Agustina uma continuidade interior que não se quebra, algo de mais profundo que liga os desvios, as ramificações do pensamento, os fragmentos da história. Os pensamentos da personagem Ema Cardeano Paiva nos dão exemplo disso:

Ela fugira dessa vida monótona e repetida, porque era humilhante reduzir-se à vaidade privada daquele marido pacato e sem ambições, àquele trem de vida simples em cumplicidade com a velhice. Ela queria elevar-se às abstrações das decisões novas do amor, cuja parte mais relevante era platónica. Queria lançar-se nas maiores proezas do orgulho, que eram as proezas superiores da humanidade. A moral de cura da aldeia tornava-a rancorosa e perversa. (BESSA-LUÍS,2004, p.263).

Neste mosaico, cada um dos itens que se apresenta justapostos representa uma intenção particular de uma representação mais vasta. Embora cada item possa ser individualmente considerado, é, todavia, o conjunto de todos eles que confere um sentido pleno e harmonioso ao todo: a obra literária Agustiniana.

As palavras do filósofo português Eduardo Lourenço, em *Canto do Signo*, sugerem que a escrita de Agustina é uma tapeçaria, porém a escritora ao mesmo tempo que, com uma mão tece a trama, com a outra desfaz o que fez, o que ele chama de “puzzle variável ao infinito”, ou seja, infinitas possibilidades de interpretações e leituras:

Falamos de tapeçaria[...] por adquirir vida em função do desenho inteiro. De cada ponto da obra pode partir-se para todos os outros sem que haja um círculo de que cada um seria centro. É uma tapeçaria, mas dum género especial, aberta. [...] Bessa-Luís vai tecendo com uma mão o que destece com a outra. Nada parece guiá-la, na aparência, senão uma fidelidade sonâmbula à vontade de desfiar, por sua própria conta, um fantástico rosário de ‘relações humanas’, tomadas em suas mãos como elementos de um puzzle variável ao infinito. (LOURENÇO, 2017, p. 246/247)

Esta faceta fragmentária, do discurso Agustiniano, provoca um labirinto de sentidos no qual resulta, não raro, uma certa dificuldade em apreender o texto de forma imediata, ou seja, sua mensagem narrativa, como pode ser observado no exemplo a seguir no momento em que Ema faz um balanço do seu EU: o seu desejo de ser *versus* a sua falta de coragem de agir:

Os impulsos de simpatia não tinham bastado para conservar e fazer durar as coisas e as obras. O orgulho podia tê-la levado longe, mas ela não lhe obedecera cegamente. O resultado era a sua situação falsa, o desejo sem a arrancada do orgulho resumia-se a um contrato do corpo que os prazeres inibem. A maior das inibições é a do prazer consumado sem a reflexão do orgulho. Ema disse:

-Faltou-me a ciência da articulação. Não estudei bem o esqueleto humano nem como se mexe um braço e vira a cabeça. Não é um hábito, é uma combinação perfeita entre a causa e o efeito. A relação entre todas as coisas, nunca vi como funcionava. (BESSA-LUÍS, 2004, p.263).

Nos diz a pesquisadora Viviane da Silva Vasconcelos sobre os fragmentos expostos nas obras de Agustina Bessa-Luís: “O barroco ainda hoje, representado sob a imagem da elipse, seria, portanto, uma maneira de questionar, ironizar e ameaçar um tempo cuja linguagem parece servir apenas a um caráter utilitarista e meramente informacional, [...]”. (VASCONCELOS, 2009, p. 145).

A Humanidade vai deixando para trás as perspectivas de grupo (coletivo) e passa a valorizar o pensamento e a interpretação individual, cada um com o seu espaço e suas memórias. Diz-nos Agustina: “Um sol Kantiano, de acordo com a liberdade de todos e de cada um, para fazer germinar e para fazer apodrecer.” (BESSA-LUÍS, 2004, p.55).

Agustina Bessa-Luís dá, aos seus personagens, essa instabilidade; confere à sua obra a mutabilidade. Lá, tudo é frágil, especificamente, a linguagem, a vida. O leitor põe-se em expectativa como se tudo estivesse posto, ao acaso, e prestes a acontecer.

O tempo funciona como um elo entre os pormenores da memória, e como o tempo é conduzido pela memória, cada personagem possui o seu próprio tempo; tempo que se apresenta como em um carrossel em idas e vindas. Tudo está ligado, mas nada é completo, e isto acaba por criar um estranhamento, uma dificuldade no leitor, muitas das vezes, de acompanhar o fio narrativo que se abre a interpretações várias.

Esse caráter plural da memória é capaz de ser construtivo e destrutivo ao mesmo tempo caracterizando um jogo de xadrez em que se exige do leitor atenção e lógica perceptiva aos detalhes, tão íntimos e únicos de cada personagem e por isso tão vastos e diferentes.

Há muitas coisas belas na terra, mas nada iguala a recordação de um dia de Verão que declina, e temos onze anos e sabemos que o dia seguinte é fundamental para que os nossos desejos se cumpram. Quem conservar esse sentimento pela vida fora está predestinado a um triunfo [...]. (BESSA-LUÍS, 2019, p.17)

É o vivido, sentido e imaginado ocupando o universo dos personagens em suas próprias cronologias, em suas recordações. Não há, neste momento, comprometimento com a realidade, nem com o presente, nem com o passado.

Os personagens se detêm em vestígios e resquícios de suas vidas enquanto o leitor tenta montar e reorganizar o fio condutor de suas leituras. O passado, de cada um deles, persiste em seus inconscientes enquanto que é nos pormenores que afloram. A memória afetiva tão automática por se situar perto demais dos canais sensoriais humanos, o som, o cheiro, o tato, o paladar, o olhar, tudo remete a tudo e esses remendos redigem o tempo.

Faltou-lhe a mãe para que pudesse redigir o protesto a um inimigo; [...]. Só tinha dela recordações em que não punha confiança; eram trazidas por objetos pessoais que nunca vira serem usados pela mãe. Uma mantilha, um terço, uma volta de ouro [...]. (BESSA-LUÍS, 2004, p.13).

Segundo o cineasta português Manoel de Oliveira, sobre o encontro interartes do cinema e da literatura, algumas vezes imagens são descritas e diálogos inteiros levados pelo cineasta ao cinema, em outras vezes Manoel de Oliveira imprime a sua leitura através das suas adaptações, muitas vezes obras encomendadas à Agustina. Um diálogo perfeito com outros textos, outros autores, e várias lembranças tão bem armazenadas nas memórias. Nas suas palavras:

Filmes, filmes, os melhores se assemelham aos grandes livros que por sua riqueza e profundidade dificilmente são penetráveis. O cinema não é fácil porque a vida é complexa e a arte indefinível e indefinível será a vida e a arte complicada. A arte é como uma indústria, a vida é a matéria prima e a máquina o homem que a natureza produz tanto um como o outro. A vida é banal, efêmera e fugaz, tudo mais ou menos se repete para subitamente dispersar-se a cada milésimo de segundo[...]. (SEGRE e AVELLA, 2005)

Nos diz o filósofo Eduardo Lourenço sobre a presença inesperada da lembrança na literatura, como isso reflete naquele que lê:” [...], as mais preciosas, as que lhe assinalam um lugar inconfundível na nossa literatura, são a irrupção imprevista, miraculosa, de uma cena banal que nos restitui quase fisicamente a presença dilacerada do passado”. (LOURENÇO, 2017, p.250).

O leitor e o espectador do cinema de Manoel de Oliveira também não sairão incólumes ao se depararem com o trabalho das recordações dos personagens Agustinianos. Muitas vezes a simples leitura do texto, ou assistir à cena do filme, consegue buscar no âmago do leitor suas próprias recordações que são capazes de construir uma cadeia de reflexão e cada artista citado contribuiu para essa análise; é a ocorrência da magia da arte: transformação.

1.3 Passado/ Infância: a “recordação colorida”

Penso que recordar é mentir com sentimento

Agustina Bessa-Luís

Para Agustina Bessa-Luís recordar é, às vezes, “colorir” fatos acontecidos através da imaginação completa as lacunas ao prazer de quem as recorda, fazendo do passado um lugar idílico.

Andar para trás é igual a querer precipitar-se a gente no passado com a cegueira dos amores da imaginação. [...]. É, no entanto, o passado que nós queremos atingir sem outro conhecimento de que o desejo intelectual e sensitivo, assemelha-se ao mundo angélico; parece-nos um lugar incorruptível, onde a aptidão do amor é mais natural e sincera. (BESSA-LUÍS, 2000, p.165)

O mundo imaginário não encontra nutrição nas imagens puras, ele precisa de raízes mais profundas que vão se aliar à essas imagens que serão sentidas antes de serem descritas; a criança ou o artista sente, relata ou representa e transforma. A criança acredita na nova realidade totalmente criada, porque ela vive de corpo e alma, sem medos dessa nova aventura inteiramente imaginária, pois não existe a barreira do consciente castrador.

Nos ensina Bachelard sobre o gatilho estimulante da fonte criadora da imaginação:

“Em suma, o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna”. (BACHELARD, 2018, p. 120).

A criança imagina de modo puro e singelo, ela não quer fazer representações, deixar mensagens para a posteridade, imprimir o seu EU em obras de arte que se fazem eternas. A criança não possui um propósito escolhido, pelo menos consciente, para usar o poder da imaginação; viver o momento e se realizar com ele, transportado para aquele seu mundo tão particular é tudo que basta e anseia.

A imaginação é um fluxo permanente na infância, um movimento ininterrupto, atuante como uma lei geral do universo, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes, nos ensina o filósofo francês Gaston Bachelard ao falar da imaginação:” a imaginação é um devir.” (BACHELARD., 2018, p.107).

No artista a sua forma de expressão é a arte, diante de uma realidade que se impõem muitas vezes de modo um tanto “escura e viscosa” (BACHELARD, 2018, p. 110), ele artista

se cansa dos momentos impressos e conscientemente transgride, infringe, ultrapassa o limite. A imaginação é a saída encontrada: deslocar o objeto, deformá-lo e buscar modos novos de representá-lo.

Diz Bachelard sobre a transgressão do artista: “Vivemos então sonhos pegajosos em um meio viscoso[...]. O próprio olho, a visão pura, fatiga-se dos sólidos. Ele quer sonhar a deformação. Se a vista aceita realmente a liberdade do sonho, tudo se escoa em uma intuição viva”. (BACHELARD,2018, p. 110),

Seguem abaixo exemplos do deslocar de um objeto da área de conforto para uma deformação que transforma. Na expressão do surrealismo de Salvador Dali.

Figura 01 - A persistência da Memória. Óleo sobre tela (24x33 cm), 1931, Salvador Dali.



Fonte: Disponível em: <https://www.culturagenial.com/a-persistencia-da-memoria-de-salvador-dali> . Acesso em: 03 ago. 2023.

E na expressão do Cubismo de Pablo Picasso:

Figura 02 - Guernica - óleo sobre tela, somada à técnica chamada “collage”, (349,3cm x 776,6cm), 1937.



Fonte: Disponível em: <https://www.infoescola.com/pintura/guernica> . Acesso em: 03 ago. 2022

Nas palavras de Agustina a memória é diferente de imaginação pura, aquela que se encontra na infância. A memória seria como um arquivo em que, ao longo da vida, se depositam os fatos da vida, a realidade de cada um. Cada ser humano passa a viver a partir daquela história de vida baseada nas suas próprias interpretações:

Eu penso que a nossa memória é como um arquivo. Ela reúne tudo o que vemos e sentimos. Tudo o que apreciamos e detestamos. Mas nem sempre temos desenvolvimento suficiente para lhe dar sentido. Depois conforme nossa idade e experiência, vamos buscar à memória o que está realmente arquivado, mas ao qual não demos a devida importância. (AVELLA, 2007, p.64).

Memória é o relato íntimo e detalhado das ideias e sentimentos de cada personagem. Neste momento, não importa qual, os personagens se reportam às suas próprias lembranças; um espaço articulado com a temporalidade construindo uma narrativa íntima e coerente.

Agustina traz consigo uma agonia; uma busca incessante pelo “EU” através de incertezas, ambiguidades, contradições, medos e instabilidade. A “normalidade” de sua obra, tanto na sua forma quanto na sua temática, é aparente:

[...] toda uma labiríntica teia narrativa se desenvolve, com idas e vindas no tempo e nos espaços, com histórias e personagens paralelas que se entrelaçam continuamente, com rápidas reviravoltas no desenrolar da intriga, com digressões contínuas e inesperadas da voz que narra, com referências históricas, culturais, literárias e artísticas a desafiar insistentemente a atenção do leitor, com laboriosas construções de imagens e instigantes provocações irônicas. Mais que tudo, a narrativa se ocupa de aspectos subjetivos das personagens, das suas personalidades, do impacto de seus desejos e fracassos sobre suas experiências existenciais, das contradições e mudanças que, no íntimo de cada uma, se operam... (CALVÃO, 2012, p.12)

As lembranças trazem consigo essas experiências existenciais, contradições, apreensões vividas pelos personagens trazendo assim, para o leitor, um labirinto de interpretações.

A título de exemplo, a descrição da lembrança da infância de um personagem apresenta-se recheada de um impulso inventivo. A criatividade, difere da recordação de um momento da vida adulta desse personagem. Para a autora, a criança não teria memória, então daí nasceria a criatividade, poder puro da criação. Diz Agustina: “O que é criador? É o passado ou não ter passado? A criança não tem passado; então não tem memória, no entanto, ela está num estado perfeito de criação”. (AVELLA, 2007, p.65).

A criança é curiosa e da curiosidade nasce a invenção:

Às vezes brincavam na mata, ao pé do vinhedo. Dorinha era a duquesa de Mântua, fazia o seu gabinete na cova de um pinheiro derrubado, prendia na cinta uma saia de ramos de urze florida, e ia visitar Rosa, que, mais além... ensaiava passadas com sua longa cauda de casca de eucalipto [...]. (BESSA-LUÍS, 2020, p54).

A “verdade” de um fato não existe; verdade é aquilo que o personagem constrói como lembrança, de modo individual ou coletivo. A recordação é a sua verdade; verdade do que se lembra, ou de modo forçado, impostas pelas lembranças de gerações anteriores, ou de outros personagens que o rodeia.

No recorte, abaixo, Ema recorda de pessoas suas conhecidas da aldeia, as Paivoas, que traziam lembranças de uma aldeia idílica, construída somente em suas próprias memórias, mas que acabaram por influenciar as memórias de gerações mais jovens, as filhas de Ema, a cerca dessa aldeia:

As Paivoas, as quatro, entre viúvas e divorciadas, mantinham a memória da província esgotando as palavras de homenagem, esquecendo a rudeza que o imaginário converte em glória. Lolota e Luisona repetiam as histórias concentradas em eixos favoráveis e que elas não tinham conhecido, nem de perto e nem de longe.(BESSA-LUÍS,2004, p.262).

Por trás desta materialização do mundo interior dos personagens está o escritor que traz, à literatura, um diálogo com sua própria subjetividade. A forma literária escolhida por ele mostra a busca pelo autoconhecimento, e Agustina nos mostra, por exemplo, que não existe como se alcançar o sentido completo da existência.

Em suas palavras:

Não há combate mais heróico do que o que travamos com a nossa interioridade [...]. cada escritor é um místico que se aceita; ele evolui a expensas da sua profundidade, e não pode desviar-se em direção a ele próprio. O mistério atrai-o, arrebatá-o, todos os factos são mistérios a ter em conta, e não realidades consuma. (BESSA-LUÍS, 2004, p.160).

Agustina, mais uma vez, abre um leque de possibilidades de leitura quando trabalha com essa memória. É a reescrita, dessa memória, criando uma multiplicidade de perspectivas de uma mesma história, é a ligação do corpo do personagem com o seu próprio tempo.

A autora muitas vezes trouxe para a sua obra inspiração em seu núcleo familiar e lugares tão seus conhecidos (tias, tios, pais, lugares, casas...) e também nas suas vivências de criança, tudo isso é acompanhado de nostalgia e de memória, a reconstrução é ao mesmo tempo reconstrução de um passado individual.

O enxerto abaixo é retirado de seu livro *Contemplação Carinhosa da Angústia* na qual a escritora mostra como se utilizou da recordação de sua tia Amélia na construção de seu personagem Sibila e como também, tornou a sua Casa do Paço em personagem imortalizado como a Casa de Vessada no seu romance *Sibila*:

A Sibila existiu como qualquer um de vós[...]
Era uma pequena mulher cheia de tenacidade, dessa tenacidade que é precisa para transformar o mundo. Vou dizer-lhes como ela aparecia no domingo de manhã, no cimo da escada que conduzia à porta da cozinha. Ia dizer a grande porta da cozinha, mas faltava à verdade. Há pouco tempo, quando voltei a ver a casa da Vessada, tudo me pareceu mais pequeno: a dita porta, meio chapeada de zinco, e a eira que eu julgava enorme, com uma eterna meda de palha que nunca se desfazia e servia de abrigo à máquina de debulhar o feijão. A Sibila, nascida na Casa do Passo, que no romance tem o nome de Casa da Vessada, era a penúltima de nove irmãos e a mais nova das raparigas. (BESSA-LUÍS,2000, p.188)

Nos ensina Agustina sobre a força narrativa advinda das memórias, daquilo que se conheceu e se viveu:

Deve-se escrever sobre aquilo que se conhece. Essa auxiliar memória da infância, e que funciona com todos os escritores, não pode nunca ser desprezada. Ela aparece de uma maneira ou de outra[...], mas está sempre ligada àquela primeira visão, ao abrir os olhos para o mundo. (BESSA-LUÍS,2013p. 62)

A criança, para Agustina, possui o poder da imaginação que sob o signo da memória afetiva foi permitindo a autora resgatar, na sua ficção, muito da sua identidade profundamente humana, que aflorou acalentada no mundo idílico e utópico da infância da menina Agustina.

Em *Dicionário Imperfeito*, Agustina Bessa-Luís descreve o que pensa sobre a infância e como essa recordação da infância influenciará o povo português, no qual se inclui a autora, para o resto da vida:

A infância vive a realidade da única maneira honesta, que é tornando-a como uma fantasia.
[...] O português que leva com ele o tempo de infância como uma religião, vive em qualquer lado em boa paz. Porque o importante é para ele essa memória dos dias felizes que, em qualquer idade ou fortuna, não se repetem mais. Ter a infância ao alcance como a pristina leitura da descoberta, dos primeiros risos, dos primeiros mistérios, é ter a benção que ninguém pode retirar-lhe; nem os maiores infortúnios, nem os fracassos maiores. (BESSA-LUÍS; FERREIRA,2008, p. 148).

E quando se fala em recordação e memória, fala-se em imagens. Os textos Agustinianos são muito plásticos, cheios de significado e pormenores. É a vontade de se alcançar a “verdade” desses personagens, do seu mundo, das suas escolhas, das suas vidas,

onde a vida aparece sob um grande enigma. Agustina Bessa-Luís valoriza o invisível como objeto da criação estética; a sua arte assenta na tentativa de tornar visível o invisível através da profusão dessas imagens; imagens, estas, que serão reconstruídas, tão lindamente, no cinema português do cineasta Manoel de Oliveira.

Pode-se citar como exemplo de lembrança a cena em que Ema, menina, olha o oratório, lugar que sua tia Augusta costuma rezar e é também em frente a ele que a mãe de Ema foi velada.

Narrador:

Ema olhava o oratório como se despojasse do peso de uma farda cheia de bordados e condecorações. O tempo era uma memória teatral e inumana da mãe defunta estendida diante daquele móvel que funcionava como um cenário.

Cena 11 – Oratório de Tia Augusta



O filósofo Gaston Bachelard expõe o que pensa sobre o conceito de lembrança. Para o filósofo: “Quando amamos uma realidade com toda a nossa alma, é porque essa realidade é uma lembrança. (BACHELARD, 2018, p. 120)

O conceito de lembrança nos é dado pelo dicionário de língua portuguesa, como sendo “aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas; reminiscências; algo que subsiste como testemunha de um fato passado”⁴.

De acordo com o dicionário subsistiria em nós um testemunho de um fato passado gerando uma lembrança, que se guardaria na memória. Por essa razão, talvez, disse Agustina

⁴ Dicionário Online de Português :DICIO⁴. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>.

que a criança tem muita memória, mas poucas lembranças. Já o adulto, à medida que envelhece, diminui a sua capacidade de memória, mas lá dentro dela vão se acumulando montes de lembranças.

Em *Vale Abraão* existe uma passagem em que Ema vai ao Romesal, sua casa de infância, após a morte de seu pai. Lá, sem que espere, a protagonista tem uma lembrança que a devasta. As lembranças, principalmente as ruins, se fazem sorrateiras. Eis o recorte da obra de Agustina:

Um dia, quando o pai já tinha morrido, Ema foi ao Romesal[...]
O que aconteceu foi aparecer um armário verde, com todo o aspecto dum aparador e que parecia escarnecer da memória de Ema. Ela, que nunca chorava, rompeu em pranto. O lindo oratório com portadas douradas e cuja laca estourava em mil fios das suas cãs, não se encontrava lá. Era um roubo feito à sua infância. De repente, Ema viu-se com um vestidinho de lã preta a espreitar pela grelha do confessionário, tendo um ramo de flores de cera nas mãos. Ema tinha seis anos, e a mãe deitada no esquife, como uma noiva, e atrás dela gemia o soalho da sala de jantar quando alguém vinha guardar os copos lavados. (BESSA-LUÍS, 2004, p.195).

Na verdade, nunca se pode experimentar o passado ou o futuro a não ser como lembrança ou espera/possibilidade. A ideia de um tempo absoluto que existiria por si e é independente em si mesmo, é uma ideia que gera controvérsia, pois esta, muitas vezes, é refutada por cientistas e filósofos. Para alguns estudiosos persiste a ideia de tempo linear e contínuo, já para alguns cientistas, como por exemplo Einstein, o tempo e o espaço não existiriam à parte, separadamente.

O filósofo francês Henri Bergson defendia a ideia que haveria um passado puro, um “lugar” no qual todos os presentes, todos os acontecimentos universais se conservariam como uma grande memória coletiva de mundo; para Bergson seria isso possível, pois as imagens se conservariam em si mesmas, então, o tempo nos remeteria a questão da memória, seja ela uma memória de mundo(coletiva) ou a memória individual. Nesse “lugar” se guardariam as lembranças dos acontecimentos coletivos ou as lembranças individuais, os recortes de momentos de nossas vidas.

Cada personagem de Agustina Bessa-Luís é um Ser que habita o mundo, ele habita esse mundo com outros seres semelhantes, sendo, porém, esse Ser diferente dos demais. É um Ser composto de um interior único, complexo e na sua condição humana, tem consciência em si mesmo, de sua existência e sua finitude.

Na contemporaneidade este Ser é um “Ser vivente”, pois, o futuro não existe mais para ele como uma possibilidade concreta e promissora na qual ele irá projetar as suas expectativas de vida para que haja um alto propósito de construção, dessa vida, a cada dia.

Os personagens Agustinianos são profundamente humanos, complexos. Existir enquanto Ser é mais do que apenas sobreviver. O verbo existir ganha conotação de vida, ou seja, interioridade e consciência. É no pensamento, nas suas expectativas e nas suas lembranças, guardadas em suas memórias, que esses vários “EUs” Agustinianos se constroem.

À medida que o tempo, cronologicamente conhecido, passa e com ele se acumulam experiências, que vão se constituir em arquivos, esse Ser transcende, porque através de pensamentos concatenados nascem cultura, hábitos, ideias e pensamentos. Através de suas próprias memórias, que se traduzem em linguagem, que esses personagens tentarão se inserir neste mundo cada vez mais instável e fragmentado na tentativa de construir uma possibilidade de futuro; aqui, o verbo Tentar aparece porque Agustina sabia que livre arbítrio absoluto não existe, porque apesar de cada personagem seu ser rico em si mesmo, ele habita o mundo com outros seres, porque ele é um Ser do mundo que habita este mundo, e este mundo se compõe também de vários fragmentos, sociais, políticos, históricos, culturais, econômicos e religiosos, que vão impactar nas escolhas individuais de seus personagens que serão impactados pela própria historicidade de seu tempo e transformados em um Ser datado.

Cada personagem único, em si mesmo, então, possuirá o seu próprio tempo de vivência, de sofrimento, de aprendizagem. É na lembrança individual que eles vão se refugiar, como “lugar seguro” e de tempo conhecido; os Seres de Agustina se descobrem na Angústia.

As obras da autora são cheias de memórias coletivas e individuais, tanto dos personagens como também as da autora que as empresta ao texto. Esses fragmentos externos à narrativa também a constrói, compondo assim uma gama enorme de personagens tão complexos: o famoso “rendilhado Agustiniano”.

Para o cineasta Manoel de Oliveira a memória, carregada de lembranças, também será tratada de maneira especial, assim como fez Agustina; as lembranças são representadas plasticamente, implícita ou explicitamente, em objetos, paisagens e espaços.

A memória e o processo do recordar se colocam como em movimento, isso é capaz de unir vários pontos importantes suscitados, tanto na literatura de Agustina quanto no cinema de Manoel de Oliveira: a criação literária de Agustina, a materialização cinematográfica de Manoel de Oliveira, o imaginário do leitor/espectador e todas as possibilidades geradas em conjunto de leituras e interpretações que geram outras leituras e outras interpretações, enfim, uma corrente infinita de perspectivas.

A memória será apresentada, na intimidade, pela câmera. O cinema tem a propriedade de conseguir transformar lembranças em imagens concretas.

Na cena a seguir, por exemplo, o cineasta trabalha com as lembranças de Ema, ela recorda-se da mãe ao mexer nas suas caixas de chapéus. Cada chapéu, cada flor remeterá às lembranças da personagem Ema, além de representar também o momento em que Ema se percebe bela e mulher. É uma cena riquíssima em detalhes de olhares e gestos que dizem mais do que o próprio narrador.

Cena 12 – Ema recorda a mãe de frente ao espelho



Em suas palavras, diz o cineasta sobre memória e cinema:

O cinema é um meio de expressão... um meio de expressão fundamental. Mas o que está por trás dele é sempre a vida. A nossa concepção de vida: o nosso conhecimento, o nosso sentimento, a nossa memória. (GRILLO, 2006, p. 133).

Neste trecho, em *Conversazione a Porto*, Manoel de Oliveira fala sobre a memória e como esta é fundamental, pois a vida é fugas, e rapidamente desaparece, mas a memória, com as suas lembranças, realiza e cristaliza o fenômeno artístico na sua eternidade. Nas palavras do cineasta:

A memória da vida vivida que se tornou alimento da própria vida, possibilidade da própria arte, eis a única fórmula possível que reativa os factos vivos e gera histórias e ficções. Sem memória se apagaria o passado, o conhecimento e o saber e partiríamos sempre do zero a cada milionésimo de segundo. Mas a memória e o fermento da vida: a imaginação, que preserva e seleciona, assim como o cinema, o cinema que audiovisualmente que fixa a partir da vida, e o teatro que transforma a literatura e a pintura em ação e em espetáculo[...]. (SEGRE, e AVELLA, 2005)

Objetos, paisagens já indicam os sentimentos de seus personagens ou a própria metáfora do que vai ser a obra que se apresenta. Outras vezes, o cineasta foca em determinado

objeto, paisagem ou espaço cênico por determinado tempo para que o espectador entenda que aquilo que vê reside na memória do personagem.

Citando por exemplo logo a cena inicial do filme Vale Abraão, Manoel de Oliveira já resume como será a obra que será apresentada: o rio Douro como representação da personagem central Ema Paiva, ou seja, profunda, perigosa, traiçoeira, forte (pois abre caminhos entre os montes/ adversidades), imperfeita, mas bela, cheia de vida, necessária ao mundo do florescer e germinar.

Cena 13 – Rio Douro como representação da personagem



O narrador, por sua vez, já nos diz qual será o papel de Ema na vida do doutor Paiva. Este doutor, Carlos Paiva, marido de Ema assim como o patriarca Abrão “cede” a mulher aos outros para proveito próprio, pois Carlos sabia das traições de Ema e isto não importava muito desde que esta fosse discreta, pois lhe fazia bem ao ego ser marido de uma mulher que todos desejavam.

Nestes exemplos, comparemos com cuidado as falas do narrador, do filme, com a fala do narrador no livro de Agustina:

No filme:

O patriarca Abraão tinha um costume arcaico: o de usar a beleza da mulher Sara como solução das suas dificuldades. Para isso, intitula-a sua irmã, o que deixava caminho para o desejo dos outros homens. (Filme Vale Abraão, cena 13)

No livro:

A casa tomara um aspecto irrealista [...], cozinha modelo... cadeiras de espaldar alto...pratos de prata... Carlos teve que desdobrar as cirurgias para pagar, em prestações esta extravagância. Mas tirava algum proveito dessas fantasias [...]”. A confiança tomava proporções sólidas, pois há uma conexão lógica entre as razões e os actos. Se os Paiva gastavam assim, era porque havia uma fonte de rendimento por detrás. Mas Carlos fazia o seu trabalho, dormia muito bem e confiava na sorte. Ema desempenhava um papel cada vez mais excitante, embora não se lhe conhecessem as aventuras. Os homens são gratos para com as mulheres que servem de pretexto sem querer servir de prova. (BESSA-LUÍS, 2004, p.56).

Outras vezes, os objetos já indicam o verdadeiro significado dos sentimentos e sensações dos personagens, significados de seus espaços. Tudo é sinal de alerta no cinema de Manoel de Oliveira, flores, vasos, animais, quadros, paisagens, imagens, móveis, bebidas, comidas, oratórios, olhares, posturas, enfim, cada mínimo detalhe é um indício da peça única para completar o quebra – cabeças.

No exemplo abaixo, Manoel de Oliveira focaliza as flores, enfeites da festa religiosa. Ema as vê enquanto almoçava com o pai e sente como se estivesse vendo um sinal para algum acontecimento. Logo aparece Carlos Paiva com um prato de figos doces.

Cena 14 – Enfeites da festa de Nossa Senhora dos Remédios como premonição de Ema



Neste outro exemplo, há um primeiro contato íntimo entre Ema e Carlos quando este coloca a sua mão sobre a mão de Ema quando ela abre a porta; um detalhe que mostra que haverá um futuro relacionamento.

Cena 15 - Carlos pousa a mão sobre a mão de Ema



Aqui, o detalhe do quadro que se compara a Ema, provando que Ema era parecida com sua falecida mãe como diziam. Manoel de Oliveira fez questão de mostrar isso ao espectador.

Cena 16 – Ema e o quadro de sua mãe; uma amostra da semelhança



Neste recorte Ema fala para a criada que vai se casar, mas nem sequer gosta de Carlos. Os dois pássaros tristes presos na gaiola é uma metáfora de como será o casamento da personagem. Manoel de Oliveira usa da plasticidade da cena para o expressar.

Ema:” Disparate! Vou me casar e nem sequer gosto dele”.

Criada: “Ó menina, mas que despropósito. Lembra de dizer cada coisa!”

Cena17 – Ema ao lado da gaiola de pássaros



Na sequência abaixo, há uma reunião entre amigos na casa de Carlos e Ema. Ema está com o gato ao colo no qual acaricia. Seu olhar e sua postura indicam o poder de sedução que a protagonista imprime sobre os demais. Carlos ficou farto desta postura de sua esposa e então, em um rompante de ira, tira o animal do colo de Ema e o atira no chão. Carlos, notadamente, queria ferir e humilhar a esposa e não o animal, mas na impossibilidade de tal, agride o gato.

Cena 18 – Ema e seu gato



Manoel de Oliveira teve o cuidado de focar no olhar da personagem para mostrar ao público o porquê de Carlos, homem sem brilho, tão indiferente, perder totalmente a paciência impressionando a todos, principalmente a uma de suas filhas e não a própria Ema, pois esta, deliberadamente, sabia o que fazia.

Cena 19 - O gato e Ema, se fundem em um só Ser.



Cena 20 - Carlos atira o gato no chão.



As cenas descritas por Agustina são muito detalhadas expressando toda a sua plasticidade. Manoel de Oliveira conseguiu captar essa plasticidade narrativa e transformou-a em cenas memoráveis, cheias de significados que escusam, às vezes, sequer de texto, dizendo tudo por si só.

2 ESPAÇOS DE MISTÉRIOS E DE CONSTRUÇÃO

Como homem do Porto e do cinema fiquei mais apegado ao Douro, que este sim é o ‘rio da minha aldeia’. Nele me vejo e me revejo como num espelho multifacetado, pois ontem era uma cousa e hoje já é outra. Assim como ele mudou também eu mudei e já não sou hoje o que fui ontem e o não serei amanhã o que sou hoje. O que quer dizer que a vida corre por dentro da gente como as águas nos cursos talhados para os rios até chegar no seu finamento.

Manoel de Oliveira

No documentário *Conversazione a Porto*, o cineasta Manoel de Oliveira, amigo e parceiro artístico de Agustina Bessa-Luís, fala sobre o cinema e a literatura. Uma das questões suscitadas na conversa é a importância da memória para a concretização artística. Em uma cena em que se inicia o documentário, a água aparece, por exemplo, como fonte de vida primordial, aquela que dá a vida e também a água/vida como matéria-prima precípua da arte.

Nas cenas a seguir do documentário “*Conversazione a Porto*”, primeiro, o cenário mostra as águas revoltas e violentas, o perigo constante: a morte, aquela que transforma a vida em coisa fugaz. A água enquanto simbolismo da finitude.

Cena 21 – Mar – cena do filme *Converzacione a Porto*



Na cena a seguir, aparecem um homem e uma criança indo pescar. Aqui a água é posta como simbolismo da vida, da criação, da abundância, é o peixe a ser pescado: o alimento; é o futuro representado na criança.

O homem idoso é aquele que se vai com a vida que se esgota, mas que a arte terá o dom de imortalizar.

Cena 22 – O homem idosos e o menino – cena do filme *Converzazione a Porto*



Com todos os elementos se compõem a vida ar, fogo, terra e água. Toda a filosofia é permeada pela utilização destes elementos, da importância destas substâncias; as ciências também as utilizam, assim como as artes.

Na literatura, prosa ou poesia, esses elementos serão vastamente utilizados, porém com diversas conotações, pois na literatura é necessário que uma causa sentimental, seja ela positiva ou negativa, faça-se presente, pois não é a imagem do elemento utilizado puro, simples como se vê; é a imagem nas mãos de quem a percebe, e transforma.

Percepção, segundo o dicionário dos significados, é o substantivo feminino com origem no latim *perceptione* e que descreve o ato, efeito ou capacidade de perceber alguma coisa. Existem vários tipos de percepção, tais como: percepção visual, percepção social, percepção musical, percepção auditiva (sinais sonoros) percepção olfativa, percepção tátil e percepção gustativa.

De acordo com a psicologia, percepção consiste em uma organização e interpretação dos estímulos que foram recebidos pelos sentidos e que possibilita identificar certos objetos e acontecimentos tendo duas etapas, que seriam, a etapa sensorial e a etapa intelectual. As duas se complementam porque as sensações não proporcionam uma visão real do mundo, e devem ser trabalhadas, juntas, pelo intelecto.

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty trouxe-nos a sua teoria sobre o conceito de percepção, a teoria de que o corpo humano estaria articulado com a mente, não sendo eles coisas separadas e sim em sintonia e ambos, unidos, darão sentido ao mundo. Não é somente a mente que é fonte da verdade, como pensava a filosofia platônica, a filosofia de Descartes com o seu cógito “penso logo existo”, a filosofia Cartesiana, ou a filosofia de Husserl, todas, segundo o autor, emprestavam uma supervalorização da mente, da razão e o corpo seria apenas uma “máquina” obediente às realizações da mente.

Merleau-Ponty apresenta uma outra visão dizendo que os sentidos humanos, audição, visão, tato e paladar serão responsáveis pelo conhecimento em um tipo de esquema corporal que de maneira sinestésica trocam suas percepções no mundo, suas habilidades sensoriais, ou seja, o corpo seria fenomenológico, então ver o mundo como vemos seria uma simbiose entre corpo e mente. O filósofo coloca que quando se nasce e começa-se a conhecer o mundo serão os sentidos que primeiro o ser humano utiliza e não o pensamento complexo e elaborado, mas sim a percepção através desses sentidos, ou seja, a percepção seria o primeiro contato do humano com as coisas. A partir do ponto de vista cultural e também psicológico, passa-se muito mais pela sensibilidade antes da transformação do pensamento elaborado que estaria voltado para o conhecimento teórico ou mesmo para a utilização prática da percepção.

Merleau-Ponty dizia que se quisermos a “origem” do conhecimento deveríamos retornar ao estágio inicial da percepção ao que o autor chamará de “pré-reflexão”, ou seja, a vida não seria toda ela refletida no intelecto sendo essa vida “pré-intelectual, o conhecimento originário. O filósofo vai propor, então, a recuperação da percepção que irá nos ajudar a revelar o mundo de uma forma mais “verdadeira”, antes do passar pelo “crivo” do pensamento elaborado, ou seja, o nosso primeiro contato com o mundo.

A percepção seria uma construção, ela é antes, um modo de sentir o mundo de maneira primária, não sob um olhar científico dos mecanismos orgânicos dos sentidos humanos, mas sim por um olhar fenomenológico, o que levaria a conclusão de que não existiria um perceber o mundo de modo “errado” e sim de diferentes perceberes. Olhar um objeto é percebê-lo de diferentes maneiras emprestando-lhes diferentes sentidos com um significado que se atribui, a esse objeto, em um dado momento.

O olhar fenomenológico expressa como esse empréstimo de significado irá afetar a vida daquele Ser como experiência de mundo vivido por ela. O que se percebe é o que se quer alcançar, pois a “verdade” do percebido não se encontra em outro plano, porque a relação entre o Ser e o mundo, o Ser e o outro, e o Ser com ele mesmo vem através do caminho aberto pela percepção.

Para Merleau-Ponty não é possível entender o Ser sem a sua vinculação com o mundo da facticidade e daí entender-se-á o Ser dentro do olhar fenomenológico de que mente e corpo é um só ente não havendo segregação. O contato do Ser com o mundo é infinito, sempre se renovará e transformará. O filósofo olhará a experiência humana como ela acontece, as lacunas da ciência serão preenchidas pela fenomenologia, pois ela busca os conceitos na própria vivência de cada Ser e suas características singulares pois, como nos diz o filósofo: “a fenomenologia é a ciência que repõe as essências na existência” (MERLEAU-PONTY, 1999,p.01)

Para o filósofo, a Fenomenologia da Percepção: “É uma visão fenomenológica do homem, do mundo e seus acontecimentos, sendo aberto para os fatores existenciais e, assim, ter a compreensão dos fatos pelos vários aspectos apresentados”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.69)

A percepção seria como um “palco” no qual todas as vivências se destacam, o Ser Humano reconhece o seu próprio pensamento que é revelador de um mundo inesgotável de conceitos e sentidos. Existem, nesta relação, uma parceria sujeito e mundo e sentido e objeto, ou seja, um objeto passa a ter uma representação dada por um sujeito que lhe confere um sentido: o sujeito se apropria de uma imagem /objeto e passa a dar-lhe um sentido que é “filtrado” e sintetizado pela percepção que se realiza através de um processo intelectual, sendo o próprio ato perceptivo.

O filósofo destaca que o sujeito constituído pelo mundo ou o mundo constituído pelo sujeito geraria um resultado: um mundo composto por relações objetivas

[...] tem-se agora uma consciência ou um pensamento do mundo, mas a própria natureza deste mundo não mudou: ele é sempre definido pela exterioridade absoluta das partes e apenas duplicado em toda a sua extensão por um pensamento que o constrói. (Merleau-Ponty, 1999, p.69)

Não há um sujeito puro. O homem é, ao mesmo tempo, “eu corpóreo” e “eu pensante”, a percepção se dá através do corpo associada à consciência, uma coisa não é independente da outra, sendo um indivíduo uma totalidade.

A percepção é a apreensão do mundo não existindo uma distinção traduzida em oposição: percepção (conhecimento sensível; vago) em oposição ao pensamento (clareza;

distinção). Como resultado a concepção de mundo passa a ser apreendida pela própria percepção do objeto; percepção como existência.

A consciência habita um corpo, que existe em um determinado mundo, e esta se realiza através da percepção; consciência é percepção. As imagens são percebidas, apreendidas e transferidas para o mundo criativo do artista.

A verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. (Merleau-Ponty, 1999, p.26)

Sobre percepção da imagem, para o filósofo Gaston Bachelard, a concepção mais pura de imagem seria aquela que é expressa através da literatura, pois esta possuiria a faculdade de construir a consciência e desenvolver o pensamento e não somente habitar a imaginação, pois para ele a capacidade imaginativa de criar imagens novas, a partir da contemplação vinculada à associação, não seria um processo fácil, criar um pensamento através dessas imagens, é, antes de tudo, complexo.

Complexo é o processo criativo, pois é transformar sensação e percepção em materialidade, porque o artista usa um material qualquer, papel, pedra, tela, vidro, madeira etc. e ali, naquelas matérias, incidir sua forma de pensamento e transformá-las em imagem.

O materialismo da imagem não é a percepção; a imaginação artística “deformaria” as imagens recebidas, por meio desta percepção, e o objeto captado é transformado em outra coisa, que, por sua vez, será percebido, captado e transformado em algo mais, que não mais os outros objetos; transformados por leitores, espectadores, admiradores, críticos..., enfim uma corrente sem fim de possibilidades, ou seja, uma corrente simbólica.

Bachelard sugere que, ao estudar a imaginação poética, o filósofo deve negligenciar a metodologia, hábitos e opiniões prévias, portanto defende que a imagem é instantânea, e ainda, que a imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber articulado, o filósofo, neste caso, não está querendo estudar a origem da imagem, e sim o impacto da imagem no leitor, ou receptor.

Propõe Bachelard, portanto, uma fenomenologia da imaginação como sendo um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do Ser, citando-se, por exemplo, uma transformação que um texto literário, um quadro ou uma cena de filme podem causar no leitor/espectador, porque apesar da fugacidade de uma simples imagem, gerada por palavras faladas ou letras em um papel, só pode ser explicada ou, pelo menos, estudada, pela fenomenologia, pois a imagem tem um conceito específico: a imagem existe antes do pensamento.

Nos diz Bachelard sobre o conceito de imagem: “A palavra se basta, “não há nenhuma necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para compreender o reconforto da palavra oferecida pelo poeta” (BACHELARD, 1974, p.351). Então, são as imagens descritas nos textos de Agustina e nas cenas do filme de Manoel de Oliveira que vão impactar no leitor/espectador criando as inúmeras possibilidades interpretativas, as inúmeras possibilidades reflexivas.

O elemento, aqui, escolhido como simbologia da imagem será a água. A água enquanto fonte de vida ou de morte que habita os romances de Agustina e o cinema de Manoel de Oliveira. Segundo os pesquisadores sobre o tema, o ser humano teria uma relação profunda com esta matéria, de sua concepção celebrando a vida à sua total escassez na morte. Diz o filósofo Gaston Bachelard sobre o elemento água e sua simbologia: “A água é objeto de uma das maiores valorizações do pensamento humano: a valorização da pureza”. (BACHELARD, 2018, p.03)

A água é vida enquanto líquido seminal, meio de sobrevivência no útero materno e depois no leite que alimenta. O corpo humano inicia a vida com setenta por cento de água, sendo vinte e oito litros somente dentro das células, com o passar dos anos a água no organismo vai diminuindo até diminuir drasticamente com a velhice muito avançada e se esvaia totalmente com a morte. É o destino da água que se carrega dentro do humano, desde sempre a água pôde ter um simbolismo positivo, ou negativo.

Nas religiões, a água possui também um simbolismo de vida ou morte. É vida para o Cristianismo com a celebração do batismo, é salvação da alma com a água abençoada, mas também é danação, pois a vida se acabou em um dilúvio.

Em outras culturas, é na água que se colocavam as mortalhas e estas corriam pelas águas, ou, então, são em barcos sobre as águas que barqueiros funestos veem recolher as almas. Em certas religiões é na água, nos banhos, que a negatividade se vai, é também na vidência da água que se pode ver o passado, explicar o presente e adivinhar o futuro.

Desde muito tempo que se acredita que os astros podem se impor sobre o comportamento humano através da astrologia, conhecimento tão antigo que os estudiosos não conseguem entrar em consenso sobre a exatidão da sua origem. A astrologia ocidental é, até hoje, correspondente aos elementos da vida: água, terra, fogo e ar.

Cada elemento corresponderia às características da personalidade que compõem aquele que nasce sob suas influências. O Ser seria composto de várias referências, porém algumas mais marcantes e recorrentes. Para a astrologia a água rege as emoções, o subconsciente e a sensibilidade e é considerado um elemento feminino pelo seu poder de

construção. A água se mistura com o elemento ar no vapor, faz desaparecer o calor ao destruir o elemento fogo e se mistura com o elemento terra para poder fazer moldar e germinar.

Esse elemento astrológico representa sempre a profundidade das emoções humanas: a psiquê, algo que parece muito com o símbolo da água, pois há uma superfície que se pode ver (o consciente) e uma parte oculta (o inconsciente); área mergulhada profundamente em fendas abissais no vasto oceano das possibilidades de sentir.

O elemento água, quando usado na literatura, poderá agregar diversos significados de acordo com o que ela se associa, podendo-se citar como exemplo, o simples ato de contemplar a água que poderá gerar um significado de fonte de sonhos, berçário de devaneios, o chamado sonhar acordado, o sonho do poeta, a calma, o aconchego, “mergulhar” é um verbo de encontro profundo, simbolismo literário em que a água se mostra de modo positivo.

Mas a água também se mostraria de modo negativo na literatura e em outras opções artísticas. Águas violentas podem, em certos contextos, representar cólera, vingança; águas turvas, lodosas, espessas podem ser símbolos de pavor, dor, sofrimento profundo, doença. Quando o ser humano está triste é a água que representa o desespero através das lágrimas que escorrem rosto abaixo.

Então, esse elemento, água, mergulharia no cerne do Ser vinculada às imagens, porém imagem, ao que se chama de a “verdadeira” imagem, aquela que se pode ver e logo identificar, sem o verniz da conotação, através do processo da percepção surge diante dos olhos de quem observa, para a seguir entrar no campo da imaginação para depois se tornar ícone através da materialidade artística, tais como, desenhos, fotos, cinema, teatro, textos de prosa e poesia, dentre tantas infinitas possibilidades de expressão, passando as imagens poéticas a também possuírem sua própria identidade, nas palavras de Gaston Bachelard: “As imagens poéticas têm, também elas, uma matéria” (BACHELARD, 2018, p. 3).

Como visto, a água expressaria um tipo de intimidade, um mistério. A água é um destino que transforma a alma humana. Essa metamorfose da alma ocorre neste destino, água, o nunca repetir, do passar vertiginoso do Ser, a água mostraria que tudo realmente passa, é efêmero, passageiro, os momentos não se eternizariam estanques, “congelados”, é como o fluir das águas, embora ainda conceito de momento em sua essência, não são exatamente mais os mesmos, eles se modificaram. Desta forma, assustador é pensar que somente seria possível um vislumbre, uma lembrança no “baú” da memória que tende a se desgastar a cada momento.

Parafraseando o pensamento e as palavras de Bachelard, o Ser voltado à água seria um Ser em vertigem que morre a cada minuto, pois alguma coisa em sua substância

desmorona constantemente. É a morte da água em nós mesmos, comprovadamente como fato científico com o passar dos anos, e metaforicamente usada pelos artistas como a mais sonhadora de todas as finitudes.

2.1 Água: a alegoria da morte e da vida

Ali ao lado passa um rio, o Douro. Douro, porque de ouro é o rio da nossa aldeia.

Manoel de Oliveira

Segundo a tradição clássica da filosofia ocidental, o primeiro teórico a formular um pensamento mais sistemático fundado em bases racionais foi o grego Tales de Mileto, nascido na colônia de Mileto, atual Turquia, a cerca de 625 a.C. – 558 a.C. As principais referências que temos a seu respeito vêm do filósofo Aristóteles, já que deixou o seu pensamento, mas não uma reunião de textos escritos.

Tales de Mileto inaugurou na filosofia a corrente dos pensadores “físicos”; filósofos que buscavam entender e explicar a origem da “physis” palavra grega traduzida como natureza, mas cujo significado engloba também a ideia de origem, movimento e transformação de todas as coisas.

Segundo o filósofo, a origem de todas as coisas estava no elemento água: quando densa, transformar-se-ia em terra; quando aquecida, viraria vapor que, ao se resfriar, retornaria ao estado líquido, garantindo assim a continuidade do ciclo.

A água para Tales de Mileto seria a origem de tudo, foi a observação de que esse composto, na época entendido como elemento, estava presente em todas as formas de vida e no ar. Tales afirmou que até os minerais teriam também alguma quantidade de água, que, de tão pequena, seria imperceptível.

Na filosofia, ele acreditava na existência de uma matéria-prima básica responsável pela origem do Universo: a água. Em uma de suas frases mais conhecidas, Tales de Mileto teria dito que “o Universo é feito de água, pois para ele o elemento básico formador de todas as coisas era a água.

Na mitologia grega, da espuma do mar, ou seja, da água também nasceu Afrodite. Afrodite, na mitologia grega, era a deusa da beleza e do amor e na mitologia romana era chamada de Vênus.

Na mitologia há duas versões sobre o nascimento de Afrodite, em uma delas, defendida pelo o poeta Hesíodo, Cronos, o mais forte dos titãs, filho de Urano, mutilou o pai e atirou ao mar seus órgãos reprodutores, e Afrodite teria brotado das espumas como uma flor. Já para o poeta Homero, Afrodite seria filha de Dione, deusa das Ninfas, e Zeus, senhor dos homens, vigilante da manutenção da ordem do universo e supremo mandatário dos deuses que habitavam o Olimpo, o monte sagrado da Grécia.

Em qualquer uma das hipóteses do nascimento da Deusa, vê-se a água como representação da vida, do nascimento, da beleza e do feminino. Nela se inspiraram escultores, músicos, poetas e pintores. Seu nascimento inspirou o pintor renascentista Botticelli.

Figura 03 - O Nascimento de Vênus (172,5x278,5 cm). Têmpera sobre tela, 1485-1486, Sandro Botticelli



Fonte: Disponível em: <https://artsandculture.google.com/> Acesso em: 22 set 2023

Efetivamente, também de significativa presença não apenas literária como iconográfica, as sereias povoaram a Antiguidade Clássica. Inicialmente apresentadas na iconografia como seres metade mulheres, metade pássaros, elas passaram posteriormente à

tradição, em consonância com seu *status* de divindades marinhas, como metade mulheres, metade peixes e possuidoras de um canto sedutor e mortal.

Na *Odisseia* de Homero, se alude às sereias especialmente no *Canto XII*, quando Odisseu, ou Ulisses na versão latina, conta suas aventuras ao rei dos feácios. Ele inicialmente relata os conselhos que lhe dá a feiticeira Circe para que ele enfrente as vicissitudes em sua trabalhosa volta a Ítaca que significava volta à casa, à família, ao reino e ao poder. Circe vai adverti-lo dos perigos que representam as terríveis entidades, todas femininas.

Narra Odisseu:

Então me disse textualmente a augusta Circe:

[...] Agora, escuta: o que te vou dizer um deus mesmo te fará lembrar. Primeiro encontrarás as duas Sereias: elas fascinam todos os homens que se aproximam. Se alguém, por ignorância, se avizinha e escuta a voz das Sereias, adeus regresso! Não tornará a ver a esposa e os filhos inocentes sentados alegres a seu lado, porque com seu canto melodioso, elas o fascinam, sentadas na campina em meio a montões de ossos de corpos em decomposição cobertos de peles amarfanhadas. Toca para diante: amassa cera doce de mel e veda os ouvidos de teus tripulantes para que mais ninguém as ouça. Se tu próprio as quiseres ouvir, que eles te amarrem de pés e mãos, de pé na carlinga do barco veloz, e que as pontas das cordas pendam fora de teu alcance, para te deleitares ouvindo o canto das Sereias; se insistires com teus companheiros para te soltarem, que eles te prendam com laços ainda mais numerosos. Depois que teus companheiros tiverem remado para além delas [...]. [Canto XII, v. 38-55]. (HOMERO, 1993, Canto XII, v. 38-55, p.142)

Na sequência, o relato de Odisseu ao rei dos feácios sobre o encontro efetivo que tivera com as Sereias:

Estávamos à distância de um grito, avançando rapidamente, quando elas perceberam o ligeiro barco singrando perto e ergueram um canto mavioso: “Dirige-te para cá, decantado Odisseu, grande glória dos aqueus; detém o teu barco para ouvir-nos cantar. Até hoje ninguém passou vogando além daqui, sem antes ouvir a doce voz de nossos lábios e quem a ouviu partiu deleitado e mais sábio. Nós sabemos, com efeito, tudo quanto os argivos e troianos sofreram na extensa Troia pela vontade dos deuses e sabemos tudo quanto se passa na terra fecunda”.

Assim diziam, entoando um belo cantar. Meu coração desejava escutá-las; eu pedia aos companheiros que me soltassem, acenando-lhes com os sobrolhos; eles, porém acurvando-se, remavam. Súbito, Perímedes e Euríloco levantaram-se e prenderam-me com laços mais numerosos e apertados. Quando, afinal eles tinham passado além das Sereias e já não ouvíamos a sua voz e o seu canto, sem demora meus leais companheiros retiraram a cera com que eu lhes vedara os ouvidos e soltaram-me dos laços. (HOMERO. *Odisseia*. v. 182-200, 1993, p. 145).

Abaixo, vê-se o célebre encontro do herói Odisseu com as temíveis sereias:

Figura 04 - As Sereias e Ulisses. Pintura a óleo (442,5x247 cm). 1825, William Etty



Fonte: Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/o-mitico-encontro-de-odisseu-com-as-sereias-e-tema-de-video/> . Acesso em: 30 set. 2023

Sereias, como pode-se ver, são seres femininos e aquáticos. Elas seduzem através do canto que promete o poder do conhecimento., assim como a serpente do paraíso cristão que seduziu Eva e deu-lhe o poder do conhecimento fazendo, assim, com que Eva fosse expulsa do paraíso por querer se comparar a Deus

Outro ícone que representaria a água enquanto ser feminino é Ofélia, personagem da peça de teatro Hamlet de Shakespeare. Resumidamente, a personagem Ofélia era uma jovem vivendo a expectativa de seu casamento com o jovem Hamlet e assim a concretização de seu sonho de vida. Hamlet, porém, frustra a expectativa da jovem ao negar o seu amor, essa atitude leva Ofélia à loucura e à morte, pois a jovem não tinha mais o pai, por falecimento, e o irmão também estava distante: a jovem se vê sozinha no mundo. Ofélia, então, tem uma morte prematura por afogamento no rio, ficando a dúvida se a morte se deu por acidente ou por suicídio.

Na peça teatral de Shakespeare, há um diálogo entre a rainha Gertrudes, mãe de Hamlet e Laertes, irmão de Ofélia. No diálogo, a seguir, a rainha informa a Laertes sobre o ocorrido:

A Rainha: Tanto as desgraças correm, que se enleiam no encalço umas das outras. Vossa irmã afogou-se, Laertes.

Laertes: Afogou-se? Onde? Como?

A Rainha: Um salgueiro reflete na ribeira cristalina sua copa acinzentada. Para aí foi Ofélia sobraçando grinaldas esquisitas de rainúnculas, margaridas, urtigas e de flores de púrpura, alongadas, a que os nossos campônios chamam nome bem grosseiro, e as nossas jovens, “dedos de defunto”. Ao tentar pendurar suas coroas nos galhos

inclinados, um dos ramos invejosos quebrou, lançando na água chorosa seus troféus de erva e a ela própria. Seus vestidos se abriram, sustentando-a por algum tempo, qual a uma sereia, enquanto ela cantava antigos trechos, sem revelar consciência da desgraça, como criatura ali nascida e feita para aquele elemento. Muito tempo, porém, não demorou, sem que os vestidos se tornassem pesados de tanta água e que de seus cantares arrancassem a infeliz para a morte lamacenta.

Laertes: Afogou-se, dissestes?

A Rainha: Afogou-se.

Laertes: Ah! Tens água demais ó pobre Ofélia!

Laertes: Por isso proíbo-me chorar. Mas assim somos feitos; em vão o pudor diz: cumpre que a natureza siga o seu curso. E quando este choro secar, o que é mulher em mim se secará [...]. (SHAKESPEARE,2015)

Neste trecho, Laertes se refere as lágrimas que ele verte por sua irmã Ofélia. E aqui, fica explícito o pensamento que água, representada no caso em lágrimas, é um sofrimento feminino, pois Laertes diz: “E quando este choro secar, o que é mulher em mim se secará...”.

Bachelard explica essa passagem, deste modo:

Ofélia poderá para nós ser o símbolo do suicídio feminino. Ela é realmente uma criatura nascida para morrer na água, encontra aí, como diz Shakespeare: ‘Seu próprio elemento’. A água é o elemento da morte jovem e bela, da morte florida e nos dramas da vida e da literatura, é o elemento da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. A água é um símbolo profundo, orgânico da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente ‘afogados de lágrimas’. (BACHELARD, 2018., p. 85)

Com Ofélia, cria-se um mito e com ele o Complexo de Ofélia em que temas sobre sexualidade e feminilidade, principalmente no século XIX, reforçam a imagem da representação da água como símbolo feminino e a ele associado a imagem da mulher, já imortalizado desde sempre com as sereias e as ninfas.

A sensualidade e a fertilidade são atributos femininos, desta forma, a morte na água quando relacionada a este contexto, será sempre retratada como serena, bela e idealizada não contendo qualquer traço real da deterioração biológica, putrefata, provocada por um corpo submerso.

A mulher morta é assim serenamente retratada porque ela voltaria ao ventre materno, ou seja, retornaria a si mesma, ao seu verdadeiro EU, o verdadeiro encontro em seu momento derradeiro.

A morte de Ofélia foi representada por vários pintores e em diferentes campos artísticos e em diferentes épocas. Abaixo um dos quadros mais famosos e féis ao texto de Shakespeare, em relação à morte de Ofélia, quanto aos detalhes descritos.

Figura 05 - Ophelia. Óleo sobre tela (76,2 x 111,8 cm). 1852, John Everett Millais



Fonte: Disponível em: <https://marinafranconeti.wordpress.com/2016/04/21/hamlet-a-representacao-de-ofelia-na-arte-e-na-cultura-pop>. Acesso em: 22 ago. 2023

Ainda hoje Ofélia é um mito da representação da água enquanto símbolo feminino. No cinema, abaixo, vê-se a cena do filme *Melancolia* de Lars von Trier. O cineasta imprimiu, na cena, a sua leitura sobre Ofélia

Figura 06 - Cena do filme Melancolia, Lars von Trier



Fonte: Disponível em: <https://marinafranconeti.wordpress.com/2016/04/21/hamlet-a-representacao-de-ofelia-na-arte-e-na-cultura-pop>. Acesso em 22. Ago 2023

Aqui, pintura óleo sobre tela de linho de Fabrice Martin de uma modelo americana. Inspirado na obra de William Shakespeare (Hamlet) e também na tela de Millais sobre o mesmo tema. Neste exemplo, uma leitura Contemporânea de Ofélia, nele vê-se que a beleza sublime da morte por afogamento foi retirada. Idealização, beleza e grandiosidade parecem não ter mais espaço nas intenções do artista

Figura 07 - Ophelia. Óleo sobre tela de linho (60 x 120 cm). 2015, Fabrice Martin



Fonte: Disponível em: <https://www.artmajeur.com/fabricemartin/en/artworks/10912087/ophelia> Acesso em 22 Ago. 2023

Neste exemplo, o pintor português Fernando de Azevedo mostra a sua perspectiva sobre o incidente om Ofélia. Uma visão surrealista do fato

Figura 08 - Ofélia. Coleção de Jorge de Mécia de Sena. Capa da Edição americana de Metamorfoses. Óleo sobre tela e cartão (34 x 28 cm). Fernando Azevedo



Fonte: AZEVEDO, 2019 p. 65-78

A morte na água também seria o símbolo da “verdadeira morte”, pois o corpo que se vai na correnteza e submerge para as profundezas, não teria uma morada na terra para que possam visitar. Diz Bachelard sobre o que pensa sobre a morte na água:

Bem diferente será o morto que habita a necrópole. Para este, o túmulo é ainda uma morada, uma morada que os vivos vêm piedosamente visitar.

[...]

Assim, o adeus à beira-mar é simultaneamente o mais dilacerante e o mais literário dos adeuses. (BACHELARD, 2018., p. 77).

O autor português Camilo Castelo Branco também utilizou o elemento água como símbolo. Em seu romance *Amor de Perdição*, seu personagem, Simão Botelho a bordo de um navio em degredo para a Índia, pede a sua companheira de viagem e amiga fiel que se acaso morrer no mar, durante a viagem, Mariana jogue ao mar a correspondência que ele manteve com Tereza.

Aqui neste exemplo, o mar aparece como “morada eterna” do amor de Simão e Tereza, diz Simão à Mariana: “- Se eu morrer no mar – disse ele – Mariana, atire ao mar todos os meus papéis, todos; e estas cartas que estão embaixo de meu travesseiro também”.(CASTELO BRANCO, 1973, p.215)

Em outro trecho do mesmo romance, a água aparecerá também como símbolo da morte, como sepulcro de Simão Botelho e de Mariana que, com a morte do amado Simão, não mais quis viver. Eis o trecho:

Foi o cadáver envolto em um lençol e transportado ao convés. Mariana seguiu-o. Do porão da nau foi trazida uma pedra, que um marujo lhe atou às pernas com um pedaço de cabo[...]. Dois homens ergueram o morto ao alto sobre a amurada. Deram-lhe o balanço para o arremessarem longe. E antes que o baque do cadáver se fizesse ouvir na água, todos viram, e ninguém já pôde segurar Mariana, que se atirara ao mar. (CASTELO BRANCO, 1973, p.218)

Maria Moisés é também uma obra de Camilo Castelo Branco e está dividida em duas partes. A primeira parte conta a história de amor malsucedido entre um jovem cadete de cavalaria António de Queiroz, filho de um fidalgo, por uma simples “rapariga de baixa condição” da aldeia de Santo Aleixo, Josefa da Lage. Deste romance nascerá uma menina: Maria Moisés.

Josefa da Lage é encontrada dentro do rio em sofrimento profundo e é ajudada por seu criado o pequeno Zé da Mónica que vai procurar uma cabra do senhor João da Lage, pai de Josefa da Lage; a cabra não encontra, mas encontra Josefa moribunda. Com a ajuda de Luís moleiro, tira a jovem da água para tentar salvar-lhe a vida, mas não consegue.

Nesta primeira parte, vê-se o elemento líquido como símbolo da morte, pois teria Josefa se afogado ou se suicidado? Neste trecho, abaixo, pode-se identificar a água enquanto símbolo

da morte, pois o rio é como a “mortalha” da jovem Josefa e o sangue, líquido que pode tanto suprir a vida quanto representar a morte, se apresenta, neste caso, como a presença da morte.

- Quem me acode, que morro sem confissão!
 - Ó senhora Zefinha! – disse o rapaz[...] – Ó tio Luís, ajuda-me que eu não posso!
 - Isto o que foi Josefa? – Perguntou Luís, tomando-a nos braços, e galgando a custo o valado que se esbarrondava cedendo aos pés vacilantes de Luís, molhados pelas águas que escorriam dos vestidos.
 [...] com o embaraço do peso e do estorvo que lhe fazia o vestido molhado, teve de colher as saias com a mão esquerda; e, neste lance, sentiu nas costas da mão um contato de líquido quente com fartum enjoativo de sangue. [...]perguntou:
 - Tu feriste-te, Josefa?
 [...]
 Ela não respondeu, nem gesticulou levemente[...] estava morta. (CASTELO BRANCO,2014, p. 8/9,).

A segunda parte começa logo no ponto em que termina a história da primeira parte. Esta é constituída pela história da filha enjeitada, a criança encontrada no rio pelo pescador Francisco Bragadas e entregue à família da quinta de Santa Eulália.

Recolhida pelo caseiro da quinta, a menina foi adotada pelos fidalgos de Santa Eulália, batizada com o nome Maria Moisés e educada sob a orientação do bondoso Cônego João Correia Botelho. A criança é criada na quinta e acaba por herdar a quinta de Santa Eulália.

Aos 18 anos, manifesta a vocação da sua vida: "criar meninos enjeitados!", isto é, dedicar-se a uma vida de amor caridoso pelos mais pobres e abandonados, como ela o fora. Paulatinamente, lá vão chegando as crianças, que ela alimenta e educa com desvelos maternos. Anos mais tarde, Maria acabaria por encontrar o pai António de Queiroz.

Neste recorte, a seguir, a água é símbolo da fertilidade, do nascimento e da vida. O pescador Francisco Bragadas encontra a criança que chora à beira do rio, o pescador pensa que é uma criança do sexo masculino. Somente quando chega em casa e entrega a criança para a esposa amamentar é que descobre que é uma menina.

Francisco Bragadas o timorato pescador... despedindo-se do moleiro, com certas apreensões agoirentas teria dado trinta passos rio abaixo com a rede já enrolada, quando Água
 [...]jovou no recanto escuro... o choro abafado de uma criança.
 [...]
 - Ó pobre menino! Atiraram-te ao rio!... – E nem sequer está húmido! Isto é um milagre! (CASTELO BRANCO,2014, p. 32,).

Agustina Bessa-Luís também se utilizou do elemento água, em sua obra literária, como símbolo da morte ou da vida. A água como fim de uma jornada ou a água como fonte do conhecimento, o renascer.

Em *Dicionário Imperfeito*, Agustina expressa sua preocupação sobre a utilização da água, da importância da água e sua suposta futura escassez. Diz Agustina:

Chegou o momento que a própria chuva é menos do que uma benção, é uma condutora mais de doenças relacionadas com a água.

[...]

Resta uma última provocação: a água há de tornar-se rara. Só nalgum lugar perdido da Irlanda as fadas se banharão com o orvalho, pequenos seres para quem uma tina se constitui num lírio selvagem. (BESSA-LUÍS, 2008, p.13).

A Mãe de Um Rio é um conto escrito por Agustina Bessa-Luís em 1959. Aqui, o elemento água é utilizado como símbolo do renascimento humano através do pensamento e da reflexão. Na época foi feito uma gravação na voz da autora narrando o texto. Manoel de Oliveira usou este conto para um dos segmentos temáticos do filme *Inquietude* em 1998.

Esta obra conta a história de Fisalina, uma jovem criada em uma aldeia com regras rígidas que parece ter parado no tempo. A jovem é dotada de uma inquietude e de temperamento arrebatado destoando de todos os outros habitantes do lugar.

Fisalina, então, tentando escapar das rígidas regras de seu lar e do lugar, quer se unir a um jovem de fora da aldeia, o que também não é permitido. A jovem vai procurar a “mãe de um rio”, uma entidade de Alvite, município de Moimenta da Beira situada no planalto da Serra do Ave no distrito de Viseu que viveu mais de mil anos; o encontro é uma tentativa que a entidade a ajude a sair da aldeia para que encontre a liberdade.

Depois de percorrer e mergulhar nas grutas azuis, conduzida pela mãe de um rio, Fisalina acaba por ter os seus dedos metamorfoseados em ouro, marca característica da entidade. Este segredo foi descoberto durante uma festa religiosa provocando um ódio brutal no povo da aldeia. Fisalina refugia-se na serra da Nave, toma o lugar da mãe de um rio e terá de esperar por alguém que troque com ela de lugar.

O texto Agustiniiano vai recorrer a uma entidade pagã, feminina e matriarcal: A Mãe de um Rio. Fisalina recorre à entidade feminina para com ela adquirir conhecimento e sabedoria, voltando costas à sociedade patriarcal com os seus preceitos judaico-cristãos. Agustina, mais uma vez, com maestria encanta o leitor ao unir o elemento água à representação da fertilidade (o nascimento do Ser na sua individualidade), ao mesmo tempo que representa agnição na figura feminina.

O conto *A Mãe de Um Rio* simboliza a jornada do Ser através da reflexão e da tomada de consciência crítica diante do mundo: o renascer do EU. Agustina usou o símbolo da água e este elemento vem acompanhado de imagens associadas, tais como: mãe, gruta, rio, alma, nevoeiro, profundidade, lençol de água, luz, dentre outras também importantes.

Em um mundo totalmente diferente de tudo que a ciência nos ensina, “a terra tinha a forma quadrada e um rio de fogo corria na superfície”, neste mundo vivia Fisalina. (BESSA-

LUÍS, Agustina. *A Mãe de Um Rio*. Lisboa: Contexto Editora, 1981, p.09). Esse mundo diferente, em que somente ela habitava, continha seus próprios medos, angústias e questionamentos, um universo particular que destoava totalmente do mundo dos outros habitantes de sua aldeia.

Somente uma figura feminina, Fisalina, poderia assumir o papel da entidade A Mãe de Um Rio e ficar no seu lugar. A figura da Mãe liga-se ao princípio do eterno feminino, da água, da criação, e ambas as simbologias estão interligadas. Ambas, água e mãe, referem-se ao princípio e às origens. Deste modo, a figura da A Mãe de Um Rio estrutura-se como um mito de origem que aponta para um resgate do sagrado feminino. As águas, sobretudo as turvas e profundas, traduzem a força do inconsciente de Fisalina, que quer vir à tona: “Tenho muito que te dizer, ó água profunda. Vivi vinte anos na minha aldeia, e as ruas perseguiram-me e fecharam-se à minha frente, cresceram como trigo de pedra, e eu não posso sair do meio delas. [...] Ouve-me, ó ventre de um rio” (BESSA-LUÍS, 1981, p.25/26).

Representando, assim, a água, em seu aspecto escurecido, a busca incessante do EU da heroína Agustiniã por respostas. A “Mãe” é ainda mais assustadora porque representa, na verdade, o próprio tempo, que possui a guarda de seu objeto: a sabedoria, pois este objeto, tão almejado por Fisalina, reside no tempo da vivência de cada Ser.

Esse tempo é o caminho pelo qual Fisalina teria de transpor para adquirir, entender e guardar em suas memórias os “segredos” humanos, porque o guardião da sabedoria precisa ser trocado e substituído, pois o tempo é como a água, ele avança e escorre rapidamente pelo meio dos dedos.

Agustina nos ensina que ninguém é detentor do conhecimento absoluto eternamente e a vida é sempre um final em aberto porque até o fim o ser humano progride, modifica e transforma.

Fisalina, então, se modificou. Ela aprendeu que a liberdade do Eu se obtém através de si mesma, da sua força interior e não através de alguém ou de uma força exterior a ela como o “amor”. Fisalina, quando dá conta disso, fica em êxtase e diz ao rapaz, ao qual quis se unir um dia por achar que ele era a sua salvação: “Vai-te embora - disse a rapariga. E, no seu íntimo, ria-se, e parecia-lhe tudo aquilo, queixumes e censuras, coisa fraca e sem resposta na sua alma. [...] Como ele a quisesse segurar e lhe tocasse, olhou-o com altivez e ele emudeceu e afastou-se”. (BESSA-LUÍS, 1981, p.88/89).

Fisalina é banida em virtude de sua proximidade com a Mãe, representante da divindade feminina e de valores destoantes dos da aldeia patriarcal. Fisalina, nova guardiã dos mistérios do Ser, tem o seu segredo descoberto, seus dedos se tornando ouro durante a

procissão do Senhor Morto, metáfora do poder feminino que irrompe no momento em que, simbolicamente o Pai está morto, essa momentânea ausência da autoridade masculina está sendo substituída pela autoridade feminina e isso gera a ira dos demais.

Agustina Bessa-Luís em *A Mãe de Um Rio* denuncia uma estrutura patriarcal, masculina e religiosa repressora do sexo feminino. Observe-se que ela se refere à Mãe usando a expressão “ventre dum rio”, o substantivo ventre, escolhido pela autora, tem a conotação de renascer, de feminilidade, de fertilidade e o substantivo rio é a presença do elemento água que Agustina, explicitamente, usou como símbolo da vida.

Na obra *Vale Abraão*, de Agustina Bessa-Luís, o elemento água também se fará presente em suas variantes de significados. Tomando-se o exemplo do capítulo I intitulado o rouxinol. A autora se utilizou das margens do rio Douro para expressar a “alma do lugar” Vale Abraão: “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 descendentes de homiziados do mundo e das suas leis”. (BESSA-LUÍS,2004, p.07)

Ou como no recorte abaixo, que também foi a escolha de um rio: o rio Paiva. Este se colocará como um marco geográfico e histórico: “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 Abrão de Paiva. (BESSA-LUÍS,2004, p.08)

A protagonista da obra em questão, Ema, gostava de pegar os binóculos de sua falecida mãe e com eles observar a grandiosidade do rio Douro; com os binóculos Ema poderia percorrer todos os mistérios do lugar e libertar-se. Aqui o elemento água aparece como símbolo feminino da sensualidade e da fertilidade (“banhando as vinhas de Vale Abraão”).

Observe-se o que diz o narrador:

Ela cravava os olhos no rio, que se ampliava na bacia da Régua ainda seguindo um curso natural e banhando as vinhas de Vale Abraão, onde se percebia um eixo de prosperidade e luxo.

[...]

Porque era sobretudo Vale Abraão que ela desencantava da sua solidão[...]. (BESSA-LUÍS. 2004, p.24/25)

Manoel de Oliveira colocou a sua leitura sobre o significado do rio Douro para Ema. Na hora em que a protagonista estava experimentando o vestido de noiva, ela olha e vê o rio Douro da janela da varanda e fala com a criada que o rio, hoje, está diferente. Na cena abaixo, o cineasta deixa claro o espírito de Ema antevendo o seu futuro: um barco à deriva.

Eis o diálogo:

Ema: Olha além, o rio está diferente!
 [...]
 Ema: Anda a ver, mudou!
 A criada: Não menina, é o rio Douro que sempre esteve ali.
 Ema: É um homem!
 [...]
 Criada: Está turvo o dia, mas parece-me...
 Ema: Um barco! ... Um barco à deriva!

Cena 23 – Ema observa o rio Douro junto à sua criada



A presença do elemento água, mais uma vez, ligado ao feminino. O rio Douro se faz espelho, aqui, do sentimento de uma jovem Ema perante a sua vida futura, ou seja, perdida e sem rumo.

Ainda no romance vê-se Ritinha, uma das criadas de Ema, desde sempre fora a mais chegada à personagem Ema. A criada era muda e “vinha de uma família de idiotas” (BESSA-LUÍS, 2004, p.16), porém era detentora de um espírito forte, alegre, observador e inteligente, percebia o mundo antes dos outros. Ema sentia falta da presença de Ritinha e por este motivo a levou com ela para a sua casa depois de casada com Carlos: “Ritinha fazia-lhe falta. Era o seu bobo, a sua aia; era o elo que a ligava ainda ao Romesal, ao seu belo espaço de corredores átrios e grandes como gares”. (BESSA-LUÍS, 2004, p.42).

Ritinha era o símbolo da sexualidade, astúcia e inteligência, e não foi ao acaso que Agustina a colocou no papel de lavadeira; a água, aqui, de novo, como símbolo feminino detentor de sabedoria e, por isso, a única a compreender Ema.

No filme, *Vale Abraão*, o narrador assim a descreve:

Ritinha, a muda, era uma espia extraordinária. A falta dos sentidos do ouvido e da fala desenvolvera nela faculdades finíssimas, nada lhe escapava; a sua difusão e fidelidade era como a de um cão e Ema sentia por ela uma ternura profunda.

Cena 24 – Ema junto à sua lavadeira Ritinha



A água também figura como alegoria da morte, pois é nela, no rio, tal qual a Ofélia em *Hamlet*, que Ema cai. A cena também é o da morte idealizada pela água, pois mesmo depois de três dias na água, Ema ainda possuía a sua “bela aparência sideral”, além disso, tal como Ofélia, sua morte deixa-nos a dúvida: acidente ou suicídio?

Descreve assim Agustina em *Vale Abraão* a morte de Ema:

Ao saltar para a embarcação sentiu, embaixo dos pés, o ruído aziago das pranchas podres. Estavam a ceder e ameaçavam ceder sob o pese 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 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. [...].

Só três dias depois Ema apareceu, os cabelos meios arrancados pelo barbelo das pedras. A cara tinha golpes, mas não perdera a bela aparência sideral. (BESSA-LUÍS, 2004, p.267).

No filme, Manoel de Oliveira faz a leitura pelo suicídio, várias pistas foram deixadas pelo cineasta para mostrar o desfecho da obra. Desde diálogos ao longo do filme, que deixam claro a opção pelo o suicídio, como pela sequência de cenas em que Ema, na casa do Vesúvio, se veste de branco e azul as cores de seu casamento.

Em seguida, despede-se da senhora do retrato e deixa-lhe o raminho de flores que pegou da jarra, então, anda pelo meio do laranjal assim como fazia quando jovem e virgem, no seu lar no Romesal, até pisar nas tábuas soltas antes de entrar no barco e cair nas águas escuras do Douro, como visto nas cenas selecionadas abaixo:

Cena 25 – Ema anda no meio do laranjal



Cena 26 – Ema anda no ancoradouro com tábuas soltas



Cena 27 – Águas escuras no rio Douro: mortalha de Ema



Como visto na cena do filme, as águas escuras foram a mortalha de Ema Cardeano Paiva.

Eduardo Lourenço, em sua obra *Canto do Signo*, compara a escrita de Agustina à profundidade e a complexidade, o autor, então, se utiliza do elemento água para expressar a sua comparação. Nas palavras do autor: “É o movimento mesmo desta evocação, com seus abissais mergulhos em águas diversas, seus esquecimentos, suas rupturas incompreensíveis, seus lancinantes apelos ao que não tem nome e nos constitui o que é a realidade literária dessas jovens e extáticas páginas de Bessa- Luís”. (LOURENÇO, 2017, p.237)

São as águas escuras enquanto representação do horror, do medo, do segredo e da morte. O rio Douro enquanto metáfora da vida e do filme e da própria protagonista :Ema; a exposição do rio como santuário de vida, água enquanto vida e como simbolismo da morada final, aquela “verdadeira morte”, pois não há um lugar onde se possa descansar o corpo e permitir a solenidade da visita.

2.2 As casas: cultura e representação.

Numa casa portuguesa fica bem
 Pão e vinho sobre a mesa[...]
 Quatro paredes caiadas
 Um cheirinho à alecrim
 Um cacho de uvas doiradas
 Duas rosas num jardim[...]
 É uma casa portuguesa com certeza
 É com certeza uma casa portuguesa.

Composição: Artur Vaz Da Fonseca / Reinaldo Ferreira / Vasco Sequeira. Canção Popular, canta Amália Rodrigues.

Cultura pode ser definida como um conjunto de práticas que são capazes de produzir sentido para o mundo. Com sentido amplo, abarca linguagem, conceitos, rituais, religiões, vestuário, valores morais e sociais, ou seja, toda a prática simbólica que dê sustentabilidade a todos esses significados compartilhados em qualquer sociedade, nas palavras do sociólogo Stuart Hall sobre valores compartilhados a partir da cultura:

Nos últimos anos, a palavra ‘cultura’ passou a ser utilizada para se referir a tudo o que seja característico sobre o ‘modo de vida’ de um povo, de uma comunidade, de uma nação ou de um grupo social- o que veio a ser conhecido como definição ‘antropológica’. Por outro lado, a palavra também passou a ser utilizada para descrever ‘valores compartilhados’ de um grupo ou de uma sociedade que de certo modo se assemelha à definição antropológica, mas com ênfase sociológica maior. (HALL,2016, p.19)

Nas palavras de Agustina Bessa-Luís o significado da obra de uma cultura:

Para definir uma cultura portuguesa não basta referir Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Luís de Camões ou Pessoa. É preciso achar o fio condutor que os liga, mantendo a relação aberta com o indivíduo em geral. O sentido estético dum homem de génio consiste em se transformar no indivíduo em geral. A marca da sua originalidade, espécie de furor báquico que o consome, tem que ser organizada sob a custódia da honesta decência. Essa é a obra da cultura. (BESSA-LUÍS, 2013p.71)

Nesta análise, que aqui se apresenta, cultura vai se ater a modo de vida com valores simbólicos e representativos compartilhados em uma determinada sociedade; uma cultura de representação, que pode ser por meio de linguagem, objetos, casas, memórias, utensílios, dentre outros.

No âmbito do compartilhamento de sentidos, falar em representação é falar em algo que se coloca no lugar de outra coisa, um sistema simbólico de determinada sociedade e que produz sentido de pertencimento. Esse sentimento, o pertencimento, irá regular e espelhar todos os efeitos irrealis, reais e práticos que vão sendo sedimentados historicamente.

Vale ressaltar que produção, representação e armazenamento cultural são de natureza humana, mas é um funcionamento automatizado inconsciente, no qual julgamentos estão incluídos, porém não necessariamente passam por um crivo totalmente racional do indivíduo no momento em que se coloca em prática a representação, pois esses símbolos conferem sentido e simbolizam as ideias que determinado povo vive e transmite, também esse senso de pertencimento geraria os valores denominados de Estado, Nação e cidadania com seus direitos e deveres.

São sentidos e sentimentos compartilhados em um determinado mundo social que representam, dentro da representação, meio de perpetuação cultural, no qual está incluída a linguagem, símbolo precípuo da imortalização e armazenamento cultural, a princípio somente

pela oralidade, mais tarde também pela escrita, essas representações mentais, compartilhadas entre gerações, nos é explicitado por Stuart Hall: “[...] há o ‘sistema’ pelo qual toda a ordem de objetos, sujeitos e acontecimentos é correlacionada a um conjunto de conceitos ou representações mentais que nós carregamos. Sem eles jamais conseguiríamos interpretar o mundo de maneira inteligível.” (HALL, ,2016, p.34)

O indivíduo troca a sua “liberdade” ilimitada de desejos individuais por segurança e sentimento de pertencimento a um certo grupo que os levará a ter vínculos sociais e identitários, esses vínculos estão na base de nossas identidades, constituindo-nos como sujeitos de direitos e deveres.

Este sentimento cultural não é estanque, ele vem se edificando com o passar dos anos e vai se modificando também com o passar do tempo, mesmo sendo um processo longo e demorado, porém a mudança radical e completa da essência de determinados padrões culturais dominantes e principalmente estruturais de uma determinada sociedade persiste em usos de simbologia mesmo que inconscientemente.

A simbologia da casa/lar se expressa como uma espécie de “redoma” individual na qual os indivíduos se organizam e, ao mesmo tempo, representa uma espécie de reflexo da sociedade em que vivem, pois constitui-se em uma unidade de valor com conceitos espaciais, físicos, culturais e emocionais. Como não representa apenas uma centralidade individual, cada povo representará a sua história, o seu modo de vida, os seus valores, a sua religiosidade e a sua cultura, nesta habitação.

As famílias portuguesas possuem narrativas próprias da sua história familiar e em uma residência se acumulam objetos oriundos dessa história, então a casa é um pedaço de memória.

Móveis, pinturas, alguns retratos de família, louças, pratos, bordados, toalhas feitas à mão, livros, coleções, obras de arte, oratórios e motivos religiosos, ou outro qualquer objeto. Muitos destes objetos constituem por si mesmos dispositivos mnemônicos, ponto de partida da recordação, ao mesmo tempo que são resquícios do passado.

Desta forma, o retrato, ou a pintura, de uma bisavó serve para se referir a sua vida e a marcação de um tempo histórico, por exemplo, como a figura de uma menina da primeira metade do século XIX; a biblioteca pode evocar a paixão pela leitura do avô que a formou, ao mesmo tempo que pode guardar títulos raros.

A visita aos quartos leva ao aconchego, ou a imersão, na intimidade dos familiares; as móveis possuem gavetas repletas de documentos relativos à família, desde correspondências, escrituras da propriedade, coleções de álbuns com fotografias antigas, peças de roupa, joias,

vidros de perfumes, uma via intensa do recordar que pode ser positiva ou negativa, dependendo da própria natureza da recordação de cada um. Como nos ensina Gaston Bachelard:

Uma casa em que os mais escondidos cantos, o fundo de cada gaveta dos móveis, tem grande importância: nossas lembranças, nosso inconsciente, tudo isso está na alma, ‘nossa alma é uma morada’. Essa casa, essa alma, tem em nós um estoque de imagens e lembranças. “E quando nos lembramos das ‘casas’, dos ‘aposentos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos”. (BACHELARD, 2018, p.125)

Encontram-se aqui, no momento da recordação, um certo número de objetos que lembram uma família, embora a existência desses objetos não se dê a tal intenção premeditada, porque recordar é um ato humano e personalíssimo, a recordação é intrínseca ao humano e não ao objeto em si mesmo. O indivíduo “humaniza” a forma do objeto tornando-o especial, ou temerário, mas sempre um membro constitutivo daquela família. A intencionalidade de preservar uma memória revela-se de modo explícito nos retratos, que remetem para pessoas falecidas, ou não, que exaltam a identidade familiar ou reforçam o seu infortúnio.

Nos felizes relatos familiares, histórias de família, são um conjunto diverso de meios de construção da memória que permitem falar da família; um coletivo em que se unem os vivos e os mortos, há, aqui, a intencionalidade na perpetuação de uma presença familiar na tentativa de manter intacta uma casa, um passado, uma vida, um mundo.

Nas famílias a produção da identidade é a produção das memórias, que não se limitam à forma oral ou escrita, mas que passam, também, pela inscrição num espaço, um espaço que é uma base da memória, um símbolo identitário, a narrativa da história de cada um, e esta produção de identidade passa, também, da perpetuação da lembrança de seus familiares mortos, em suas heranças de narrativas de suas histórias, às sepulturas em túmulos de família.

Agustina Bessa-Luís traz em seus textos a presença marcante das casas, companhia sempre presente no universo de seus personagens, pois para a própria autora, a casa era um lugar de importância, visto que sempre citava os lugares que nasceu, viveu e construiu o seu mundo, uma base memorialística, podendo-se citar a casa onde nasceu em Vila Meã / Amarante, a Casa da Botica, lugar onde encontrava as amigas, a Casa do Paço na qual recordava a Tia Amélia, tia esta que Agustina se inspirou para escrever Sibila, a casa de Póvoa do Varzim, Villa Myosotis; Póvoa foi a cidade que marcou a sua juventude e que Agustina Bessa-Luís visitava em muitas ocasiões tendo integrado as tertúlias no café Diana Bar, juntamente com José Régio e Manoel de Oliveira.

Aqui, vê-se a casa de Agustina em Póvoa do Varzim⁵,

Figura 09 - Foto da casa de Agustina Bessa-Luís em Póvoa do Varzim



Assim, a literatura é uma representação textual dessa cultura lusitana configurada nas suas casas, sendo assim o cinema de Manoel de Oliveira espelhou as casas em suas representações visuais nas telas do cinema. As casas são compreendidas como uma representação do ser português nesta literatura Agustiniiana e na obra do cineasta; uma forma de descrever Portugal.

A cerca do tema da imagem da casa na literatura portuguesa como expressão, também, de uma simbologia cultural, nos esclarece o pesquisador Jorge Fernandes da Silveira: “Em síntese: por se relacionar com um objeto visível na realidade, a imagem da casa em literatura tem de ser entendida como uma das formas pelas quais a linguagem mantém, pela preservação ou pela transformação, as suas relações com a cultura”. (SILVEIRA, 1999, p.16)

Desse modo, as casas utilizadas e descritas, muitas delas em sua construção física, verídicas, é a casa/lar/cenário de várias questões suscitadas na literatura de Agustina, tais

⁵ Disponível em: <https://www.vozdapovoa.com/noticias/cultura/agustina-viveu-a-povoa-na-villa-myosotis> . Acesso em 31 Out. 2022

como, segredos íntimos, brigas familiares, lembranças, História, ou seja, questões -chave de reflexão, ainda hoje, para o povo português, uma relação com a sua cultura, com o seu modo de estar no mundo; Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira enquanto artistas portugueses, conseguiram mostrar esse diapasão, essa sintonia entre narrativa, imagem, casa, personagem e representatividade cultural.

Nos exemplos que se seguem, recorda a autora sobre as várias casas que habitou, algumas mais relevantes em recordações. Aqui, recorda Agustina sobre sua casa em vila Meã:

Em Vila Meã, na rua principal e coração da vila, eu nasci num domingo de chuva, às seis horas da tarde. A casa tem fachada que parece anexo do mosteiro de Las Huelgas, de tão ampla e solene. Ali vi o dia, que era, como disse, de chuva pegada. Ainda hoje gosto da chuva e quanto mais diluviosa melhor.

Figura 10 - Casa onde nasceu Agustina Bessa-Luís



Fonte: Disponível em: <https://www.clabl.pt/pt/onde-nasci> Acesso em: 20 out. 2023

Já aqui, sobre a Casa da Botica, lugar no qual a jovem Agustina se encontrava com as amigas: “Um pouco acima da casa do meu nascimento está e sempre esteve a casa da Botica. Tem um alpendre sobre a estrada e lá viveram as melhores amigas que tive. Doces companhias de humor partilhado e festas de Verão”. (BESSA-LUÍS,1997)

Sobre a casa do Paço, casa de Sibila, ou seria da tia Amélia de Agustina? também há recordações, e sobre elas nos diz a autora: “No estradão que sai de Vila Meã para o Mosteiro

de Travanca, há um caminho de pó onde está a placa que conduz até à Casa do Paço, a casa da Sibila” (BESSA-LUÍS,1997)

Figura 11 - Casa de Agustina Bessa-Luís em Vila Meã



Fonte: Disponível em : <https://ppl.gal/agustina-bessa-luis-autora-de-uma-imensa-obra-literaria/>. Acesso em: 12 set. 2023

Agustina Bessa-Luís em sua casa na rua Gólgota, no Porto, lugar que gostava de ficar tanto a cuidar de seus jardins, quanto a trabalhar em suas obras.

Figura 12 - Foto de Agustina em sua casa no Porto



Fonte: Disponível em: <https://ppl.gal/agustina-bessa-luis-autora-de-uma-imensa-obra-literaria/>. Acesso em: 12 set. 2023.

Figura 13 - Foto de Agustina em sua biblioteca



Fonte: Disponível em: <https://ppl.gal/agustina-bessa-luis-autora-de-uma-imensa-obra-literaria/>. Acesso em: 12 set. 2023.

Em Agustina, cada personagem cria o seu próprio espaço, o seu próprio tempo, e as casas Agustinianas são também personagens, pois relacionam-se intimamente com os participantes do enredo em um diálogo constante entre o desconectar da vida presente, um momento superficial, e o vínculo com o passado, local onde os seus personagens se acolhem em busca de um fio narrativo com sentido na angustia da condução de suas vidas. Nos explicita Agustina sobre o conceito de uma recordação em *Dicionário Imperfeito*, no verbete Recordações:

Os tempos são ligeiros e nós pesados, porque nos sobram recordações. Quem se alimenta delas sofre e descuida as alegrias, mesmo que sejam rápidas e se escondam da nossa razão.

Nada se aprende das recordações; são um manjar frio que só os gulosos devoram. Mas, às vezes, desenvolvem, de maneira aparentemente negligente, uma relação profunda com as coisas deste mundo. Distingue-se um gosto que estava desencarnado da sua qualidade; o gosto intelectual do rigor hedonista, um faro para o espectro da nossa vida. (BESSA-LUÍS; FERREIRA; CRUZ, 2008, p. 247-248).

As casas têm essa representatividade de lugar conhecido, fixo, seguro e sem sobressaltos, elas acabam por compor os atributos dos personagens formando uma perfeita simbiose, entre ambos, que enriquece a narrativa. Neste recorte, Agustina mostra como a personagem Ema Cardeano Paiva, no romance *Vale Abraão*, se sente em relação ao Romesal, sua casa de infância, o “ventre materno”:

Ema não gostava de sair. Até os quinze anos, excepto para comungar, podia dizer-se que não pôs o pé fora de casa. E mesmo no dia da comunhão solene, tão bem organizado por tia Augusta, recebeu o Senhor no oratório, e o fotógrafo veio retratá-la entre vãos de aspidistras na varanda que era ao mesmo tempo estufa. Saiu apenas para se mostrar às senhoras Mellos, gente distinta, avaliadora, culta que passava o inverno em Cascais. (BESSA-LUÍS, 2004, p.16).

Havia um lugar, por exemplo, nas casas que a personagem Ema, do romance *Vale Abraão*, gostava muito: a varanda. A varanda do Romesal lugar no qual Ema tinha contato com o mundo externo à sua casa, com pessoas estranhas ao seu meio; a varanda representaria a fuga do claustrofóbico, ao mesmo tempo que seria uma alegoria da própria personagem.

limitava-se, com quinze anos feitos, a inclinar-se da varanda do jardim e interrogar toda a gente que passava. Usava um tom desprendido, como se fosse uma princesa que via mover-se o mundo aos seus pés, mas com o qual não tinha muito em comum.

[...]

O facto de Ema frequentar muito a varanda provocava bastantes percalços. Ao desfazer a curva da estrada, era forçoso levantar os olhos para a figura ali debruçada; e não havia motorista que ficasse indiferente. O choque da beleza ofuscava-o, isto sem

querer exagerar. Perdiam por momento o controlo[...]. (BESSA-LUÍS. 2004, p.19).

Diz Agustina sobre o conceito de varanda:

Uma coisa Ema apreciava na casa de Vale Abrão: 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 projeta sobre a rua; é uma demonstração de poder e afectação dos desejos. Serve para cortejar o mundo e dar provas das condições do indivíduo, comparando-o ao imaginário em que a sociedade cresce e perdura. (BESSA-LUÍS.2004, p.52).

Agustina nos mostra isso em vários trechos de sua narrativa, como essa varanda original, “varanda cordão umbilical seguro” do Romesal, vai se manifestar na memória inconsciente da personagem futuramente:

A varanda de Vale Abrão, pintada de zarcão e em mal estado, [...] conheceu com a chegada de Ema um novo afecto. Ela deu-lhe serventia e até gosto que prolonga o conforto do interior[...] (BESSA-LUÍS. 2004, p.53).

Na varanda Ema passou os dias cálidos, com as filhas recém-nascidas no regaço[...]. (BESSA-LUÍS2004, p.53).

Da varanda Ema ouvia o salto das bogas do rio e via os pescadores retirarem os muges mortos dos ceirões de ouriços(...). (BESSA-LUÍS. 2004, p.53).

A pesquisadora Catherine Dumas nos diz sobre o espaço/casa Agustiniiano:

Do mesmo modo, Agustina rejeita todo o espaço social aniquilado por um vivido cronológico. Cria o seu próprio ‘espaço-vertigem’, as 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. (DUMAS-KONG)

Em *Dicionário Imperfeito*, a autora expressa o seu sentimento em relação as casas, o verbete Casas mostram como estas foram-lhe importantes e fecundas que irão ser refletidas nas inspirações secretas e profundas de seus personagens:

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 espetáculo 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).

E nas palavras de Agustina quanto a representação da casa em suas próprias memórias:

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. O Torga escreveu que lhe bastava uma escova de dentes para se sentir em casa. Eu viajo com um saco de água quente, gosto de água quente, como os leões. A água quente foi a primeira noção de conforto do mundo pré-histórico, a primeira aproximação à civilização. Depois do calor da água, antes do fogo, tudo foi possível; instalou-se, suspenso sobre a terra, o sentimento do seu confortável conhecimento. (BESSA-LUÍS, 2014, p. 100)

Agustina escolhe um lugar, uma paisagem, uma casa e aí faz “plantar” o universo de seus personagens, “germinar” suas dúvidas e anseios e “florescer” suas angustias, mas esses personagens poderiam circular também por outros lugares, não são apenas regionais, mas do mundo, porém, esses personagens trazem consigo um pedaço de suas memórias e de suas construções de mundo no qual revivem em suas recordações.

As casas são detalhadamente descritas tanto a sua parte física e estrutural, quanto na sua essência, elas guardam segredos, mistérios, são detentoras de enigmas, dores, medos, alegrias, amores e tradições. No exemplo a seguir, diz-se do Romesal quanto a sua estrutura física: “Era um paredão corrido, com seis janelas de guilhotina e dois portões de armazéns por baixo. Os soalhos, assentes em vigas de castanho, deixavam passar pelas frinchas o odor fermentado dos lagares”. (BESSA-LUÍS 2004, p.34).

O Romesal, casa representativa da infância de Ema Cardeano Paiva, tem o seu âmago descrito: “A casa fervia 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, enrolada no próprio zumbido, cativo de sonhos e de avisos; promíscua, doce, pacholenta, zelosa”. (BESSA-LUÍS, 2004, p.16).

As casas de Agustina são um patrimônio familiar, em sua ficção, de famílias aristocráticas burguesas da província que por terem “alma”, são nomeadas e descritas assim como seus personagens, porque elas se constituem como personagens atuantes em suas narrativas, principalmente os personagens femininos que são a força de suas obras.

As propriedades se fazem condição *sine qua non* à existência e a tentativa de manutenção da tradição naquela sociedade, na qual tudo tinha o seu lugar e o seu papel, condição esta que começa a se desintegrar diante do mundo da Contemporaneidade ao mesmo tempo que desestabiliza “o universo interno” dos personagens que habitam a obra de Agustina Bessa Luís.

No romance *Vale Abrão* há inúmeras residências que Agustina as faz participativas e simbólicas que além de espaço/memória, também são meios transmissores de tradições; um legado que se herda para poder propagar e eternizar todo um universo ancestral, podendo-se citar: a quinta do Romesal, a quinta do Vale Abrão, a quinta das Jacas, A Caverneira e a quinta do Vesúvio.

No recorte que segue, pode-se ver como a casa do Romesal é um exemplo de vetor desta propagação e é interessante destacar que a tentativa da imortalização da tradição se faz na propriedade, mesmo que essa venha para à família por meio transverso:

Paulino Cardeano tinha herdado a casa do Romesal duma avó que fora acompanhante de uma senhora de título e que lhe deixou a propriedade, porque as vinhas foram distribuídas aos longos dos anos, por partilha ou troca de outras vinhas, a casa representava ainda a antiga família, morgados de Gervilhe. (BESSA-LUÍS, 2004, p.34).

[...]

Mas Paulino Cardeano não era rico. Hipotecara a quinta e vivia entre a fartura fictícia da colheita e as dívidas de todo o ano. (BESSA-LUÍS, 2004, p.34).

Tudo está em transformação, do papel social previamente constituído às relações de família. Os personagens precisam de algo “sólido” a que se segurar e é neste ambiente das recordações, de suas casas tão representativas, que o desespero se desenrola.

Esta reflexão revela, por um lado, a importância que a escritora concede à família na sua ficção narrativa e, por outro, a consciência de mudanças nas relações familiares. Dessa consciência dá conta um outro texto de caráter sociológico pertencente ao *Dicionário Imperfeito*. Nas palavras da escritora sobre mudanças e desintegração familiar, nos ensina Agustina:

A família mudou e todo aquele envolvimento que fazia parte da casa familiar, tanto nos meios menos abundantes como naqueles que eram a família burguesa, se perdeu e eu acho que isso era muito mais genuíno do que a família nuclear de hoje – pai, mãe e um reduzido número de filhos. Os atritos não encontram aquela atmosfera mais diversa, que absorvia as paixões, que lhes dava uma transcendência. Agora, sustentar essa família, no aspecto social e moral, é mais difícil, senão injustificado. (BESSA-LUÍS, 2004, p. 106).

Mas, as intrigas familiares como as criadas por Agustina e representadas por Manoel de Oliveira são atemporais. Nestas casas que tanto representam espaços de cisão, também representam lugares de conflitos partindo da necessidade de convivência. Porém, nelas há também o aspecto de baú de memórias e de lembranças compartilhadas, nos ensina Bachelard sobre o tema casas como espaço de memória:

A casa como o fogo, como a água, nos permitirá evocar[...] luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação, não se deixam dissociar, uma e outra trabalham para o seu aprofundamento mútuo”. (BACHELARD, 2008, p. 200)

Ainda nesse sentido, o filósofo mostra que a representatividade de uma casa/lar é visceral, é o lugar onde podemos nos encontrar para refletir, mesmo que esse espaço seja mínimo, como um cômodo apenas, mas que seja um espaço de sonho. Nas palavras do

filósofo: “[...] se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz.” (BACHELARD, 2008, p. 201)

A seguir há a imagem de Manoel de Oliveira em sua casa querida na qual o permitiu “sonhar em paz”, mas, infelizmente, fez-se necessário vendê-la:

Figura 14 - Foto de Manoel de Oliveira em sua biblioteca



Fonte: Disponível em: <https://www.arte-factos.net/filmes/visita-ou-memorias-e-confissoes-ou-a-casa-morte-e-fe-de-manoel-de-oliveira>. Acesso em: 12 set. 2023

Figura 15 - Foto de Manoel de Oliveira em sua biblioteca



Fonte: Disponível em: <https://www.arte-factos.net/filmes/visita-ou-memorias-e-confissoes-ou-a-casa-morte-e-fe-de-manoel-de-oliveira> Acesso em: 12 set. 2023

Dos ensinamentos de Bachelard, então, entende-se a casa/lar tem significado importantíssimo na psiquê humana, pois haveria uma espécie de “casa natal” e uma espécie de “casa dos sonhos”; a casa natal seria a nossa primeira casa, aquela na qual passamos os nossos primeiros anos de vida, a infância e ela ficaria gravada para sempre em nosso inconsciente. Todas as outras casas que vamos habitar, ao longo da vida, terão algo dessa morada primitiva, não de sua forma, mas de sua atmosfera; ao mesmo tempo, desde sempre construímos no nosso imaginário uma casa dos sonhos, também habitaríamos os espaços dessa casa sonhada, pois a desenhamos em nossa mente e vamos viver nela em momentos de dificuldade, logo essa casa/lar não teria nenhum dos defeitos da nossa casa real por pertencer ao mundo onírico e permaneceria conosco como um ideal no qual nunca renunciaríamos a ela: um local de refúgio.

2.3 As casas Personagens

Devia-se tirar o retrato às pessoas como às flores – depois da tempestade. É quando são mais belas, depois de terem sofrido.

Manoel de Oliveira

As casas na obra de Agustina Bessa-Luís possuem nomes, como por exemplo, a quinta do Lodeiro (Fanny Owen); a Vessada (Sibila). No romance *Vale Abraão*, Agustina apresenta as suas casas, e são várias, como personagens, ou seja, com nomes, aparências e personalidades diferentes.; cada casa se apresenta única e colabora com o enredo dialogando com os seus personagens, principalmente os personagens femininos, pois o aspecto central, dessas casas, são as mulheres protagonistas da obra de Agustina.

Essas famílias são conduzidas por suas protagonistas. São mulheres durienses capazes de desestabilizar toda a narrativa, mas, ao mesmo tempo, transmitem personalidade, tradições e ensinamentos.

O espaço doméstico é uma categoria da narrativa tão importante como a edificação em si mesma e como a personalidade de suas personagens, pois a descrição minuciosa desses espaços é fundamental para a marcação dos lugares com suas referências; essas referências vêm a partir de serem uma origem, e também um lugar de refúgio, memória, saudade e reflexão.

Os detalhes descritos, dessas várias casas, nos seus objetos, animais domésticos, criadagem e hábitos, compõem a identidade desses lugares e por consequência, a narrativa, pois as metáforas refletem também a caracterização das relações sociais do lugar.

Os objetos refletidos em sua decoração expressam o EU dessas personagens; não foi por mero acaso que Ema, quando se casa e vai para a quinta de Vale Abraão, muda a decoração do interior da casa, pois os objetos que lá estavam refletiam a personalidade dos antigos moradores ligados ao seu marido Carlos. Nas palavras do narrador:

A casa que Ema encontrou em Vale Abraão não se comparava com o Romesal. Era mais acanhada, mais escura, com móveis baratos, Louceiro 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, há uns bons vinte anos. Ema fez algumas transformações[...]. (BESSA-LUÍS, 2004, p.48)

Em outros recortes da obra, o narrador mostra como foram essas transformações, ou seja, a casa começa a se parecer com sua nova proprietária: Ema Cardeano Paiva. Diz o narrador, no exemplo abaixo:

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 afecto. Ela deu-lhe serventia e até gosto que prolongava o conforto do interior, abrindo para a sala nobre através de portadas com maçanetas de porcelana e que Ema se apresentou a mudar por outras, de vidro verde facetado. (BESSA-LUÍS, 2004, p.53).

Continua o narrador a descrever as mudanças feitas por Ema:

A casa tomara um aspecto irrealista, introduzira nela modificações, como uma 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 um lugar onde se bebe um Whisky de malte[...].

Emma mandou fazer cadeiras de espaldar alto, forradas de cetim branco, para a sala de jantar. Passou a adquirir quadros..., colheres de prata e um serviço de louça aos raminhos. (BESSA-LUÍS, 2004, p.54).

As casas, tão importantes como quem as habitam, habitam lugares privilegiados na literatura de Agustina e no cinema de Manoel de Oliveira. Tanto no romance quanto no filme, o narrador de Vale Abraão faz constatar a caracterização do macro espaço, descrevendo o Vale Abraão e as quintas que nele se instalam, assim como do micro espaço: as casas.

E nas palavras da pesquisadora Viviane Vasconcelos sobre o mesmo tema:

Essas casas, compreendidas como espaços que ultrapassam a imagem de “casa”, serão lugares de origem, espaços a partir dos quais é possível restabelecer ligações com os sentidos mais primordiais, um lugar da ancestralidade, onde o homem pode não só se encontrar, como refletir acerca do processo de ser e estar no mundo. A casa, portanto, restabelece o sentido do aprendizado, tão necessário ao exercício da reavaliação moral, ética, amorosa[...] (VASCONCELOS, 2015).

Faz-se importante destacar que tanto para a Agustina quanto para Manoel de Oliveira, as janelas das casas se abrem para o rio Douro, reconhecidamente como a viga mestra que sustenta a narrativa e conduz os personagens.

Nas palavras de Agustina:

Quanto a Vale Abraão, é um cântico ao Douro, região nobre de Portugal. Portugal tem lugares pitorescos, formosos, poéticos, secretos. Mas a nobreza é o Douro; a nobreza com os seus ingredientes de sensualidade, crueldade, inóspita convivência. É um lugar, não de excursões, de turismo de massas, mas de provocação. É também dum certo idílio com o demoníaco. (BESSA-LUÍS, 2008, p. 148).

No filme Vale Abraão, o cineasta Manoel de Oliveira dá destaque as casas. São elas, concomitantemente, essência dramática e um espaço concreto, definido, em suma, um personagem.

O cineasta, assim como Agustina, valorizava casas. Culturalmente o povo português tem uma ligação quase maternal com o seu lar; espécie de “cordão umbilical” que o liga àquele espaço tão querido e aconchegante como um ventre materno.

Por problemas econômicos em 1982, Manoel de Oliveira se viu obrigado a vender sua casa na rua do Vilarinho, no Porto; casa em que viveu por quarenta anos criando seus filhos e construindo sua vida. Então, o cineasta fez um filme/documentário, que, na verdade, não é bem filme e nem documentário, é uma exposição de memórias e de reflexões que somente foi exibido após a sua morte por ordem do autor.

Destaca-se, aí, dentre tantas outras coisas importantes, o sentimento do homem Manuel de Oliveira, pela perda de seu espaço tão querido, tão cheio de significado. Agustina

Bessa-Luís, amiga e parceira de trabalho, escreveu propositadamente, nesta obra, um diálogo chamado *Party - A casa diálogos*, para o filme de Manoel de Oliveira. Pode-se ver, desta forma, que o espaço/casa traz muitos sentidos agregados, tanto para Agustina quanto para Manoel de Oliveira.

Embora a presença de casas seja uma constante em suas obras, Agustina mudou de casa dezenove (19) vezes. Manuel de Oliveira disse, em certa ocasião, que não conhecia ninguém que tivesse mudado tanto: Com respeito a casas [...], ele seria ‘muito mais o gato’ e Agustina ‘muito mais o cão’. BESSA- LUÍS, 2019, p.93).

A autora respondeu-lhe dizendo que: “Não sendo, pois, ‘como um gato’[...]. Eu tenho o mesmo feitio do meu pai, uma instabilidade muito grande, sempre à procura do paraíso perdido”. (BESSA- LUÍS.2019, p. 92).

Ainda sobre o tema da casa e sua importância, Agustina descreve a casa como um navio, ou seja, o mastro o indivíduo que o conduz, o EU, o homem com o seu íntimo. O navio em si representaria a casa que navega pelo mar que simbolizaria a vida, às vezes mansa e bela, outras vezes horrenda e tempestuosa. Uma metáfora usada pelo personagem masculino na obra *As Casas*:

A casa é um navio, varandas e terraços, são as pontes e os *decks*. Abrem para o corredor os camarotes brancos...E o mar simbolizado pelo pinheiro-chorão ali em baixo; 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. 108).

Assim sendo, vê-se que as casas são para Agustina e para Manoel de Oliveira, representações conexas e compatíveis, como estão representados nos diálogos, *As Casas*, oferecidos por Agustina ao casal Manoel de Oliveira e esposa no filme/documentário *Visita ou Memórias e Confissões*.

Na obra, o entendimento do personagem masculino sobre o conceito de casa é: “A casa somos nós. O corpo instável como a arca do dilúvio, que anda em cima das ondas até que a pomba volta com um ramo de oliveira no bico”. Já na leitura da personagem feminina, a casa é: “A casa não somos nós. A casa é o mundo. O nosso mundo”. (BESSA- LUÍS, 2019, p.113).

Agustina conseguiu mostrar em seus personagens, que ambos os pensamentos , aqueles que remetem à escritora ou aqueles que se referem aos do cineasta acerca da opinião sobre as casas, são totalmente compatíveis, pois a casa somos nós (o nosso EU) e, ao mesmo tempo, por essa razão de individualidade, ela representa o nosso mundo, portanto são as casas elementos tão representativos tanto na literatura Agustiniana quanto do cinema de Manoel de

Oliveira, um conceito integraliza o outro conceito, não sendo antagônicos e sim complementares.

Agustina faz uma comparação entre habitar um filme e habitar uma casa, em suas palavras ela nos ensina: “Habitar um filme como se habita uma casa. Mas o que é habitar uma casa? [...]. Salvar o mundo, aceitar o céu, esperar o divino, conduzir os homens. Sem isto não se habita uma casa”. (BESSA- LUÍS, 2019, p.96).

As casas ao norte de Portugal são bem conhecidas do cineasta português, assim como eram de Agustina. Na exposição denominada A Casa, o investigador cinematográfico e atual diretor da Casa Manoel de Oliveira da Fundação Serralves, António Preto, fez um panorama sobre a importância do tema nos filmes do diretor. Em suas palavras:

Manoel de Oliveira foi um modernista ao longo de todo o seu percurso Este é um tema que se impunha quase como uma evidência. Um percurso pelo filme *Visita ou Memórias e Confissões* permite refletir sobre as muitas e diferentes casas que povoam o cinema de Manoel de Oliveira, quer como entidades dramáticas, quer como espaços concretos e definidos, quer ainda, nalguns casos, como personagens. (PRETO, 2019, p. 6-53.)

Em sua cinematografia as casas sempre tiveram lugar de destaque, ou por focar na casa da infância, extraíndo memórias e experiências vividas (o lar), ou por, deliberadamente, as colocar com status de personagem, um lugar que dialoga com a compreensão do enredo.

Agustina Bessa-Luís, em *Vale Abraão*, cria caminhos na construção da personalidade das casas. O narrador apresenta a quinta do Romesal como um espaço que fervia de flores, sons, gentes, o ambiente onírico e maternal das lembranças de Ema; a menina Ema nasce e cresce nesse ambiente. O seu processo de transformação, a sua primeira crítica avaliatória acontece no solar do Viso, o seu desabrochar acontece na quinta das Jacas, já o aprofundamento dos desejos, a metamorfose da mulher soberana ocorre na quinta da Caverneira e o desfecho fatal em decorrência de uma vida ansiada, acontece na quinta do Vesúvio.

Cada espaço/ personagem usado no texto possui, explicitamente, uma característica física e uma personalidade bem particular. São espaços com oscilações de comportamentos que se ligam às cores, arquitetura, iluminação e objetos, em suma, referências plásticas tão bem descritas por Agustina que empolgam o imaginário do leitor.

Refúgio e exteriorização de sentimentos e de ideias; as casas de Manoel de Oliveira que assistimos e as casas de Agustina que lemos, ambos os casos detém relações familiares burguesas nortenhas e suas relações sociais, porém em *Vale Abraão* há também a demonstração da interação com outras classes sociais que não a burguesia: a criadagem.

Casa/personagem com dores, lembranças, experiências e alma, nela, vem à tona as emoções. Diz Gaston Bachelard sobre casas em sua obra *A Poética Do Espaço*:

[...] é graças à casa que um grande número de nossas lembranças está guardado e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados, voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios. (BACHELARD, 1998, p. 19)

Agustina e Manoel de Oliveira trouxeram com eles a imagens das casas que conheceram durante a vida, por essa razão, as casas gozam dessa presença expressiva de personagem. Ainda nas palavras de Bachelard:

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, 1998, p. 33)

Para o cineasta a casa geraria uma sensação de pertencimento, uma questão de identidade que independeria de classes sociais, um vínculo profundo e corpóreo. Assim como Manoel de Oliveira, Agustina também trouxe algumas de suas lembranças das casas por onde passou, nasceu e viveu. Sua obra apresenta ao leitor, casas, solares, quintas, todas são elaborações literárias que servem de alicerce memorialístico, desse modo, Agustina vai construindo os seus edifícios que, além de contarem a própria história, contam também a de seus personagens.

Faz-se interessante destacar a relação entre as personagens femininas e os seus espaços domésticos, pois estes espaços ajudam a caracterizar os personagens, principalmente as femininas, e, por conta disso, ajudam ao leitor a melhor imaginar como são essas mulheres Agustinianas: a construí-las mentalmente.

A casa é sempre feminina, mesmo que nelas também habitem homens, pois existe uma forte relação neste dueto (feminino/casa) que a autora com maestria nos apresenta. O universo feminino é dotado, na sua essência, de austeridade, reflexão, sabedoria e objetividade, essas qualidades devem ser passadas às futuras gerações e esta força abre fissuras no universo patriarcal conseguindo desestabilizá-lo.

Em sua obra *Vale Abraão*, as casas têm nomes e significados; a quinta do Romesal, que remete à roseiral, é descrita como casa com flores, “ninho de abelhas” uma casa agitada, barulhenta, comandada por uma hierarquia feminina “um ninho doce” difícil a estranhos adentrarem, ou seja, uma casa- proteção. Assim a descreve a autora:

Todas amavam Ema e lhe traziam novidades. A casa fervia 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, enrolada no próprio zumbido, cativoiro de sonhos e de avisos; promíscua, doce, pachorrenha, zelosa. (BESSA-LUÍS.,2004, p.16).

No filme, Manoel de Oliveira traz a cena do burburinho das abelhas: as criadas da quinta do Romesal e é desta maneira que o narrador a descreve:

Narrador: “A casa era um ninho de abelhas, fervilhava de ditos, intrigas, coisas maliciosas; falavam do desejo e do sexo e das paixões várias e sentidas”.

Cena 28 – As criadas no quintal da quinta do Romesal



Se o Romesal era uma colmeia de abelhas, Ema era a sua abelha rainha, era soberana e não tinha que justificar seus desejos, seus impulsos. Essa era o significado da casa/personagem de Agustina; a casa da infância, a casa do acolhimento, ao mesmo tempo a casa da castração paterna, por isso também o título do capítulo I, o rouxinol, ou seja, o pássaro “preso na gaiola”: a casa, mas também a sensação da segurança que, através da memória materializada nas lembranças, irá confortar Ema nos piores momentos: Romesal o lugar do refúgio seguro, do “ventre materno” e da segurança paterna.

O solar do Viso era a casa das irmãs Mellos consideradas, por todos como senhoras distintas, ricas e cultas, o pai de Ema fez questão de levar a filha, no dia de sua comunhão solene, à casa das senhoras no intuito de mostrar-lhes a filha tão bela e educada, uma espécie de “*debut* retrógado e provinciano”.

As irmãs Mellos, porém, não gostaram da menina e fizeram um julgamento muito rigoroso emitindo conceitos definidos e convicções rígidas. Expressões como: Há qualquer coisa nela que repugna”; “tudo nela tinha um ar sinistro”. (BESSA-LUIZ- 2004 p.18).

No filme, o narrador descreve esse recorte com o seguinte comentário:

Narrador: [...], depois entrou na sala grande e as irmãs Mellos, assim que a viram e, sem troca de palavras entre elas, transitou o mesmo pensamento nefasto: esta menina já é uma mulher assustadora.

Cena 29 – Ema na casa das irmãs Mellos



Cena 30 As irmãs Mellos em sua sala



O solar do Viso é a casa/personagem que representa o julgamento do mundo ao seu redor. Ali, Ema não era soberana, pelo contrário, a personagem estava sob julgamento, pela primeira vez a adolescente Ema se viu exposta, desconfortável e vulnerável.

Quando Ema se casa com Carlos, viúvo e médico provinciano, vai morar na quinta da família do marido no qual é chamada de a quinta do Vale Abraão, que era descrita assim pelo narrador do livro de mesmo nome, o romance de Agustina Bessa-Luís:

Em Vale Abraão estava a casa de Carlos Paiva. Nada de orgulhar ninguém; 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,2004, p.39).

Abaixo, a quinta do Vale Abraão retratada no filme:

Cena 31 – Quintas do Vale Abraão



Lá, uma vez instalada, Ema começa a mudar a decoração, fazendo várias alterações, cuja intenção é que a casa passasse a se parecer com ela, ou seja, saísse de uma decoração e estrutura pesada, antiga, escura e claustrofóbica, para uma casa iluminada, não provinciana; se Ema “era a mulher espetáculo”, a casa também o seria, mas não foi o que aconteceu, pois a casa de Carlos nunca seria o lar de Ema.

Abaixo, vê-se o interior da quinta do Vale Abrão, casa da família do doutor Carlos Paiva, antes das reformas feitas por Ema:

Cena 32 – Interior da Quinta do Vale Abraão



Na casa, somente a varanda era especial, porque esta possibilitava a Ema uma sensação de liberdade e de bem-estar, pois a varanda permitia que o exterior penetrasse, sem rodeios para dentro de sua intimidade, além de representar “uma espécie de ventre que se projeta sobre a rua” (BESSA-LUÍS, 2004, p.52).

Esse prolongamento, a varanda dos Paiva, simbolizava uma Ema adulta: aquela que buscava algo que transcende; uma condição social superior e que parcialmente se mostra, que seduz, diferentemente da varanda do Romesal, a varanda da Ema menina, simbolismo daquela que sonhava e que desejava.

Porém existe uma ironia Agustiniana neste relato da varanda, diz Agustina em seu romance: “a varanda dos Paiva estava em vias de ruína com seus barrotes de madeira podres” (BESSA-LUÍS, 2004, p.52), simbolizando, assim, a sua atual proprietária: linda, misteriosa, parcialmente acessível, mas imperfeita, pois uma vez manca e com o seu interior de sustentação psicológica em ruínas: Ema.

Agustina consegue com isso subverter a imagem da perfeição, assim como subverte o espaço, o tempo e as estruturas sociais solidificadas. Então, a quinta do Vale Abraão é a casa/personagem da castração pelo casamento, da claustrofobia, do impedimento.

A quinta das Jacas é a estreia da personagem na sociedade duriense e a casa do casal Lumiães. É, na quinta das Jacas, que Carlos Paiva leva a sua esposa Ema. Lá há um baile e Ema conhece a sociedade do Vale Abraão, é uma espécie de *debut* tardio, a personagem passa a ser reconhecida, não somente como a esposa do doutor Paiva, mas como Ema, pois esta fazia presença.

É no baile que Ema se dá conta que é provinciana, que é inadapta e que é casada com um médico medíocre. Ao ouvir duas mulheres a falar dos filhos, Ema se deu conta de seu papel: “São, como eu, modelos de domésticas e o livro de cabeceira delas é uma agenda com calendário e horário de comboios”(BESSA-LUÍS,2004, p.46), essa revelação tão claramente explícita em sua mente abalou a personagem, e a fez tomar a resolução de ser diferente, porque era, na realidade, diferente, pois ela tinha o potencial de ansiar pela mudança: “A sua própria insignificância apresentou-se com uma nitidez tal, que Ema sacudiu com força os cabelos[...]” (BESSA-LUÍS.2004, p.46).

Tinha ela o potencial do destaque, sentiu que a vida poderia se abrir para ela, foi o momento de mais certezas do que dúvidas: “O baile das Jacas que nunca mais se repetiu, ficou muito tempo no pensamento de Ema. Via-se dançar airoso (muito mais airoso do que dançara de facto), nos braços de Fernando Osório”. (BESSA-LUÍS, 2004, p.48).

No filme, Manoel de Oliveira assim retrata a quinta das Jacas, nas palavras do narrador:

Tudo começou quando Carlos Paiva a levou ao baile de jaca. Teve um convite expresso dos Lumiães que, de resto, aproveitavam por conhecer Ema sem se comprometerem em aceitá-la.

Cena 33 Quinta das Jacas



Vinte anos mais tarde, Ema retornará à quinta das Jacas, no qual a personagem irá comparar o local do momento com o lugar que se foi, o lugar do dia da festa.

A quinta das Jacas é a casa/personagem que representa a “queda” da personagem, o seu deterioramento interior, ou seja, a Ema do momento festivo não é mais a mesma, assim como a casa que nunca foi, na realidade, tão promissora, tão perfeita e muito menos tão especial. A quinta se encontrava como o interior da personagem: em abandono, em desconstrução, em sofrimento diz Agustina:

Um dia Ema teve a ocasião de entrar na casa onde a 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[...]os reposteiros tinham manchas amarelas[...] o reboco que caíra[...]buracos no chão. (BESSA-LUÍS,2004, p.222).

A quinta da Caverneira é outra casa/ personagem importante, Agustina aqui neste espaço usa da ironia para mostrar a hipocrisia da sociedade, é um microcosmos dessa sociedade no qual mostra a casa como lugar de apreciação das artes, da religiosidade, e da literatura, mas tudo é falso, A dona da casa Maria Semblano é como descreveu o narrador “um tigre domesticado”.

A casa é um lugar frívolo, um lugar de secretismo e supostamente erudito; lá há aposentos especiais para o dono da casa levar seus encontros sexuais, tudo com o aval da esposa. O filho de Maria Semblano, Narciso, é um fraco que se deixa seduzir por Ema Paiva. Nada ali é o que parece ser.

A própria descrição da quinta mostra o quanto a opulência tinha fissuras, diz o narrador com ironia:

Muito antes de Maria Semblano ter nascido, a casa intitulava-se a Caverneira. No rachão demarcado do vinho generoso, a quinta constituía uma raridade, porque possuía um parque saudoso carregado de sombras altas, coroado de espécies exóticas de flores mais excêntricas [...]. Aos domingos, a entrada era livre na Caverneira, embora isso repugnasse aos Semblanos, vendo a propriedade devassada, coio de amores furtivos e de merendas de frango assado. (BESSA-LUÍS, 2004, p.120).

No filme, descreve o narrador sobre a quinta da Caverneira:

Com o intuito de quebrar o amuo de Ema, Carlos levou-a, no domingo seguinte, à missa da capela da quinta da Caverneira, dos Semblanos, gente oriunda das famílias mais distintas da região.

Cena 34 – Quinta da Caverneira



A quinta da Caverneira é então, como dito, a casa/personagem que simboliza a sociedade portuguesa do alto Douro à época da Revolução dos Cravos, ou seja, uma burguesia inepta e hipócrita, atrasada, na qual se alimentava de aparências, é como define Agustina: “Frequentar as tardes na Caverneira era comer palha em forma de ovos em fio”. (BESSA-LUÍS, 2004, p.158).

Por fim, há que se falar da importância da casa/personagem a quinta do Vesúvio, um dos lugares mais emblemáticos do romance de Agustina e do filme de Manoel de Oliveira. Não por acaso que seu nome é Vesúvio, ou seja, um vulcão; lugar profundo, inacessível no qual borbulham seiva incandescente. É neste lugar que Ema Paiva se refugia, deseja, se constrói e se destrói. O Vesúvio é a metáfora da Ema amadurecida, da Ema adulta, é aqui que a personagem se vê, pois, Ema possui um interior ativo e “incandescente”.

É no Vesúvio que Ema irá encontrar algo a que reverenciar: a Senhora do retrato. Apesar de não ter nome, a avó de seu amante Fernando Osório, antiga dona da propriedade, é referida no romance com a letra “S” em maiúscula. A Senhora do retrato é reverenciada por Ema, pois a personagem gostaria de ter sido como a “Senhora”; uma mulher realmente à frente de seu tempo, independente financeiramente que obteve, por mérito, as “rédeas” de sua vida, construindo-a e administrando-a sem interferências exteriores. A referência que fazia à Senhora era advinda da consciência que Ema tinha de si, ela sabia que sempre teve o potencial da ação, a curiosidade diante do desconhecido, o desejo urgente da mudança, mas faltava-lhe a coragem da execução, porque ela era um Ser contemporâneo, desarticulado pelas incertezas, inseguro pela liquidez das narrativas, e perdido por não ter caminho sólido.

O Vesúvio era então, a tentativa do seu lugar de encontro, não com o sexo, pois Ema se sentia muito confortável na ausência do amante e, por vezes, saía da casa antes que ele chegasse, nos dizia o narrador: Só a Senhora, lívida e enguantada de preto, cravava nela um olhar de família, sem ironia e sem significado, ‘Vai, minha filha, eu cá estou para o receber, esse asno que não merece a tua ignomínia’ (BESSA-LUÍS,2004, p.199).

Figura 16 – Foto da “Senhora do Retrato”



Fonte: Disponível em: <https://andanho.blogs.sapo.pt/reino-maravilhoso-vale-abraao-um-89775>. Acesso em: 29 set. 2023

O encontro era consigo mesma; a casa do amante era aquilo que ela chegou mais perto de lar, o lar da Ema amadurecida, depois do Romesal que significou o lar da infância, o lar onírico, o lar da segurança, então, a quinta do Vesúvio seria o lar da tomada da consciência, o espaço da reflexão, o espaço da transcendência tenha ela o significado positivo (da construção do EU) ou o significado negativo (da destruição do EU), essa decisão pertenceria somente à Ema.

3 CINEMA E LITERATURA: O ENCONTRO EM VALE ABRAÃO.

Filmes, filmes,
os melhores se assemelham aos grandes livros que
por sua riqueza e profundidade dificilmente são
penetráveis.

Manoel de Oliveira

A obra *Vale Abraão*, literatura e cinema, nasceu do encontro interartes possibilitado por uma tradução semiótica da linguagem artística. A linguagem artística literária de Agustina Bessa-Luís empregou à obra um exercício intertextual com deslocamentos de sentidos por meio de recursos literários próprios da autora que permitiu, ao leitor, um questionamento permanente. Esse universo Agustiniano cheio de dúvidas é apresentado, neste romance, por um narrador onisciente na terceira pessoa e essa onisciência implicaria em todas as suas possibilidades de esclarecimento, sejam elas de pensamentos, sentimentos, vida, passado, presente e futuro desses personagens.

No filme, *Vale Abraão*, de Manoel de Oliveira a presença do narrador está conectada com a imagem e com o som, ou seja, um traslado de uma linguagem artística para outra, uma adaptação sob o olhar de um outro artista, um cineasta; o universo que se estabeleceu na obra literária vai dialogar com um outro universo, o fílmico, e desse encontro interartes entender-se-á a relação que se estabeleceu entre a literatura e o cinema que possibilitou a obra, *Vale Abraão* “florescer” em dois contextos, em dois mundos diferentes, mas com um conceito em comum : o conceito artístico.

A Percepção por parte do leitor/espectador se dá de modo diferenciado de quando ele se coloca, no momento, como leitor ou como espectador. No romance estabelece-se um discurso que possibilita mais a reflexão, pois há mais tempo hábil para o leitor construir pontes com suas leituras prévias, com as suas vivências e pensamentos. Cada leitor construiu um romance diferente, de acordo com aquele universo literário apresentado, porque a literatura não traz imagens prontas, ou seja, ela é ampla e permite à imaginação de cada um criar. O cinema por possuir um espaço mais compacto e mais rápido, transmite a imagem, a priori, já decodificada, já pronta, mas, mesmo assim, possibilitando ao espectador a ilusão da autenticidade, a reflexão acontecerá depois do filme visto, pois é aí que o espectador vai se debruçar sobre as questões que ficaram pendentes, “é o enigma de Agustina e o mistério de Manoel de Oliveira” (AVELLA, 2007. p.31), e diz Agustina sobre o cinema em *Dicionário*

Imperfeito: “[...] a ilusão para mim é sagrada. E se o cinema não a promete ou desanuvia, ou até, descontrola, não é cinema”. (BESSA-LUÍS, 2008, p. 50).

Esse diálogo interartes entre cinema e literatura, no qual ambas as linguagens operam o mesmo material, cada uma a sua maneira, e dessa relação emerge outra composição que não apaga a anterior, e interessa tanto por aproximação quanto por diferença, é importante retomar algumas discussões acerca da adaptação como um ponto de partida importante para se pensar as realizações de Manoel de Oliveira e seu trabalho com o texto literário de Agustina Bessa-Luís. A forma única com que o cineasta português compõe os processos de criação parece reinventar o percurso da adaptação que se realiza por meio de um jogo de apropriação do potencial expressivo da palavra, portanto há, ao mesmo tempo, a interação e a autonomia de cada expressão artística.

Na narrativa literária tem-se, através das palavras, a apreensão imaginária e sutil do real feito através da recepção do leitor, já no filme essa apreensão é feita por imagens e pelo narrador que se coloca muitas vezes a chamar atenção do espectador para os pequenos detalhes que possam passar despercebidos, ou seja, o cineasta conseguiu através de uma tradução semiótica, em um encontro interartes, “traduzir” e “transfigurar” o sentimento Agustiniano aforístico, enigmático, sinuoso, fragmentado e incerto do romance para um filme que é minucioso, melancólico, lento e sensual, opções dadas pelo cineasta tendo por base as técnicas de seu ofício. Nas palavras do cineasta sobre cinema e literatura em *Um Concerto em Tom de Conversa*:

Acho que não há nada como o cinema que simule melhor a vida real. O cinema que é o conjunto de todas as artes, dá uma perspectiva visual, audível, completa, com palavras, música e sons. É a imitação mais próxima da realidade. Todavia não é a expressão mais rica possível do Homem. A expressão mais rica do homem, a que dá uma liberdade total de representação é a literatura. (AVELLA 2007, p. 58)

Essas linguagens diferenciadas, básicas, são o estilo de linguagem literária, adotada por cada escritor, e o roteiro cinematográfico com os seus planos de sequência e com suas relações de encadeamento que vão implicar no próprio narrar do filme, e o ato de narrar abrirá um leque de possibilidades devido às suas inúmeras formas de diegese.

Faz-se também importante destacar que a arte cinematográfica é nova se comparada à outras formas de expressão artística, como a literatura, a música, a pintura, o teatro, por isso a evolução do cinema foi fortemente marcada pelo diálogo com essas expressões artísticas anteriores que partilham alguns detalhes que englobam aspectos imagéticos, psicológicos e emocionais que na linguagem do cinema comporiam as imagens, os diálogos e a construção em si do filme através do uso de técnicas e instrumentos pertencentes a este

universo cinematográfico. Existe um cosmos de influências mútuas no qual estão inseridas ambas as artes e um dos pontos em que a literatura e o cinema se aproximam seria, então, a potencialidade narrativa, que ambas as linguagens possuem diferentemente.

Parafraseando a pesquisadora e professora em Teoria e Crítica Cinematográficas e de História do Cinema Português Maria do Rosário Lupi Bello que argumenta que embora a adaptação tenha como ponto de partida um processo de leitura ela ultrapassaria o objeto original na medida em que dá forma a um novo objeto artístico cujo valor não se reduz à interpretação que nele se baseia, mas antes, adquire existência e significado próprios, estes, por sua vez, estreitamente ligados ao ato de recepção da obra se encontram abertos à interpretação dos seus espectadores, nas suas palavras:

[...] na medida em que dá forma a um novo objecto artístico cujo valor não se reduz à emergência da interpretação que nele se consubstancia, mas antes adquire existência e significado próprios – estes, por sua vez, estreitamente ligados ao acto de recepção da obra e, portanto, abertos à interpretação dos seus espectadores. Adaptar não é, pois, simplesmente transferir, mas também recriar, transfigurar, segundo uma apropriação de sentido(s) específica. (BELLO)

A narrativa não deve ser restrita a somente um meio de produção, afinal, ela é culturalmente inerente à relação do homem com o mundo, pois narrar compõe, historicamente, uma atividade fundamental e representativa da realidade vivenciada pelo sujeito desde sempre e o aspecto fundamental da relação interartes residiria exatamente na possibilidade dialógica de criação que atravessa e transpassa as fronteiras entre uma linguagem e outra.

O romance de Agustina Bessa-Luís proporia ao cineasta Manoel de Oliveira um trabalho cuidadoso com a criação do enredo, pois a linguagem literária possui articulações complexas que exigem uma abordagem diferenciada por parte dos seus roteiristas e seus diretores, e mesmo nesse ponto, em que se deseja a aproximação da obra literária, percebe-se que há uma margem de criação necessária e experimentável, por intermédio da relação interartes, então diante dessa perspectiva, está o potencial criativo presente na adaptação que é responsável por gerar um outro resultado artístico.

A apresentação do cenário, em Vale Abraão, no desenrolar das narrativas, em ambas as apresentações artísticas, possui suas peculiaridades, porém vinculadas a um denominador comum que é o Douro vinhateiro. No romance, Agustina começa a história descrevendo a paisagem, uma explicação da toponímia, com o contraste entre luz e sombra conforme o contorno do rio, um lado do rio é mais ensolarado e o outro menos deste contraste entende-se que a obra girará em torno daquilo que está oculto, mas de repente pode aparecer entre curvas.

Manuel de Oliveira fez algumas opções artísticas na composição de sua obra, ele, por exemplo, não apresenta, diferentemente do livro, as passagens que registram a iniciação sexual de Ema, podendo-se citar o episódio referido como a “segunda informação do amor”, que ocorreu na adolescência da protagonista, enquanto ela observou um casal em lua-de-mel, pois o noivo insistia em possuir a noiva em público, sem se importar com o constrangimento que lhe infringia, o filme não contempla esse episódio. Manoel de Oliveira, então, preferiu condensar tudo isso em uma única cena, carregada de erotismo, o despertar do desejo da jovem protagonista tratada em uma tomada onde não há falas nem interferências do narrador; a jovem Ema, após a saída da visita de Carlos a seu pai, toma em suas mãos uma rosa vermelha, cheira-a voluptuosamente, acaricia suas pétalas com os dedos em movimentos circulares, para então introduzir lentamente o dedo médio no botão em flor.

Para Manoel de Oliveira, palavra também é imagem e os diálogos no romance de Agustina são muito “plásticos” levando o realizador português poder tão bem representá-los, então, em função disso, seus filmes dão muita importância aos detalhes que são mostrados pela câmera fixa nos objetos e a esses diálogos que, em Vale Abraão, aparecem notadamente durante os jantares, as conversas à mesa são ocasiões oportunas em que muitos motivos da narrativa de Agustina são retomados, selecionados e sinteticamente apresentados, também durante os encontros sociais nos quais temas sensíveis são escolhidos sinalizando correspondências significativas que as duas obras estabelecem entre si: questões sobre o amor, sobre a filosofia, sobre a arte, sobre o adultério, sobre o casamento e sobre o sexo; essa abordagem da transcrição consiste no trabalho da tradução como criação, ou seja, trabalhar o seu enredo como possibilidade aberta à recriação.

Literatura e cinema, da articulação entre palavra e imagem surge uma composição visual que rompe e questiona a noção de “fidelidade total” ao texto literário, pois não se trata aqui de afastar-se do texto literário, pelo contrário, há no filme em questão trechos inteiros recortados do livro de Agustina, mas de apropriar-se da sua potencialidade expressiva e com ela compor múltiplos sentidos criativos, a interação desses dois processos artísticos recriaria esse espaço de diálogo e de produção no qual o roteiro cinematográfico de Manoel de oliveira “conversa” com a narrativa literária de Agustina, mais uma vez destaca-se a importância vital do encontro interartes para a realização desse acontecimento.

Tanto na literatura quanto no cinema apresentam-se estabelecendo uma relação com o fluxo temporal, e por conseguinte com os aspectos narrativos, na medida em que são eles que tornam possível a adequação ou a inclusão do tempo no romance e no filme, apenas se

diferenciando pelas diferenças que se criam entre a realidade veiculada pela palavra e a realidade veiculada pela imagem filmada, no caso deste filme de Manoel de Oliveira, *Vale Abraão*, é auxiliado pela presença quase constante de um narrador que torna ciente o espectador de tudo aquilo que é importante para que se perceba a história.

Neste momento, há opções artísticas diferentes quanto ao tema (tempo), no romance de Agustina Bessa-Luís, o tempo tem um tratamento especial na medida em que a autora assimila a condição temporal de cada personagem, como já ficou evidenciado ao longo desta pesquisa, cada personagem terá o seu tempo próprio, porque tempo é algo que reside no humano e por isso é único e distinto, sentido diferentemente por cada Ser que o sente. No filme, Manoel de Oliveira já fez a opção por colocar as cenas em uma ordem, uma sequência, a sucessão temporal de um conjunto de eventos que têm lugar num determinado espaço e num determinado tempo.

O enredo, que dá forma ao filme de Manoel de Oliveira, apresenta pouca diferença daquele que constitui o romance de Agustina Bessa-Luís, em ambos, tem-se uma figura feminina central, Ema, cuja evolução psicológica constitui a linha orientadora do desenrolar da ação que gira em torno de um espaço de embate entre as personagens femininas e as masculinas. Tanto no romance de Agustina quanto no filme de Manoel de Oliveira, há sempre uma relação antitética entre o homem e a mulher muito difíceis de conciliar. Ao redor desta “constelação feminina” composta principalmente por Ema, as criadas, tia Augusta, Maria Semblano, a falecida mãe de Ema, a falecida esposa de Carlos e Simona gravitam, muitas vezes à parte, os homens que se destacam pelo egoísmo e pela mediocridade, por essa razão o leitor/espectador não se surpreende com a morte de Carlos no fim da história, já que este só se manteria de pé e vivo se apoiado por Ema.

Outra questão importantíssima suscitada no filme de forma mais “brutal”, por Manoel de Oliveira e de maneira mais sutil, no romance, é a hipocrisia religiosa apresentada em uma sequência de cenas em que Ema e Carlos vão à missa na capela da quinta dos Semblano e lá, encontram os amigos de Carlos. Enquanto o padre reza a missa, as pessoas não prestam atenção à missa, mas fingem estarem contritas. Aqui, destaca-se a presença das “lições” do mestre Camilo Castelo Branco que em seu romance, *Amor de Perdição*, fez questionar a veracidade do sentimento religioso também com muita sagacidade e ironia.

Como pode ser comprovada a ironia no questionamento religioso aparece no filme de forma bem expressiva nas feições de desprezo apresentadas pelo dono da casa, o Senhor Semblano, nas cenas que seguem:

Cena 35 – Feições de desprezo do senhor Semblano na capela de sua quinta



Cena 36 – Sequência da cena anterior



Cena 37 – Sequência da cena anterior



Uma diferença em relação ao romance foi que Manoel de Oliveira colocou apenas duas filhas para a protagonista, Lolota e Luisona. Na verdade, Ema teve um filho tardio, o pequeno Carlos, filho que mais se parecia com a mãe, Agustina destacou essa passagem em

seu romance: “O pequeno Carlos, filho quase tardio, que escapara de ser mongólico, no parecer do pai que se julgava uma vocação recusada, estava a parecer-se com Ema”. (BESSA-LUÍS, 2004, p.216). Ainda na mesma página 216, há um outro recorte citando o pequeno Carlos: “[...]; a criança crescia sujeita ao bizarro comportamento da mãe”. Manoel de Oliveira em momento nenhum incluiu nas filmagens o personagem do pequeno Carlos, também pode-se destacar de que não temos uma Ema com o seu famoso carro amarelo, e sim verde.

Finalizando, uma questão polêmica quanto a interpretação é o suicídio ou acidente de Ema. Agustina em seu romance deu a opção ao leitor de interpretação., pois no capítulo dez sob o título “Um rio chama outro rio”, Ema se dá conta de todas as suas incertezas: o seu vazio, as decepções com as instituições, como a do casamento com Carlos, a busca pelo prazer com os amantes que nunca se concretizou, a sua potencialidade como pessoa que nunca conseguiu colocar em prática, a culpa interiorizada pela maternidade mal cumprida, mal concluída, enfim o seu “não ser no mundo”, isso acontece, e, à noite como ainda não havia escurecido Ema vai ao cais com vontade de dar uma volta de lancha, então há o acidente com as pranchas do cais que estavam podres, Ema caiu na água e afundou rapidamente por causa do peso das botas que se encheram de água, então Ema não tenta nadar nem chama por socorro. Fica a dúvida se foi acidente ou suicídio. Agustina deixa o leitor decidir mediante a sua leitura, ficando as hipóteses em aberto.

Manoel de Oliveira fez a opção de uma leitura fechada, ou seja, ele apresenta ao seu expectador a opção do suicídio, desde cedo, no filme o cineasta já prediz o fim de Ema, em uma conversa entre o Lumières e sua esposa Simona, a hipótese de suicídio fica bem especificada: Lumières diz à esposa que Ema não ama Carlos, mas que não é o Carlos que sofre, e que ele acha que Ema vai optar, algum dia, pelo suicídio, no que a esposa concorda.

Abaixo o diálogo e a cena:

Lumières: Sabes, a Ema não ama o Carlos, mas Carlos ama a mulher[...], mas é Ema, e não ele, que terminará...
 Simona: Em suicídio!
 Lumières: Sim, suspeito que assim venha a acontecer.

Cena 38 – Lumières e sua esposa Simona



E, no fim do filme, como já foi anteriormente mostrado nesta pesquisa por meio de texto e cena/imagem, há toda uma preparação de Ema para essa finalidade, desde a despedida que ela faz à Ritinha, que lhe “advinha” os intencões, ao detalhe da escolha do vestido, com as cores que usou no casamento, o detalhe da despedida da senhora do retrato com o buquê de flores, e a corrida no meio dos laranjais que significou um adeus à pureza da sua inocência e da sua própria vida, e o cineasta não lhe colocou de botas e sim de sapatos leves, para afirmar que não foi culpa do peso das botas que afogara Ema: Ema se suicidara. Essa foi a sua leitura e foi esta leitura que Manoel de Oliveira colocou no filme.

Cena 39 – Ema calçando sapatos de verão e não botas



Quase no final do filme, em um momento de reflexão, Ema se olha no espelho e ao lado há o retrato de quando era jovem, e o argumento usado pelo cineasta, para a obtenção do contraste do que Ema esperava ser para o que ela se tornou é, no mínimo, impactante, a imagem do retrato é de uma menina ativa, desafiadora, que sabia de seu potencial, a imagem do espelho, da Ema adulta a envelhecer, é a imagem do cansaço, do desgaste, e das incertezas não resolvidas e do futuro que não vislumbra, e da certeza absoluta disso tudo.

Essa reflexão veio advinda da consciência de que ela e Carlos se encontravam com graves problemas financeiros e de que ela tinha “descido”, ao ponto, do ex -mordomo de Fernando Osório, Caires, vir lhe dizer que se ela fosse amante dele, já que ele sempre foi apaixonado por ela, ele, agora tinha boa situação financeira e poderia lhe ajudar. Ema fica humilhada, pois como ela mesmo pensou, e na voz do narrador: “Ema acabou por se sentir humilhada, de repente pensou que foram precisos quinhentos anos de intrigas, guerras, cárceres, para pertencer àquele lugar”.

Após esse ocorrido, Ema diante do espelho e na cálida voz do narrador, reflete:

És bela disse à princesa, mas é que aqui não chegaste a tempo, a minha criada tem mais razão de ser do que tu, vê como ela serve, como ela deixa escorrer o licor de menta nas paredes do frasco., espera para repousar sem ruído, só depois da gota regressar ao verde e a fragrância do frasco, ela o poussa e espera para que tudo esteja em ordem. Essa firmeza, essa entrega ao outro, absoluto, capaz de te atenores na tua solidão, por que servir é isto, Não! Não és capaz!

Cena 40 – Ema se olha no espelho



Ema, então vestida de roupa escura, vai e se despede de Ritinha, com uma bolsa grande na mão como se fosse, como sempre fazia, à quinta do Vesúvio, mas a criada sabe que algo está muito errado, não era como antes. Ema então dá-lhe um abraço forte e, depois, uma rosa; não, definitivamente, não era um até logo e sim um adeus.

Cena 41 – Ema abraça sua criada Ritinha



Cena 42 – Ema dá uma rosa a Ritinha



Na leitura de Manoel de Oliveira, Ema parte em direção à quinta do Vesúvio e lá prepara tudo e se suicida. A sequência a cima foi uma despedida e o preparo ao suicídio.

Esta interpretação, ou qualquer outra diferente, dada pelo cineasta, só foi possível ocorrer da possibilidade aberta de leituras dada pela Agustina Bessa-Luís e pelo encontro interartes entre a literatura e o cinema, que consagrou Vale Abraão como uma das mais belas obras tanto da literatura portuguesa quanto do cinema português.

3.1 A presença do Douro

As águas negras do rio, no local do Vesúvio, pareciam conter uma pilha imensa de factos, precipitados ali com o ritual dos antigos povos que deixavam afundar-se nos lagos virgens e mancebos, e jóias, e flores, não apenas rito sacrificial, mas sobretudo como política de construir a memória.

Agustina Bessa-Luís

Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira projetaram sobre o rio Douro, este situado ao norte de Portugal, uma força, uma magia, uma reflexão, uma simbologia. O rio é um caminho que se abre à narrativa de Agustina e ao cinema de Manoel de Oliveira em palavras e imagens. Sobre o conceito de rio pensa Agustina em seu *Dicionário Imperfeito*: “Um rio é um valor universal e não um caso de departamentos locais. Pertence à história da humanidade e ao bem-estar dos povos. Daí a necessidade da coordenação da sua vida e da sua qualidade[...]” (BESSA-LUÍS, Agustina. *Dicionário Imperfeito*.Org: Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira. Lisboa: Guimarães Editores, 2008, p.258)

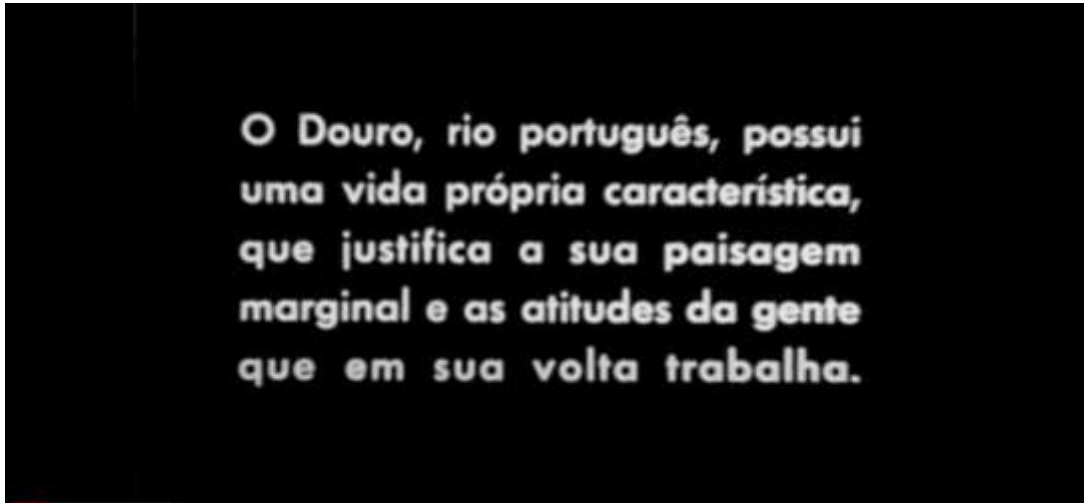
O Douro aparece em um plano de destaque, privilegiado na obra *Vale Abraão*, sendo o privilégio tanto no romance como no filme. Ambos artistas, nascidos no Norte, têm um eterno olhar significativo sobre e sob às águas do Douro, em um percurso longo e de eterna comunhão no encontro interartes da literatura e do cinema.

No Douro, assim como na generalidade do país, esta diferença dá-se maioritariamente entre o interior e o litoral; no primeiro se encontra o Portugal rural, já no segundo, abundam os espaços urbanos. O Douro é uma região que possui ambas as designações, açambarcando um Douro transmontano, um Douro vinhateiro e um Douro urbano. A região do Douro a que o romance *Vale Abraão* se refere é a região rural com os seus vinhedos. São regiões afastadas que se diferem de outras regiões rurais do país. Como qualquer região, esta possui os seus próprios costumes, estando condicionada pela sua própria geografia, parques acessos, história, crenças e património cultural.

Manuel de Oliveira produziu um documentário em 1931 sobre o rio Douro chamado *Douro, Faina Fluvial*, a explicar a vida do rio Douro enquanto vida autônoma de um de seus personagens ficcionais mais famosos.

Inicia o documentário com o conceito do rio Douro.

Cena 43 – conceito do rio Douro. Documentário Douro Faina Fluvial (1931) de Manoel de Oliveira



Aqui, mais uma vez vê-se o elemento água tão presente e representativo. O rio é símbolo de vida quando irriga as terras, produz alimento e é meio de transporte, ao mesmo tempo que suas águas escuras podem ser reflexo de tormentas e de morte.

O transporte de vinho, transporte de alimento e produção pesqueira:

Cena 44 – O transporte do vinho. Documentário Douro Faina Fluvial (1931) de Manoel de Oliveira



Cena 45 – O transporte de mercadorias. Documentário Douro Faina Fluvial (1931) de Manoel de Oliveira



Cena 46 – O alimento. Documentário Douro Faina Fluvial (1931) de Manoel de Oliveira



Mesmo hoje, apesar do Douro ter se modificado, o rio continua com a sua importância, principalmente no que se refere ao transporte turístico, e a produção pesqueira, mesmo que já bem reduzida.

O Douro nunca teve papel coadjuvante, sempre teve um papel de relevância nas obras de Agustina e de Manoel de Oliveira. O romance, *Vale Abraão*, se inicia falando da

importância da luz solar que se projeta nas margens desse rio, o contraste luz e sombra, o texto é repleto de metáforas neobarrocas, as incertezas contemporâneas de Agustina e a busca constante de Manoel de Oliveira; é um rio que força passagem entre os montes em sua escalada curvilínea. Agustina traduz bem o cenário fragmentado do rio à sua temporalidade narrativa: sem linearidade. Sem linearidade também corre o rio entrecortado por montes sob o condão do mito, nos descreve Agustina: “O rio descrevia uma curva, como se obedecesse a uma ordem dada de cima dos penhascos. Lugar de muitas bruxas e de laranjais calados como lápides”. (BESSA-LUÍS,2004, p. 131)

Figura 17 - Vale do Rio Douro



Fonte: Disponível em: <https://andanho.blogs.sapo.pt/reino-maravilhoso-vale-abraao-um-89775> Acesso em: 29 set. 2023

Nos diz a pesquisadora e ensaísta portuguesa Laura Fernanda Bulger sobre a importância simbólica das diferenças entre as margens do Douro na narrativa de Agustina em Vale Abraão:

Como outras obras da autora, esta enquadra o cenário majestoso do rio Douro, entre margens demarcadas pela desigualdade humana e paisagística: a da direita, soalheira e próspera, a da esquerda, de “gente mais tristonha” e descontente “do mundo e das suas leis (p.7) ressaltando logo à partida, o tom disfórico que caracteriza a narração.(BULGER,1994)

O cineasta deu preferência a introduzir a sua obra com a figura fixa do rio Douro com todas as suas curvas sinuosas como o mundo Agustiniano que ele deseja apresentar., pois

também no fim de uma curva apareceria a varanda da quinta do Romesal com a presença constante da personagem principal Ema, que, por essa razão, causava variados acidentes, os perigos habitam as curvas; curvas que escondem e que revelam.

Diz Manoel de Oliveira sobre o Douro:

[...], O rio da minha aldeia, o Porto, é o Douro. Restam ainda neste rio vestígios deixados em tempos longínquos, mas ainda memoráveis: são os típicos barcos rabelos, reminiscências de quando ali vinham os Vikings tirar o ouro que havia nas areias do rio, no lugar do Araújo. (AVELLA,2007, p.88).

O rio Douro é aquele observado por varandas, estas são os “olhos “das quintas durienses; o rio como significado da vida, da produção, das vinhas e de seus rituais vinhateiros. Os autores apresentam uma cumplicidade entre Ema e o rio Douro, às vezes melancólica, às vezes esfuziante, às vezes imprudente, mas sempre Ema e Douro em simbiose.

É na varanda, diante do Douro, que Ema desvenda a vida e é sobre ele, na varanda, que Ema melancolicamente pensa em seu futuro com Carlos no dia em que experimenta o vestido de noiva, a profunda observação do rio leva a personagem à reflexão sobre sua vida.

Cena 47 – Ema em sua varanda



O ser humano é confrontado com a sua presença durante a sua vivência, encarando o rio como uma ameaça, como um obstáculo, mas também como um aliado na sua defesa, ou até como via de transporte. O rio é um fornecedor de energia e de alimentos, irrigador dos seus campos, e em contrapartida pode ser um elemento destruidor, quando transborda, arruinando todo o trabalho e as esperanças do Homem.

O rio é tão importante na obra de Agustina e de Manoel de Oliveira que chega a adentrar o interior das janelas de vidro e a observar a intimidade dos personagens, enquanto estes, em comum acordo, deixam-se ser observados, o rio age com magnetismo. São as suas margens, as suas águas profundas, a suas quintas, os seus vinhedos e os seus ancoradouros. Ema é o próprio Douro, é no ancoradouro da quinta do Vesúvio que a tragédia se anuncia em uma tábua podre, é, ali nas águas escuras que Ema entrará em comunhão total do seu ser em um reencontro; Agustina Bessa-Luís, literalmente, representa Ema como o rio Douro. O capítulo número dez (10) em que Ema morre afogada é chamado de “um rio chama outro rio”.

O inacabado na obra de Agustina é o confronto com as incertezas, todas elas que correm tão rapidamente na contemporaneidade como as águas dos rios que desaguam no mar; o mar que é um mundo à parte, desconhecido, insondável, inseguro e inacabado. O Douro é o rio da incerteza que corre para um lugar todos os dias: a foz, o seu destino. Assim como corre a vida, que todos os dias se esvai e corre para o seu destino, a autora espelhou bem essas angústias nas incertezas de seus personagens.

Nas palavras de Manoel de Oliveira sobre o significado de um rio como destino, assim como a vida tudo caminha para um lugar: “Rios! Que poderá dizer-se dos rios? Que todos aqueles, os maiores e a grande maioria dos outros, vão de afluente em afluente engrossando a massa das suas águas que corre à procura da foz do oceano que o destino para cada um marcou”. (AVELLA, 2007, p.87)

É o Douro na expressão literária de Agustina Bessa-Luís e o Douro das imagens nos planos cinematográficos do cineasta; o Douro acabou por servir de alicerce para que a representação do romance Agustiniano, *Vale Abraão*, se desse nas artes visuais como uma forte presença dramatológica em que o rio se funde com a própria personagem principal: Ema Cardeano Paiva.

Para ambos os autores, Agustina e Manoel de Oliveira, o rio Douro é cristalizado na personagem Ema Cardeano Paiva. A narrativa da construção básica de vida da personagem decorre em três espaços marcantes, delimitadores e essências: nascimento, vida e morte.

Todos os espaços são próximos do Douro. Ema nasce e passa a sua juventude na quinta do Romesal; O Vale Abraão que se via da varanda do Romesal no qual Ema observava com binóculos as alterações do rio, é aí que Ema irá morar e viver uma vida de inadequação; a quinta do Vesúvio o lugar de sua morte; o “olhar” do cineasta e a prosa da escritora preferem deter-se na viagem, nas águas que correm até ao seu fim, as águas que tanto atraíam Ema:

Quando chegava ao Vesúvio, não era para ser reunir com Fernando Osório; mas para navegar a sós naquele rio escuro, sabendo que o barco podia voltar-se pelo risco que lhe impunha duma velocidade exagerada para o seu calado. Quando ia pela toalha de água fora, parava no lugar onde se afogara o procurador da Senhora, e deitava um cálice de vinho. Esperava sempre ver sair da profundidade a cabeça lívida e sem olhos, para agradecer, abrindo as narinas como um provador experiente e farejando o sarro do vinho. [...] O mordomo Caires prevenia-a do mau estado do cais- As tábuas lodosas tinham apodrecido no último inverno a ponto de os cães não quererem pisá-las. [...] (BESSA-LUÍS, 2004, p 266)

O Douro, com as suas curvas, é o espelho das mutações na instabilidade vivencial de Ema, ora transparente, ora turvo e lamacento, porém também solar e efusivo. A personagem, com suas “margens feitas de socalcos”, na qual se plantam as videiras, em condições extremas de dureza e adversidade constantes, traduzem as várias fases da vida, a lição inexpugnável que a natureza oferece de que há um tempo para semear, podar e outro para colher os frutos, produzir e morrer.

3.2 Ema Cardeano Paiva: uma construção de Agustina e Manoel de Oliveira

As mulheres sedutoras, que são mulheres sujeitas a pressões interiores e que duvidam das possibilidades da lenda que pretendem afirmar, não costumam ser inteligentes ou, para dizer melhor, raciocinadoras. Mas Ema era.

Agustina Bessa-Luís

O cineasta Manoel de Oliveira sugeriu a romancista, Agustina Bessa-Luís que transpusesse a obra *Madame Bovary* do escritor francês Gustave Flaubert para uma realidade portuguesa contemporânea, pós revolução dos cravos, na região do Douro vinhateiro; a obra seria em forma de romance.

O romance de Agustina, *Vale Abraão*, nasceu com algumas lembranças coincidentes da obra do romancista francês, mas nunca foi uma cópia ou um simples remake, ao contrário, a obra de Agustina implicou em reinterpretações, transgressões, incertezas e fragmentações dos personagens, fragmentação do espaço e do tempo, ou seja, uma proposta narrativa diferente da obra de Flaubert.

A autora, nas palavras da personagem Ema, nos apresenta a sua proposta de trabalho, pois havia uma confusão de princípios acerca do romance ser uma cópia diferenciada do outro romance. Nas palavras da Ema Cardeano Paiva quando fala a seu amigo Lumières: “Nunca

percebi porque me chamam a Bovarinha e já li o livro duas vezes” (BESSA-LUÍS.,2004, p. 186/187).

No filme, vai-se à cena 48, na qual Ema demonstra o seu descontentamento do apelido dado por Lumières e Maria Semblano por entender que não possui características em comum com a Bovary de Flaubert.

Cena 48 – Ema discute com Lumières



No romance, nos diz o narrador sobre a comparação: “Mas uma Bovary? como? Ema não sentia desejo senão em imaginação, e tudo o que reclamava dos homens era atribuírem-lhe a ela o valor de um objeto desejável. Não era prazer, pois isso logo se tronava uma espécie de pagamento ao desejo do homem”. (BESSA-LUÍS, 2004, p. 114).

Em volta de Ema Cardeano Paiva gravitam os personagens masculinos que se apresentam covardes, medíocres e egoístas, enquanto Ema marcava presença por ser espirituosa, argumentativa, sarcástica e “sem ilusões”, ou seja, “não era uma Bovary bem copiada” (BESSA-LUÍS, 2004, p. 246), pois Emma de Flaubert era uma “sonsa” (BESSA-LUÍS, 2004, p. 246).

Agustina constrói um ser humano que se edificou a partir de si mesma porque sabia-se imperfeita e sozinha; Ema apesar de bela era manca, esse detalhe é uma quebra de expectativa no leitor que esperava uma beleza, um primor supremo que não existia, Ema era

“real”, não uma personagem de histórias de cavalaria, por isso imperfeita. Nos diz o narrador sobre a construção da personalidade de Ema:

Ela comandava o riso, preservando a sua identidade superior que exclui de si mesma o que é risível. Sabia que, se não superasse o seu defeito, que a obrigara a usar um aparelho de aço até os dez anos, ia ter que suportar que a reduzissem a uma matéria inanimada, como um fantoche. Foi desenvolvendo o espírito de exibição escandalosa, para proibir a ameaça de maldade humana pronta a lançar-se sobre o objeto de riso, a sua deformidade. (BESSA-LUÍS, 2004, p. 196).

Ela desenvolveu o combate, o ataque como meio de proteção, desde muito cedo aprendeu a se defender sozinha, a saber os seus limites, suas dificuldades e suas dores e a saber como escondê-las; aprendeu também a usar as suas potencialidades e a se divertir com elas, pois como nos diz, mais uma vez o narrador:

Se não fosse a escola do riso em que Ema se fez mestra, começando por se amoldar à sua infelicidade, ela não teria talvez conseguido elevar-se a beleza que depois adquiriu. Porque, em criança, Ema não era sequer bonita[...]parecia um gafanhoto ferido[...]. O riso desmascarava os intencões agressivas dos outros e causava pânico no grupo dominante. [...].

Ema tinha uma conduta estudada ou, na realidade, era impelida a um procedimento vil para se evadir do papel que inspira piedade ou riso? (BESSA-LUÍS, 2004, p. 197).

A orfandade de Ema implicou em uma proteção paterna excessiva, uma educação austera e ignorante por parte de tia Augusta que acreditava que as mulheres deveriam ser incultas, como ela diz no diálogo do filme de Manoel de Oliveira.

Diz tia Augusta para Ema:

As mulheres não liam livros. Não era coisa que lhes interessasse, e isto não as diminuía em nada. Eram muito poderosas mesmo sem ler o Amadis de Gaula e Orlando furioso, que, no entanto, amavam senhoras sem letra e sem latim, nenhum.

Para além disso, sua beleza era inútil em lugar de trabalhadores rurais rudes ou de uma pretensa alta sociedade hipócrita, tacanha e inculta. A beleza só serviria para mostrar que apesar de Ema ser agraciada com uma formosura estonteante é, ao mesmo tempo, amaldiçoada por ela; é a beleza que apresenta riscos, “os carros perdiam a direção na curva da estrada de sua casa”, era a beleza que distraía, desfocava da pessoa que Ema tinha o potencial de ser.

O pai de Ema nunca lhe parabenizara pela sua inteligência e pelas suas qualidades pessoais, não havia incentivo, também foi omissivo no acolhimento de Ema durante as suas incertezas, achava ele que se não exaltasse as qualidades da filha a faria mais recatada, mais infantilizada e menos desejável, fazia isso não por pura maldade, mas por boçalidade. Ele tinha medo que ela tivesse um destino “mal parado”.

Deste modo, deixou Ema à deriva, solitária, incapaz de se construir enquanto pessoa coerente, pois sua educação foi um misto de omissão paterna, orfandade de mãe, castração pela tia e orientação sexual dada por parte das criadas. Agustina Bessa-Luís, piedosamente, descreve esse infortúnio que abalou as estruturas de formação da personalidade da personagem impactando no seu sentimento de inadequação que sempre acompanhou Ema Cardeano Paiva.

Diz o narrador Agustiniano em *Vale Abraão* em um longo trecho do livro, mas que foi capaz de descrever a construção de Ema enquanto Ema:

O pai não era por cautela que impedia a revelação das suas perfeições; mas por ignorância. Era com profunda insinceridade que optava pelo dito popular, quando se elogia a beleza de um filho: ‘É perfeitoinho’[...] Paulino Cardeano via a filha desabrochar, mas negava esse facto para que a sua negação tomasse o carácter de uma lei universal. Queria-a recatada, portanto, não a podia entregar à aventura humana de se reconhecer bela e capaz de contrariar a sua condição feminina, isto é, a obscuridade. Uma vez informada dos seus dotes físicos, da inteligência fecunda, ela iria passar para o lado dos homens e tornava-se nalguma coisa de indecifrável e com destino mal parado. (BESSA-LUÍS, 2004, p.31).

O narrador também concede ao leitor uma conclusão no que resultou essa omissão paterna na ilusão de “proteger a filha dos males mundanos”: “Não sabia Paulino que as ‘heroínas’, mulheres das histórias de cordel que se apresentavam munidas dum apetite sexual fora do comum, eram afinal simples fugitivas dessa condição milenária da solidão e do esquecimento”. (BESSA-LUÍS, 2004, p.31).

O texto de Agustina somado à sutileza cênica e interpretativa do cinema de Manoel de Oliveira, ambos, construíram uma personagem realmente lindíssima na sua profundidade e complexidade, que, sim, em comum com a Bovary, não importando o momento histórico que as inseriam, ambas tinham a condição feminina, não feminista, mas exigente na sua condição de ser humano, na sua condição de ser mulher, pois o futuro delas já estava assinalado, e parafraseando o narrador Agustiniano que conceituando essa condição do feminino nos diz que : no interior do útero materno, se for mulher, já terá o destino marcado.

Na contemporaneidade, as incertezas são maiores e absolutas, pois não existem mais “verdades”, existem apenas possibilidades de interpretações múltiplas e isso exigiria uma solidez maior nas escolhas de Ema, pois o tempo passou a exigir mais rapidez de ação e de aprendizado. A adequação, em uma sociedade fragmentada, passou a ser igualada à situação de sobrevivência; não existe mais a ilusão das grandes narrativas, como assinalou Lyotard em sua obra *A Condição Pós-Moderna*, a da construção da família perfeita ou do amor eterno no derradeiro resgate do “e foram felizes para sempre”, não existe a espera da resolução do

problema advinda pela ação do outro, a resolução cabe sempre a nós mesmos e Ema tinha a consciência disso, o potencial para ação, mas não a coragem da resolução, o que na pós-modernidade é uma condenação à morte do EU.

Por estar em outro contexto histórico/social, diferente do vivenciado no século XIX, não cabia mais à Ema ilusões; não cabia mais o sofrimento deixado por amantes que se foram embora indiferentes aos sentimentos deixados, com Ema tudo era diferente, o sentimento era diferente: “ela saltava de um amante para outro” (BESSA-LUÍS, 2004, p.131), procurando nos homens que seduzia algo diferente do amor e do resgate, pois a presença física do homem lhe era indiferente, os amantes eram apenas meros entretenimentos para afugentar o tédio, “porque Ema tinha um público, mais do que amantes” (BESSA-LUÍS, 2004, p.19). *Madame Bovary* foi um clássico realista da literatura francesa, o narrador também se comportava de modo diferente, ele não podia exprimir qualquer comentário ou opinião, a realidade do acontecimento da narrativa deve se revelar na plena expressão dos fatos e não na onisciência interpretativa do narrador, como em *Vale Abraão*.

Em *Vale Abraão*, as personagens femininas são fortes, não somente Ema; elas comandam a narrativa, cabe a elas, muitas vezes, o sacrifício da convivência, da maternidade, do bom senso, da reflexão e da coragem; por esta razão, aqui, na literatura de Agustina e no cinema de Manoel de Oliveira pode-se constatar a presença, mais uma vez, das influências do mestre Camilo Castelo Branco que sempre construiu suas heroínas de modo a surpreender o leitor de sua época, sendo que as heroínas Agustinianas têm alma contemporânea, então estas “arrastam” o peso das incertezas de seu tempo e o desequilíbrio em suas reflexões.

Por fim a morte de Ema, suicídio ou acidente? A trágica morte feminina pela água, assim como a Ofélia de William Shakespeare que por causa dos trajes foi arrastada para afundar na água, em Ema foi o peso das botas que teria facilitado a comunhão, o encontro derradeiro entre a personagem e o rio Douro.

Segundo os estudos do filósofo francês Jules Gaultier e, aqui, resumindo o seu conceito, ser bovarista implicaria em acreditar que é possível ser outro, mas acreditar tão exageradamente nisso que passaríamos a já nos entendermos outros antes mesmo da realização do processo transformativo que nos levaria a tal. É um desequilíbrio psicológico que pressupõe uma rebeldia individual quase “infantil” de não aceitar uma realidade que não satisfaz. A pessoa tem a ilusão de que irá conseguir o que deseja, tal como um desejo egoísta infantil, ou seja, imediato e assertivo, não importando a consequência dos seus atos para a obtenção; uma histeria de desejos irrealizáveis que essas pessoas passam a vida em busca de

suprir a necessidade da realização, nisso, a pessoa troca de objeto, ela acredita que no futuro, que para ela existe, será diferente, por achar que vai realizar, enfim, a pulsão do desejo. (GAULTIER)

Emma Bovary era uma personagem abundante de sonhos, e de desejos, que pressupunha em acreditar em um futuro possível e diferente, um resgate de si mesma; uma personagem cheia, repleta, desejo a desejo a ser preenchido. Ema Cardeano Paiva era uma personagem que tinha o desejo da construção de identidade, a busca pelas respostas e a noção do tédio e da mediocridade que era a sua vida. Ela sabia do potencial, mas não sabia o que fazer com a falta de coragem, não acreditava em futuro, questionava os fatos, Ema era vazia; vazia de amor, de esperança, de prazer e de ciúme, pois como nos explica o narrador Agustiniiano: “Os amantes, tal como Osório, não lhe serviam senão para através dele consagrar o pecado. Mas só amando se consagra alguma coisa; senão era apenas o silêncio” (BESSA-LUÍS, 2004, p.105).

Apesar das “compatibilidades” com o romance francês, pois, como “confessou Agustina” em *Um Concerto em Tom de Conversa*, o seu texto era resultado de todas as suas leituras prévias que pressupõe, igualmente, esse exercício de transposição em que Manoel de Oliveira lança a Agustina e se lança e, a partir de Agustina, para regressar a Flaubert, com a consciência de que a reescrita resulta de um jogo de vozes autorais, inevitavelmente associadas ao intertexto, mesmo que em processo de derivação ou fragmentação; *Vale Abraão* é um romance com uma proposta diferente com uma personagem Ema inserida em um contexto de mundo diferente, logo com apreensões diferentes.

Em síntese, Ema Cardeano Paiva não é a Bovary, nem tão pouco Flaubert, é uma mulher portuguesa do Douro, que divide o nome próprio com a personagem de Flaubert, algumas referências textuais semelhantes, e a sua condição de feminino. Esta Ema do romance *Vale Abraão*, é Agustina, é Oliveira, é a presença de Camilo, é o Douro e a sua paisagem de socacos que mesmo imperita para a plantação da vinha foi capaz das melhores colheitas, como se tal provação tivesse uma recompensa proporcional na qualidade das uvas, na qualidade da obra artística e na qualidade do encontro interartes que resultou nesta obra *Vale Abraão*, um romance contemporâneo que “brinca” com as incertezas, que questiona a posição da mulher como ser humano, sujeito de direitos e não somente de deveres. Ema sofre porque foi expulsa do paraíso, assim como Eva, por obter a lucidez, a clareza, o discernimento, o conhecimento e a audácia do desejar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tenho por genial a escrita aparentemente desarrumada da Agustina, uma escrita subterrânea, direi mesmo, vulcânica.

Manoel de Oliveira

Esta dissertação refletiu sobre o encontro interartes possibilitados por meio de uma tradução semiótica entre o romance *Vale Abraão* de Agustina Bessa-Luís e o filme *Vale Abraão* do cineasta Manoel de Oliveira. A pesquisa também se debruçou a investigar os aspectos que levaram o romance, destacando-se a personagem principal Ema Cardeano Paiva, a se diferenciar da Emma Bovary de Gustave Flaubert, como exposto anteriormente, este trabalho não comparou em detalhes os romances *Madame Bovary e Vale Abraão*, o objetivo foi trazer à luz a personalidade, o interior de Ema Cardeano Paiva na sua construção, se contrapondo, apenas, à outra personagem francesa. Para isso a pesquisa considerou que *Vale Abraão* é um romance de incertezas advindas da instabilidade contemporânea, deste modo, vários aspectos foram evidenciados durante a pesquisa.

Um ponto evidenciado, por isso a escolha do corpus foi o que suscitou o diferencial que impactou na construção do romance de Agustina, foi que tanto a autora quanto Manoel de Oliveira usaram as influências de seu “mestre” Camilo Castelo Branco como método de escrita, para um, e como influências no roteiro, para o outro ;esse método faz construções narrativas com a presença da ironia, no descrever dos fatos, do sarcasmo sutil nos diálogos, do questionamento da hipocrisia religiosa, da presença marcante do EU das personagens femininas, da mediocridade, do egoísmo nos personagens masculinos que gravitam à volta dos personagens femininos, de intertextos históricos, personalidades existentes, lugares reais mencionados , tudo isso com um narrador que se coloca a falar com o leitor/ espectador.

Outro aspecto que se destacou são as diferentes possibilidades de leitura que o texto de Agustina proporciona ao leitor, pois a autora possui um rendilhado de intertextos, aforismos, metáforas, um contraste luz e sombra que flui em influências neobarrocas de que tudo está ali, mas na escuridão, o contraste entre as ideias, as expectativas que não se realizam, as incertezas que ameaçam, A esta nova era, de configuração de sujeito, atribuiu-se alguns nomes, de acordo com o pensador que os designou, tais como pós-modernidade, contemporaneidade, neobarroco, e “modernidade líquida”, então as narrativas Agustinianas trazem essa alteração entre o sujeito e o seu mundo, expressando as incertezas que acometem

o homem de seu tempo, não existem mais as grandes narrativas, a narrativa se faz nas descrenças dos relatos e no vazio do futuro.

O tempo da narrativa também é outro ponto importante, em seus romances subsiste o uso do ideário Barroco, no sentido que, a partir dele, se percebe a “elipse” do tempo linear. A existência é fragmentada, a lógica do mundo é desmedida, o eixo é individual, pois o tempo é o do personagem; tempo é uma percepção humana, sem o elemento humano, o fator tempo não existe, e a narrativa de Agustina é assim, deixando o leitor desorientado indo e vindo em um vórtex de memórias e de recordações nas quais os personagens se refugiam, por serem estas recordações o único lugar seguro e conhecido para eles, desta forma, a perda do sujeito, ou seu descentramento, e a confluência de vozes no interior de um mesmo objeto artístico são características comuns na literatura denominada neobarroca.

Essa angústia do tempo, o lugar seguro, muitas vezes, é a infância, lugar de imaginação e de sonho na qual propiciará a “recordação colorida”; a imaginação perceptiva que transforma um objeto qualquer em forma de arte, o processo imaginativo tão complexo que é o alimento do artista, como disse o filósofo Gaston Bachelard: “A imaginação é um devir” BACHELARD, 2018, p.107). A “verdade” de um fato não existe; verdade é aquilo que o personagem constrói como lembrança, de modo individual ou coletivo. A recordação é a sua verdade; verdade do que se lembra, ou de modo forçado, impostas pelas lembranças de gerações anteriores, ou de outros personagens que o rodeia, ou ainda do que individualmente vivenciou, sempre em um processo de reformular é o método Camiliano de recordação como processo de reescritas e de perspectivas, que Agustina usou para abrir um leque de possibilidades de leitura quando trabalha com a imaginação e a memória. É a reescrita, dessa memória, criando uma multiplicidade de perspectivas de uma mesma história valorizando o invisível como objeto da criação estética; a sua arte assenta na tentativa de tornar visível o invisível através da profusão de imagens em suas narrativas; imagens, estas, que foram reconstruídas no cinema português do cineasta Manoel de Oliveira, que soube transladar essa plasticidade para imprimir a sua arte nas telas do cinema.

Com todos os elementos se compõem a vida: ar, fogo, terra e água. Toda a filosofia é permeada pela utilização destes elementos, da importância destas substâncias nas quais as ciências também as utilizam, assim como as artes em outros textos, Camilo Castelo Branco, William Shakespeare e em outras artes, como, por exemplo, as artes plásticas. A pesquisa se utilizou do elemento água por ser este um aspecto importante destacado nas obras analisadas, ou seja, em Vale Abrão romance/filme.

A água aparece como alegoria da vida e da morte, e essa água está presente no rio Douro, as águas que tanto irrigam as terras trazendo fartura, quanto o alimento da pesca, viabiliza também o transporte, mas que pode possuir águas profundas objetivando o horror e simbolizando a morte, foi nele, no Douro de Agustina e de Manoel de Oliveira, que Ema Cardeano Paiva tanto encontrou o sonho e o devaneio a observar o rio, a alegria da vida nos passeios de lancha, mas também a agonia da morte, por afogamento, em suas águas escuras. Então, a pesquisa demonstrou que o rio Douro é uma representação da personagem Ema Cardeano Paiva, Agustina expressa isso em seu capítulo dez, no qual Ema morre afogada, de “Um rio chama outro rio”. Na literatura, prosa ou poesia, esses elementos são vastamente utilizados, porém com diversas conotações. A pesquisa se motivou a demonstrar que na literatura é necessário que uma causa sentimental, seja ela positiva ou negativa, faça-se presente, pois não é a imagem do elemento utilizado puro, simples como se vê, é a imagem nas mãos de quem a percebe e transforma.

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty trouxe-nos a sua teoria sobre o conceito de percepção, a teoria de que o corpo humano estaria articulado com a mente, não sendo eles coisas separadas e sim em sintonia e ambos, unidos, darão sentido ao mundo. Então, o elemento água, em Vale Abraão não é somente água, como a conhecemos, mas o sentido que o leitor/espectador a percebe e a significação que se dá, pois diz Merleau-Ponty: “a fenomenologia é a ciência que repõe as essências na existência”. (MERLEAU-PONTY, , 1999, p.01), é a arte “germinando” da percepção humana que é capaz de transformar o mundo.

A pesquisa quis ressaltar que a água, no romance e no filme, foi considerada como uma alegoria da “morte feminina”, pois a Ema morta foi serenamente retratada porque ela voltaria ao ventre materno, ou seja, retornaria a si mesma, ao seu verdadeiro EU, o verdadeiro encontro em seu momento derradeiro. Agustina e o cineasta se esquivaram da descrição dos detalhes mórbidos da morte por afogamento, de um corpo submerso ao fim de três dias. Apenas disse Agustina: “Só três dias depois Ema apareceu, tinha os cabelos arrancados pelo barbelo das pedras. A cara tinha golpes, mas não perdera a bela aparência sideral. (BESSA-LUÍS, 2004, p.267). São as águas escuras enquanto representação do horror, do medo, do segredo e da morte e o rio Douro enquanto metáfora da vida e da morte da própria protagonista :Ema Cardeano Paiva.

Outro aspecto de destaque são as casas, estas interagem e atuam como personagens se relacionando com os outros personagens porque a simbologia da casa/lar se expressa como uma espécie de “redoma” individual na qual os indivíduos se organizam e, ao mesmo tempo,

representa uma espécie de reflexo da sociedade em que vivem, pois constitui-se em uma unidade de valor com conceitos espaciais, físicos, culturais, sociais e emocionais.

A pesquisa se empenhou em demonstrar que as casas de Vale Abraão, no romance e no filme, são importantes para a narrativa e para o enredo, pois elas têm personalidade, nomes, características próprias. São casas/lares que representam, não só quem as habitam, como também uma determinada região Duriense vinhateira, sua sociedade, seus costumes, possuidora de seus objetos de memória e de decoração. Cada objeto, inserido no romance e mostrado no cinema, tem significado tão marcante que, às vezes, fala por si só, não precisando de texto, nem de roteiro. Foi demonstrado que as casas são importantes por ser uma questão cultural portuguesa, os autores são portugueses, os personagens também são, e a topografia é da região norte de Portugal, é um romance/filme português, inserido no contexto da pós Revolução do 25 de Abril. Tudo está conectado, qualquer detalhe é importante, é o “rendilhado Agustiniano” se tecendo, se construindo, são as famílias portuguesas, ali retratadas nos personagens que possuem suas narrativas próprias da sua história familiar e em uma residência se acumulam objetos oriundos dessa história, então, a casa será um pedaço de memória, que guardará lembranças, que, por sua vez, através da imaginação contará uma outra história em um processo de reescritas infinitas, que por um caminho perceptivo levará a múltiplas leituras.

Ema Cardeano Paiva foi personagem de destaque e de análise neste trabalho, pois foram vistos vários aspectos de sua construção porque Agustina construiu um ser humano que se edificou a partir de si mesma porque sabia-se imperfeita e sozinha; Ema apesar de bela era manca, esse detalhe é uma quebra de expectativa no leitor que esperava uma beleza, um primor supremo que não existia, Ema era “real”, não uma personagem de histórias de cavalaria, por isso imperfeita, por isso “tão humana”, Ema é constituída de imagens. O texto de Agustina somado à sutileza cênica e interpretativa do cinema de Manoel de Oliveira, ambos, construíram uma personagem realmente lindíssima na sua profundidade e complexidade, que em comum com a Bovary, não importando o momento histórico que as inseriam, ambas tinham a condição feminina, já teriam o destino marcado, a diferença de contexto é o diferencial, pois no “universo” de Ema Cardeano Paiva as incertezas são maiores e absolutas, pois não existem mais “verdades”, existem apenas possibilidades de interpretações múltiplas e isso exigiria uma solidez maior nas escolhas de Ema, pois o tempo passou a exigir mais rapidez de ação e de aprendizado. A adequação, em uma sociedade fragmentada, passou a ser igualada à situação de sobrevivência, por estar em outro contexto histórico/social, diferente do vivenciado no século XIX, não cabia mais à Ema ilusões, e

apesar das compatibilidades com o romance francês, porque tudo são releituras de intertextos, com a consciência de que a reescrita resulta de um jogo de vozes autorais, inevitavelmente associadas a esse intertexto, Ema Cardeano Paiva não é a Bovary, nem tão pouco Flaubert, é uma mulher portuguesa do Douro, que tinha o mesmo nome da personagem de Flaubert, algumas referências textuais semelhantes, e a sua condição de feminino. Esta Ema, personagem do romance/ filme *Vale Abraão*, é um somatório de Agustina, de Oliveira, e da presença de Camilo, do Douro e do seu contexto social e histórico; é o encontro interartes que abriu caminho a uma nova linguagem.

Desta forma, a pesquisa procurou demonstrar a importância desse encontro interartes, literatura e cinema, que possibilitou o nascimento deste trabalho, pois a obra *Vale Abraão*/ literatura e cinema, nasceu do encontro interartes possibilitado por uma tradução semiótica da linguagem artística. A linguagem artística literária de Agustina Bessa-Luís empregou à obra um exercício intertextual com deslocamentos de sentidos por meio de recursos literários próprios da autora que permitiu, ao leitor, um questionamento permanente que juntamente com o filme proporcionou um diálogo profundo entre cinema e literatura, no qual ambas as linguagens operam o mesmo material, cada uma a sua maneira, e dessa relação emergiu outra composição que não apaga a anterior e interessa tanto ao mundo artístico tanto pela aproximação quanto pela diferença.

E, através deste diálogo foi possível demonstrar que o método Camiliano de produção literária e artística influenciou na construção da obra, tanto no romance quanto no cinema, o que permitiu uma história única e original, não uma refilmagem ou um simples refazer, é um romance/filme de essência contemporânea que “brinca” com as incertezas, sejam elas a morte das grandes narrativas e o desmoronamento das instituições, que questiona a posição da mulher, da sociedade, que desnorteia leitores, críticos e espectadores com os seus aforismos, intertextos, reflexões e possibilidades de leitura. Agustina Bessa-Luís, anteviu a inquietação da alma contemporânea construindo um romance de incertezas, repleto de angústias, cheio de questionamentos, assim é *Vale Abraão*, romance e filme.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Martim de. *A Consciência Nacional Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 2016. Disponível em: <https://bibliografia.bnportugal.gov.pt/bnp/bnp.exe/registo?1944111>. Acesso em: 29 out. 2022.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões de Magistro livro XI*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1973.

AIDAR, Laura. *A persistência da memória em Salvador Dali: análise do quadro*. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/a-persistencia-da-memoria-de-salvador-dali>. Acesso em: 03 ago. 2023.

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

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, [20--].

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2010

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. *Narrativa literária e narrativa fílmica – o caso de Amor de perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e FCT, 2005. p. 21

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. 2. ed. Rio de Janeiro: WMF Martins Fontes - POD, 2019.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins e Fontes, 2006.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A mãe de um rio*. Lisboa: Contexto Editora, 1981.

BESSA-LUÍS, Agustina. *As pessoas felizes*. 4. ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2019.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Caderno de significados*. Org. Alberto Luís e Lourença Baldaque. Lisboa: Guimarães, 2013.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Camilo: génio e figura*. Lisboa: Casa das Letras, 2008.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Contemplação carinhosa da Angústia*. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Dicionário imperfeito*. Org. Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira. Lisboa: Guimarães Editores, 2008.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Entrevista*. Disponível em:

<http://www.casaldasletras.com/Textos/AGUSTINA>. Acesso em: 19 set. 2021.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Party*. (1996). *A casa*. (1981) *diálogos para o filme Visita ou memórias e confissões*. Introd: Agustina Bessa- Luís e António Preto. Lisboa: Relógio d'água, 2019.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Primeiros contos e outros contos*. 1. ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2020.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Onde nasci*. 1997. Disponível em: <https://www.clabl.pt/pt/onde-nasci>. Acesso em: 20 out. 2023.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Vale Abraão*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. A História de Portugal no cinema de Manoel de Oliveira. Testemunho visual de um camiliano: a adaptação como fenómeno de diálogo textual e identificação estética. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 4., 2020. *Universidade Aberta*: repositório aberto. [S.l.]: Editora Oficina Raquel, 2020. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/12843>. Acesso: 04 jul. 2023.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. *Tempo e narrativa no cinema de Manoel de Oliveira*. Lisboa: Tinta da China Edições, 2022.

BULGER, Laura Fernanda. Configurações e Transfigurações em Vale Abraão de Agustina Bessa-Luís. *Colóquio Letras*. n. 131, p. 178-190, Jan /Mar 1994. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?issue&n=131>. Acesso em: 01 out. 2023.

BONNEVILLE, Miguel. *A Importância de Ser Agustina Bessa-Luís*. Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/palco/p10777/a-importancia-de-ser-agustina-bessa-luis>. Acesso em: 06 fev. 2023.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de perdição*. São Paulo: Editora Três, 1973.

BRANCO, Camilo Castelo. *Maria Moisés*. Porto: Porto editora, 2014.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Estado do Rio Grande do Sul. Secretaria Municipal de Porto Alegre. *Santo Agostinho e sua reflexão sobre o tempo – tempo e memória*. Disponível em: <http://www.ensaiosobreotempocaixadoelefante.wordpress.com/2014/02/21/santo-agostinho-e-sua-reflexão-sobre-o-tempo-tempo-e-memoria/>. Acesso em: 29 jun. 2022.

CALVAO, Dalva. *A Virtude Criadora da Destruição*. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfozes/article/download/21856/12193>. Acesso em: 18 set. 2022.

CAMARGO, Fernanda Barini. *As casas e as personagens femininas na ficção de agustina bessa-luís. the houses and the female characters in Agustina Bessa-Luís's fiction*. Disponível

em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/download/38184/21070>. Acesso em: 20 dez. 2022.

CARNEIRO, G. L. O espetáculo da escrita: amor, mistério e sedução em vale Abraão, de Agustina Bessa-Luís. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*. Série Ensaios, v.17, p.75-93, 2017. Disponível em: <https://facasc.emnuvens.com.br/ret/article/view/460/447>. Acesso em: 12 mar. 2023

CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

CHAUI, Marilena. *Janela da alma espelho do mundo*. Disponível em <https://docplayer.com.br/25569204-Janela-da-alma-espelho-do-mundo.html> Acesso em 02. out. 2022.

CINEMATECA PORTUGUESA. Museu do Cinema com a Linha de Sombra. *Visita ou Memórias e Confissões / 1982*. 26 abr. 2021. Disponível em: http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2021-04-26_VISITA-OU-MEMORIAS-E-CONFISSEES. Acesso em: 01 set. 2023.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed 34, 1999.

Dicionário Online de Português :DICIO. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

DUMAS-KONG, Catherine. *Mistério e Realidade na Obra de Agustina Bessa-luís*. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=70&p=31&o=p>. Acesso em: 31 out. 2022.

DUMAS-KONG, Catherine; ECO, Umberto. *A definição da arte*. Tradução de José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1986

DUMAS-KONG, Catherine. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DUMAS-KONG, Catherine; FEIJÓ, António. Agustina e seus prefaciadores. *Leituras*, 3 jul. 2019. Disponível em <https://belabiblioteca.blogspot.com/2019/07/nick.html>. Acesso em: 10 out. 2022.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de Imagens*. Símbolos. Mitos. Termos e conceitos bachelardianos. Londrina: Eduel, 2013.

FIGUEIREDO, Mônica. A narrativa-império de Agustina Bessa-Luís. In: LIMA, Isabel Pires de; LEÃO, Isabel Ponce de; FONSECA, Luís Adão da e ARAÚJO, Sofia (org.). *Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2017. p. 371-384.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Herculano Villas-Boas. São Paulo: Martin Claret, 2015.

FRANCONETI, Marina. *Palavra acesa no Caos. Hamlet e a representação de Ofélia na cultura pop*. Disponível em: <https://marinafranconeti.wordpress.com/2016/04/21/hamlet-a-representacao-de-ofelia-na-arte-e-na-cultura-pop>. Acesso: 06 ago. 2023.

GIL, Ana Cristina Correia. *A Identidade Nacional da Literatura Portuguesa: de Fernão Lopes ao fim do século XIX*. Ponta Delgada: CHAM -Centro de História d'aquém e d'além mar; Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,;Universidade Açores, 2015.

GOEDERT, Valter Maurício. O simbolismo da Água. *Encontros Teológicos*, Florianópolis, v. 19, n.1, 2004. Disponível em: <https://facasc.emnuvens.com.br/ret/article/view/460/447>. Acesso em: 01 jun. 2023.

GRILO, João Mário. *O cinema da não-ilusão: histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2016.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. São Paulo: Perspectiva, 2011. v. 4.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte I. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 15. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1993.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LENZ DUNKER, Christian Ingo. *O desejo de ser outro*. Junho, 2018. Disponível em: <https://www.ip.usp.br/site/noticia/o-desejo-de-ser-outro/#:~:text=Segundo>. Acesso em: 14 out. 2023.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Agustina Bessa-Luís: as hipóteses do romance*. Rio Tinto: Edições ASA; Clube do Professor, 1992.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura e circunstância*. Disponível em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12509>. Acesso em: 01 out. 2022.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: existência e literatura (1954-1993)*. Lisboa: Gradiva, 2017.

MALTA, João Carlos. *Manoel de Oliveira: 106 anos, 106 frases*. Disponível em: http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?did=183199. Acesso: 04 ago. 2023.

MARTINS, Roberto. *O Universo*. USP. Disponível em: <https://www.ghtc.usp.br/Universo/pag40>. Acesso em: 25 ago. 2023.

MARTIN, Fabrice. *Ophelia. Artmajeur*. Disponível em: <https://www.artmajeur.com/fabricemartin/en/artworks/10912087/ophelia>. Acesso em: 22 ago. 2023.

MATTOSO, José. *Identificação de um País: ensaio sobre as origens de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1985. v. 2.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NAU Catrineta. Em: PORTAL da Literatura: o portal da literatura em português. Disponível em: <https://www.portaldaliteratura.com/poemas.php?id=1397>. Acesso em: 15 set. 2023.

NEVES LAFER, Mary Macedo de Camargo. *O mítico encontro de Odisseu é tema de vídeo*. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, USP. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/o-mitico-encontro-de-odisseu-com-as-sereias-e-tema-de-video/>. Acesso em: 25 ago. 2023.

OLENQUES, Liane Carvalho. Guernica. Disponível em: <https://www.infoescola.com/pintura/guernica/>. Acesso em: 03 ago. 2022.

OLIVEIRA, Manoel. *Abraham Valley* (1993). Disponível em: <https://archive.org/details/vale.-abraao.-1993.-xvi-d-6m-6d-6>. Acesso em: 15 out. 2023

OLIVEIRA, Manuel de. *Douro, Faina Fluvial (1931)*. Youtube. Domínio Público. 13 maio 2019. Disponível em: [https://www.google.com/search?q=Douro%2C+Faina+Fluvial+\(1931\)%2C&oq=Douro%2C+Faina+Fluvial+\(1931\)](https://www.google.com/search?q=Douro%2C+Faina+Fluvial+(1931)%2C&oq=Douro%2C+Faina+Fluvial+(1931)). Acesso em: 04 out. 2023.

OLIVEIRA, Manoel. *Elegia*. Disponível em: <https://casadecamilo.wordpress.com/2008/12/11/elegia-a-camilo-por-manoel-de-oliveira/>. Acesso em: 29 set. 2023.

OLIVEIRA, Simone Monteiro de. O estatuto do narrador na ficção de Agustina Bessa-Luís. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1978.

PÓVOA do Varzim: casa de Agustina Bessa-Luís. Disponível em: <https://www.vozdapovoa.com/noticias/cultura/agustina-viveu-a-povoa-na-villa-myosotis>. Acesso em: 31 out. 2022.

QUADROS, Elton Moreira; FONSECA-SILVA, Maria da Conceição. Platão, Aristóteles e a questão da memória: uma leitura ricoeuriana. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v. 8, n. 15, dez. 2016. Disponível em: <https://www.periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/8843>. Acesso em: 21 jul. 2022.

QUINZENA dos Realizadores/Director's Fortnight Cannes 1981. *Francisca*. [S.l.]: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, [1981]. Disponível em: <https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/Press-Kit-FRANCISCA.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2023.

RAPOSO, José V. *Visita ou memórias e Confissões*. [S.l.: s.n., 19--]. Disponível em: <https://www.arte-factos.net/filmes/visita-ou-memorias-e-confissoes-ou-a-casa-morte-e-fe-de-manoel-de-oliveira/>. Acesso em: 12 set. 2023.

REALE, Giovanni; ANTISERI, *História da Filosofia*. v. 7. São Paulo: Paulus, 2004.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. trad.: Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. *Conferência Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*, Budapeste, 2003 . Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia. Acesso em: 25 ago.2003

RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Cláudia Berliner. Rev. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. Introd. Hélio Salles Gentil. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RODRIGUES, José Paz. *Agustina Bessa Luís, autora de imensa obra literária*. Disponível em: <https://pgl.gal/agustina-bessa-luis-autora-de-uma-imensa-obra-literaria/>. Acesso em 12 set. 2023

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e Caligrafia: ensaio de romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SCHÖPKE, Regina. *Matéria em movimento: a ilusão do tempo e o eterno retorno*. São Paulo: UNICAMP, 2007.

SEGRE, Daniele e AVELLA, Aniello Angelo. *Conversazione a Porto. Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís*. Supervisione artística e consulenza storico-litteraria di Aniello Angelo Avella. Roma: Università di Roma Tor Vergata; Fondazione Libero Bizzarri, 2005.

Disponível

em:<https://www.google.com/search?q=youtube+manoel+de+oliveira+documentario+italiano+um+concerto+em+tom+de+conversa&sca>. Acesso em: 15 set. 2023.

SEIXO, Maria Alzira. *O rio com regresso e o diálogo no romance: ensaios Camilianos*. Lisboa: Presença, 2004.

SHAKESPEARE, William. *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Rev. Cláudia Amorim e Ricardo Lourenço. [S.l.]: Projecto Adamastor, 2015. *eBook*. Disponível em: <https://www.bibliotecadigital.aejm.pt>. Acesso em: 20 ago. 2023.

SILVA, António de Souza. *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: 29 set. 2023

SILVA, Dalva Maria Calvão da. *A virtude criadora da destruição*. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/download/21856/12193>. Acesso em: 14 jul. 2022.

SILVEIRA, Jorge Fernando. *Escrevendo a Casa Portuguesa*. Belo Horizonte: editora UFMG, 1999.

SOBRAL, José Manuel. *Da casa à Nação: passado, memória, identidade*. Disponível em: http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_03/N1/Vol_iii_N1_71-86 Acesso em: 30 out. 2022.

VASCONCELOS, Viviane da Silva. Impressões sobre o Barroco em uma narrativa de Agustina Bessa-Luís. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Niterói, v. 2, n. 3, nov. 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29809/17350>. Acesso em: 28 jul. 2022.

VASCONCELOS, Viviane da Silva. *Mãos que tecem o tempo e o espaço: Agustina Bessa-Luís e Vieira da Silva*. 2015.211 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação Em Estudos de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

VIEIRA, Carlos de Almeida. Psicanálise da vida cotidiana. O Bovarismo. *Sociedade de Psicanálise de Brasília*. Disponível em: <https://spbsb.org.br/web/psicanalise-da-vida-cotidiana-patria-educadora-14-10-37/>. Acesso em: 29 out. 2023.

WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2009.