

# TEXTO NARRATIVO E TEXTO FÍLMICO: ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE VALE ABRAÃO

## NARRATIVE TEXT AND FILMIC TEXT: VALE ABRAÃO FILM ADAPTATION ANALYSIS

Marcelo Brito da Silva<sup>1</sup> (UFMT/IFMT)

**Resumo:** Literatura e Cinema são campos bem distintos da produção cultural. Esse fato não impediu a histórica aproximação entre ambos, que ensejou um diálogo extremamente profícuo, como são provas as incontáveis adaptações de obras literárias para o Cinema e, não raro, vice-versa. Uma discussão que pretenda ser produtiva quanto ao problema da adaptação deve deixar de lado preconceitos hierarquizantes e, sobretudo, a questão da anterioridade. E, no contexto das relações entre a narrativa literária e a narrativa fílmica, um conceito que pode nos valer é o de “desleitura”, proposto por Harold Bloom (2002). Com base nesse conceito e dialogando com outros teóricos que pensaram a relação Literatura e Cinema, propomos uma análise da adaptação cinematográfica do romance *Vale Abraão* (1991), de Agustina Bessa-Luís, feita por Manoel de Oliveira, no filme homônimo (1993), com destaque para as “soluções” criadas pelo cineasta para re-configurar as representações do espaço, enredo e personagens romanescos, a partir das características inerentes à narrativa fílmica.

**Palavras-chave:** Literatura. Cinema. Adaptação.

**ABSTRACT:** *Literature and cinema are very distinct areas of cultural production. This fact has not prevented the historic approximation between both, which brought an extremely profitable dialogue, as proved by the countless literary adaptations for the cinema and, not rarely, the other way round. A discussion that seeks to be fruitful on the theme of adaptations must put aside hierarchic prejudices and, above all, the issue of precedence. And, in the context of relations between literary narrative and filmic narrative, a concept that can be useful for us is the idea of “misreading”, as proposed by Harold Bloom (2002). Based on this concept and linking to other theorists who thought upon the relation between literature and cinema, we propose an analysis of the filmic adaptation of the novel Vale Abraão (1991), by Agustina Bessa-Luis, made by Manoel de Oliveira in an homonymous film (1993). We will focus on the filmmaker’s “solutions” to rearrange representations of space, plot and characters, considering the inherent characteristics of film narrative.*

**Keywords:** *Literature. Cinema. Adaptation.*

As adaptações de obras literárias para o Cinema são um fato cultural cada vez mais recorrente. Basta um breve olhar nos filmes disponíveis no mercado para verificarmos em vários títulos observações do tipo: “Baseado no livro...”, “Inspirado na obra de ...”, “Uma adaptação do romance...”, e outras similares. Nos modernos cinemas *multiplex*, entre os

---

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos Literários pela UFMT, Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela UEFS e professor do IFMT. E-mail: mbsletras@gmail.com

filmes em exibição simultânea, certamente em uma das salas o espectador poderá assistir a um filme adaptado de um texto literário, seja ele um conto, um romance ou um drama. Nos últimos anos, vários *bestsellers* têm ganhado sua versão na grande tela, popularizando cada vez mais a famosa recomendação: “Leia o livro. Assista ao filme”.

Maria do Rosário Lupi Bello destaca o interesse que o Cinema desde o seu início tem manifestado pela Literatura, “[...] um interesse que nasce do fascínio pelo «mundo possível» que o romance constrói, onde tempo e espaço se visibilizam na cadeia de eventos e na corporização das personagens que os sofrem ou provocam”. (BELLO, 2010, n.p.)

No entanto, a estreita relação entre as duas formas de arte deu lugar a alguns mal-entendidos que, segundo Maria Theresa Abelha Alves (2010), estão representados nas seguintes indagações: (1) “O filme é fiel ao texto original?” e (2) “O filme está à altura da obra?” A primeira faz referência à questão da adaptação e a segunda à questão da hierarquia. A autora afirma que é preciso superar esses mal-entendidos e, para ela, tal superação se apoia no reconhecimento de que Literatura e Cinema constituem linguagens diferenciadas.

A Literatura tem como base a palavra escrita e, por isso, demanda do leitor um compromisso muito maior, pois é na consciência de quem lê que se processa a interpretação dos signos e das situações narradas. Mas, como compensação ao esforço, o texto literário oferece ao leitor a possibilidade de mergulhar na intimidade e nos pensamentos das personagens.

Já o Cinema, também ele uma narrativa, baseia-se na imagem em movimento e tem ao seu favor a possibilidade de criar uma impressão imediata no espectador, isto é, uma apresentação direta e visual muito próxima da experiência cotidiana. Nesse sentido, nenhuma descrição literária, por mais competente que seja, poderá se igualar ao impacto da impressão fílmica. O Cinema marca outro ponto na comparação com a Literatura, na medida em que oferece uma experiência estética mais democrática, visto que ninguém precisa ser alfabetizado em “visão”! Evidentemente, uma melhor fruição da arte cinematográfica carecerá de certa “educação” ou experiência anterior, mas nada que se compare às especificidades das convenções de gênero e do código escrito próprios da literatura.

Com efeito, Literatura e Cinema são campos bem distintos da produção cultural. Isso não impediu a histórica aproximação desses dois campos, inclusive ensejando um diálogo extremamente profícuo, como são provas as incontáveis adaptações de obras literárias

SILVA, Marcelo Brito da. **Texto narrativo e texto fílmico:** análise da adaptação cinematográfica de *Vale Abraão*.

para o Cinema e, não raro, vice-versa. Uma discussão que pretenda ser mais produtiva quanto ao problema da adaptação deve deixar de lado o preconceito hierarquizante e, sobretudo, a proeminência da anterioridade. E, no contexto das relações entre a narrativa literária e a narrativa fílmica, o conceito que mais pode nos valer, como afirma Maria Theresa Abelha Alves (2010), é o de “desleitura”, proposto por Harold Bloom, no livro *A angústia da influência* (2002).

Retomando o pensamento do crítico americano, a autora lembra que o presente da arte é o presente do fruidor e que, exatamente em função disso, a interpretação em si constitui uma nova obra. Para se ler uma obra é preciso atravessá-la, ir adiante, obliterando a anterioridade. Dito de outro modo, em toda interpretação, existe um ato de violência. Podemos afirmar com Nietzsche que se deve ler com um martelo na mão. No tocante ao problema da adaptação, não é a origem que importa, e sim o produto que se alcança a partir da origem. Maria Theresa Abelha Alves (2010) argumenta ainda que o filme não é feito para servir à obra literária, mas serve-se dela para alçar outros voos de significação. Esse “servir-se” é tomado no sentido de violência, ou seja, de privar o livro de sua potência ativa. O filme, quando faz a desleitura do livro, ultrapassa o nível de simples transposição e se torna, de fato, uma nova obra de arte. Pensando assim, Maria Theresa Abelha Alves (2010) chega à conclusão de que somente a desleitura é produtiva.

Maria do Rosário Lupi Bello, numa veia argumentativa semelhante, destaca que, embora a adaptação tenha como ponto de partida um processo de leitura, ela ultrapassa o objeto original

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, 2010, n.p.)

Por motivo de espaço, não avançaremos na discussão sobre as questões inerentes ao fenômeno da adaptação. Voltaremos nosso olhar para o caso particular do Filme *Vale Abraão* (1993), do realizador português Manoel de Oliveira<sup>2</sup>, uma adaptação do romance homônimo (1991), de Agustina Bessa-Luís.

<sup>2</sup> Premiado cineasta português, autor de mais de trinta filmes, falecido em 2015 aos 106 anos.

Começamos com a observação de que, como afirma Laura Fernanda Bulger (1994), o romance foi escrito “por encomenda” de Manoel de Oliveira, fato que ressalta a cumplicidade entre as duas obras. O cineasta encomendou à Agustina a recriação da famosa personagem flaubertiana, Emma Bovary, só que agora integrada ao ambiente sociocultural português. Trata-se, nas palavras de Bulger (1994, p. 179), de assistir ao “ficcionar de uma ficção, com todas as ambiguidades de uma intertextualidade que se vai questionando, ao longo do romance”. Em seu artigo, Bulger insiste nas diferenças entre a personagem de Flaubert e a Ema portuguesa, afirmando que, enquanto Emma Bovary era uma romântica, Ema Paiva “ignorava o ofício da ilusão [...] não sabia converter a realidade em sonho.” (BULGER, 1994, p. 183) É por isso que Lumières, um dos conselheiros de Ema Paiva, designou-lhe o apelido de a *Bovarinha*, “[...] um termo mais pejorativo do que afetuosos [...]”, que reduzia a heroína de *Vale Abraão* “[...] à sua pequenez de bovarinha portuguesa, de melra do Douro [...]” (BULGER, 1994, p. 187). É interessante notar que a própria personagem não entende a comparação e que a frase: “Nunca entendi porque me chamam a *Bovarinha*, e já li o livro duas vezes” (BULGER, 1994, p.187) encontra-se tanto no romance quanto no filme.

Conforme aponta Laura Fernanda Bulger, o intertexto estabelecido com o romance de Flaubert serve, na verdade, como “manobra de uma voz narradora irônica que, por meio de pistas falsas e de mal-entendidos, mantém a figura estilhaçada da protagonista oculta por detrás do arquétipo da adúltera [...]” (BULGER, 1994, p. 187). A ensaísta conclui a análise da correspondência entre as duas protagonistas com uma observação que serve para ilustrar o processo de “desleitura” aludido acima. Para a ensaísta, a bovarização de Ema Paiva será

[...] uma forma de repudiar as *influências* e de submeter uma figura (ficcional) de mulher, de autoria masculina, tecendo à sua volta uma teia de relações intertextuais, discursivas e temáticas, algumas míticas, para exprimir a complexidade do psiquismo feminino, o que obscurece a criação original e, paradoxalmente, faz sobressair uma *feminilidade*, cujo sentido, como tudo o mais no romance, é mutável e, logo, indefinível, pelo menos num mundo dominado pelo modelo patriarcal que se compreende somente através da violência das oposições. (BULGER, 1994, p. 188, grifos da autora)

Interessa-nos clarificar os expedientes utilizados pelo cineasta para recriar, à sua maneira, o perfil da protagonista do romance de Agustina, através dos recursos próprios da arte cinematográfica, a saber, a atuação dramática dos atores, os enquadramentos, os ângulos de filmagem, a inserção de elementos simbólicos nos quadros e a ligação entre os mesmos,

SILVA, Marcelo Brito da. **Texto narrativo e texto fílmico:** análise da adaptação cinematográfica de *Vale Abraão*.

criando um objeto artístico totalmente novo e autônomo, não obstante a conservação de algumas correspondências estéticas com o romance original.

O filme “coloca em cena” a região agrícola do norte português, descrita no romance, privilegiando os elementos que terão papel fundamental para a configuração de uma aristocracia rural em decadência: as plantações, o rio Douro e, especialmente, as mansões que representavam o desejo de ascensão social de Ema Paiva – a casa das Jacas, a mansão da Caverneira e a mansão do Vesúvio – embora estas propriedades não passassem de casas senhoriais em ruínas, nas quais os negócios vinhateiros beiravam a falência.

Além dessas três casas, o filme apresenta outros dois espaços fundamentais no enredo. O primeiro é o Romensal, quinta onde Ema foi criada aos cuidados da tia Augusta, uma mulher solteira e devota. Vale dizer que o nome da quinta vem de romã, um símbolo de fertilidade e sedução. No livro, essa tia queria que Ema fosse freira e esforçava-se por mantê-la longe das tentações livrescas. O filme dá conta desse zelo inútil da tia, numa cena em que, diante dos conselhos de Augusta, Ema, ainda adolescente, reage com uma risada irreverente e diabólica. O outro espaço é a quinta que dá nome ao romance e ao filme. O nome faz referência ao episódio bíblico em que o patriarca Abraão mente ao dizer que Sara é sua irmã e não sua esposa. Com isso, o caminho ficava aberto ao cortejo dos pretendentes, admirados diante da beleza irresistível de Sara. Carlos Paiva será o Abraão português, marido medíocre e “deliberadamente eunuco” (BULGER, 1994, p. 179) que deixará sua esposa disponível aos outros homens. Vale notar que o filme começa justamente com a voz em *off* narrando o episódio bíblico de Abraão, que dá o tom da história.

O cineasta português consegue interpretar de modo extremamente sutil a atmosfera de sensualidade que o romance de Agustina respira, transcodificando-a para a linguagem cinematográfica, através de soluções que apelam para a sugestão e o símbolo. Não há no filme nenhuma cena de sexo ou nudez. Não conseguimos perscrutar nem um centímetro a mais do corpo da bela protagonista, sempre bem composta, até mesmo quando é enquadrada na intimidade de um quarto ou após seus encontros amorosos. À guisa de exemplo, lembramos o contato sexual que acontece entre Ema e Fortunato, após o passeio de lancha no Douro. Os amantes sobem a uma cabana, transparecendo o indisfarçável desejo. A câmera fixa está colocada em posição transversal à entrada da cabana. Ema, após breve hesitação,

SILVA, Marcelo Brito da. **Texto narrativo e texto fílmico:** análise da adaptação cinematográfica de *Vale Abraão*.

entra, atendendo ao aceno do amante. A câmera continua fixa no mesmo lugar por cinco segundos, enquanto o enlace silencioso acontece lá dentro, longe do olhar do espectador.

O filme não apresenta, diferente do livro, passagens que registram a iniciação sexual de Ema. No livro, por exemplo, há o episódio referido como a “segunda informação do amor”. Ocorre na adolescência da protagonista, enquanto ela observa um casal em lua-de-mel. O noivo insistia em possuir a noiva em público, sem se importar com o constrangimento que lhe infringia. O filme não contempla esse episódio nem apresenta o relacionamento infanto-juvenil de Ema com um rapaz (Nelson) que seria seminarista, se não tivesse descoberto outra vocação nos braços de Branca, uma das serviçais da casa dos Cardeano. Não obstante, o realizador português condensa numa única cena, carregada de erotismo, o despertar do desejo da jovem protagonista. Trata-se de uma tomada onde não há falas nem interferências do narrador. A atriz 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.

Destaca-se no filme *Vale Abraão* a preferência do cineasta pela utilização da câmera fixa, aliás, uma das marcas de estilo de Manoel de Oliveira. Com esse recurso, Oliveira vai montando seu filme através de uma sequência de quadros, deixando muitas vezes que a paisagem fale por si. É o que ocorre, por exemplo, na representação da mansão do Vesúvio. Confirmando o nome sugestivo que aponta para o calor das paixões vulcânicas de Ema, a câmera fixa oferece ao espectador um enquadramento da paisagem que cria a sensação visual de que as duas margens elevadas do Douro, com o rio a correr estreito entre elas, são o retrato perfeito de um vulcão. A câmera fixa de Manoel de Oliveira aponta outra marca da sua concepção de cinema – a teatralização. Para Oliveira, cinema é o teatro do mundo. E ainda, cinema é arte, não é vida. Daí vem a sua opção pelo uso do plano, da câmera fixa e da postura *teatralizante* dos atores.

A linguagem escrita tende a ser mais expansiva, enquanto a linguagem fílmica reclama a compactação. No tocante a isso, Maria Theresa Abelha Alves (2010) identifica algumas “soluções” de adaptação que levam o selo da criatividade de Manoel de Oliveira. Entre elas, está o recurso que o cineasta usa para registrar a ausência de uma tradição aristocrática na família de Ema Cardeano. Enquanto na casa dos Semblano e na mansão do Vesúvio, os retratos dos antepassados são colocados várias vezes em primeiro plano, na casa

SILVA, Marcelo Brito da. **Texto narrativo e texto fílmico:** análise da adaptação cinematográfica de *Vale Abraão*.

de Ema esses símbolos estão completamente ausentes. Ou melhor, numa cena em que o médico Carlos Paiva visita a casa dos Cardeano, para acudir uma serviçal que realizara um aborto, a câmera focaliza uma moldura na parede com uma foto “de revista”, sem nenhum vínculo familiar. Por outro lado, conforme destaca a autora, o filme dá conta da ascensão social de Ema de forma inusitada. No início da vida com Carlos, quando eles ainda levam uma vida remediada, Ema cria um gato sem raça definida. Depois, com o avanço econômico de Carlos, o animal é substituído por um gato siamês, muito cobiçado pelas famílias abastadas, um símbolo conveniente de prosperidade.

Para Manoel de Oliveira, palavra também é imagem. Em função disso, seus filmes dão muita importância aos diálogos, como acontece no caso que analisamos. Em *Vale Abraão*, notadamente durante os “banquetes”, as conversas à mesa são ocasiões oportunas em que muitos motivos da narrativa de Agustina são retomados, selecionados e sinteticamente apresentados, sinalizando correspondências significativas que as duas obras estabelecem entre si. Refiro-me às questões sobre o amor, a filosofia, a arte e, especialmente, ao polêmico tema da androginia. Este, inclusive, é ventilado em tom de ensaio filosófico pelo personagem Pedro Dossém. Ele defendia uma origem comum do ser humano, citando como prova disso a existência dos mamilos masculinos, que não exercem nenhuma função, um traço residual da defendida androginia.

Esse tema é caro à narrativa de Agustina, recebendo uma atenção especial. Bulger (1994) observa que no romance *Vale Abraão* há diversas alusões aos hábitos ou “vontades de homem” de Ema Paiva e que a voz narradora menciona a “agressividade viril” da protagonista. Para Bulger, Ema era uma andrógina, “com a particularidade de ser um travesti em sentido inverso, ou seja, mulher-homem” (1994, p. 185). Ela junta-se a uma galeria de personagens femininas que optaram pela imitação dos homens para conseguir autoridade e poder. Ema reprime sua natureza feminina, incluindo sua maternidade, o que fica claro no tratamento indiferente e distante que dava às filhas. Esse aspecto é também contemplado na expressão fílmica. Sobre a androginia no filme, é bem significativa a cena em que Ema, após seduzir o jovem violinista, seu terceiro amante, ordena-lhe secamente que pare de tocar e depois comenta que ele de costas parece uma mulher. De fato, o jovem revela-se um homem passivo e titubeante, além de lhe serem atribuídas características da mãe, como a sensibilidade e a delicadeza. A propósito, Bulger afirma que as personagens masculinas em *Vale Abraão* (o

SILVA, Marcelo Brito da. **Texto narrativo e texto fílmico**: análise da adaptação cinematográfica de *Vale Abraão*.

romance) estão “[...] unidas pela mediocridade, a incapacidade de ação, o egoísmo e a cobardia [...]” (1994, p. 179), enquanto o grupo feminino formava um vespeiro aguçado pelo desejo.

A beleza de Ema, assim como sua deformidade, sinalizam o perigo que ela representava, inclusive com consequências para si mesma. A coxeadura concedia-lhe, como afirma Bulger, “[...] um poder erótico e quase diabólico, que tinha o condão de fazer concentrar em si todos os olhares, captando a atenção dos homens e a inveja das mulheres.” (1994, p. 181). A deficiência de Ema também ilustra a concepção de Oliveira, que não acredita que exista nada perfeito no mundo. Conforme observa Maria Theresa Abelha Alves (2010), “a perfeição não existe, há sempre algo fora do lugar, algo perverso. Para ele, a arte deve flagrar exatamente o que há de imperfeito no mundo”. A beleza enigmática e quase irresistível de Ema estava maculada por aquele defeito que a atriz explorou de forma singular e que, em alguns momentos, lhe confere uma feição diabólica, como na cena em que ela se aproxima lentamente das tias e abre um sorriso que era, na verdade, “uma vontade de morder”, como nos diz a voz *off*.

Como não pretendemos esgotar todas as nuances da adaptação, tarefa que se recomenda para uma pesquisa de maior fôlego, partimos para o final deste artigo tecendo algumas considerações sobre o fim que a protagonista tem no romance e no filme, sendo que neste Oliveira parece sugerir uma leitura diversa daquilo que se encontra no texto de Agustina.

No romance, a morte de Ema deveu-se a um acidente causado pela podridão das tábuas do cais e, aliado a isso, às botas que ela usava para encobrir a coxeadura, pois se encheram de água, puxando-a com o peso para fundo do rio. Diante do fim iminente, Ema não se esforça por salvar-se, como se estivesse sem vontade de voltar a um mundo onde não valia a pena viver. Mas o evento da morte se precipita como se por acidente.

Já no filme, o cineasta escolhe outro caminho para a cena final, que sugere mais um suicídio. Antes de ir para o cais, Ema veste-se com a roupa do casamento (que acaba por lhe servir de mortalha, o que não está em desacordo com a sua experiência no casamento), e caminha pelo laranjal como quem está a se despedir, evocando os dias felizes da infância, como nos informa a voz em *off*. Daí, sem as botas, mas com um sapatinho azul, ela pisa direta e deliberadamente na tábua pobre do cais, e isso o cineasta nos mostra em close, como quem

SILVA, Marcelo Brito da. **Texto narrativo e texto fílmico**: análise da adaptação cinematográfica de *Vale Abraão*.

tem a intenção de deixar evidente a intenção da protagonista. Depois, aparecem somente as bolhas na superfície da água, os últimos suspiros de Ema, que não esboça, como no romance, nenhuma tentativa de sobrevivência.

Em todo o seu conjunto, o filme nos fala da impossibilidade do amor, como em outras realizações de Manoel de Oliveira. Assim como a perfeição não existe, “a impossibilidade do amor é a própria condição de sua existência” (ALVES, 2010). Todo amor verdadeiro é, então, um amor impossível. Ema era acima de tudo uma *desejante*, uma mulher que se confunde com um poço sem fundo de desejo. E o desejo que lhe inquieta não é por amor, mas é o desejo de desejar que, por isso mesmo, nunca encontra satisfação. O amor está no desejo e não na posse. Mesmo depois da posse, o desejo não se aquieta. Essa é a mensagem do filme, uma adaptação que se torna uma nova obra, relendo, recriando e ressignificando a original, selecionando o que interessa, modificando, traindo, violentando para atingir o estatuto da autonomia.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Theresa Abelha. **Notas de aula**. Universidade Estadual de Feira de Santana, 2010.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. Camilo, Agustina e Oliveira: a adaptação como fenómeno de diálogo textual e identificação estética. **IV CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA**. Universidade Aberta Lisboa. Disponível em: <[http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/CAMILO\\_AGUSTINA%20E%20OLIVEIRA.pdf](http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/CAMILO_AGUSTINA%20E%20OLIVEIRA.pdf)> Acesso em 20.ago.2010.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Vale Abraão**. Lisboa: Guimarães Editores, 1991.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BULGER, Laura Fernandes. Configurações e transfigurações em Vale Abraão de Agustina Bessa-Luís. **Colóquio Letras**. n.º 131, p. 178-190, Jan Mar 1994.

**VALE Abraão**. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Paulo Branco. Lisboa: Madragoa Filmes, 1993. 1 DVD (187’).

Recebido em 19/07/2018  
Aprovado em 15/11/2018