

ENTRE VOZES E IMAGENS – ITINERÁRIO DE PESQUISAS REALIZADAS NO BRASIL

François Laplantine¹

O que lhes direi a partir de agora pode ser definido nos três termos que constituem o título do nosso colóquio sobre: oralidade, textualidade, imaginário ou imagens.

Vou me deslocar pelo Brasil afora e principalmente no Nordeste, entre sons, imagens, o que é, explicitemo-nos, a definição do cinema. Irei do oral ao escrito, do oral ao oral (através do teatro e da Umbanda) do escrito ao oral (através do kardecismo e do pentecostismo) enfim, do escrito à tela (através do cinema)

Iremos nos encontrar a cada vez em presença de narrações das quais redirei as duas características: 1) Uma narração tem um caráter sensível, assim sendo o diremos físico; 2) numa narração tudo não é dado de uma só vez e não se vê a simultaneidade como na pintura, no entanto uma experiência se elabora na sucessibilidade ou mais precisamente por seqüências, este fato nos interpela sobre as questões relativas às histórias (contadas, cantadas e filmadas) e à história. Existe uma relação estreita entre o corpo e a narração, e através deste existe também uma relação entre o corpo e a linguagem. A narração é o exercício pleno da linguagem, a qual não pode se reduzir ao caráter abstrato geral do conceito. Inversamente, existe uma antinomia entre narração e a abstração. Elas se excluem mutuamente, enquanto que a narração é uma experiência cada vez mais singular do corpo engajado na linguagem.

Entretanto, numa narração não há somente materialidade sonora. Há nossa atitude falando, cantando, escrevendo, criando, filmando. E é este último termo que vai fixar minha atenção, ou seja: as relações moventes entre a voz (e mais extensivamente os sons) e as imagens, entre o que é dito e o que é visto. Muitas vezes o que é dito é contradito porque o vemos. As vezes há uma solidariedade entre sons e imagens como nos três exemplos seguidos que darei agora, nos quais iremos sentir uma sensação visual da música que poderíamos muito bem qualificar de sensação musical do ver.

O primeiro exemplo que cito é um trecho do poema de Sílvio Caldas intitulado “Chão de Estrelas”:

1. Antropólogo, é Professor Titular da Universidade de Lyon 2.

“Minha vida era um palco iluminado
 Eu vivia vestido de dourado,
 Palhaço das perdidias ilusões,
 Tu pisavas os astros distraída
 Sem saber que a ventura desta vida
 É a cabrocha, o luar e o violão”

O segundo exemplo está na Canção “Asa Branca” de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga:

“Quando oieii a terra ardendo,
 qual fogueira de São João...quando o verde
 dos teus óio se espaiaá na prantação”

Enfim, visto que o colóquio que nos reúne, é um colóquio franco-brasileiro, tomarei o terceiro exemplo de Flaubert retirado do seu romance *Madame Bovary*:

“La parole humaine est comme un chaudron fêlé
 où nous battons des mélodies à faire denser les ours,
 quand on voudrait attendrir les étoiles”²

Que poderemos adaptar para o português assim:

“A palavra humana é como um caldeirão louco
 onde martelamos melodias para fazer os ursos dançarem,
 quando queremos comover as estrelas”

Nestes três exemplos nos deslocamos entre sons e imagens e este deslocamento é metafórico.

Primeira seqüência: Assaré e Canindé

Há dois anos atrás, com Ismael Pordeus e Gilmar Carvalho, efetuamos uma viagem no Cariri. Fomos até Juazeiro, depois até Assaré, onde encontramos Patativa do Assaré. O que me impressionou neste poeta, foi o volume ininterrupto de palavras memorizadas, ritmadas e improvisadas pela musicalidade dos versos que não param de produzir imagens: imagens do sertão. Patativa é um poeta clássico, não absolutamente moderno, cuja obra se inscreve doravante, como a de Pablo Neruda, como patrimônio da poesia universal.

2. FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Garnier-Flamarion, p. 259, 1986..

De volta do Cariri, senti a necessidade de reler Guimarães Rosa. Reli-o desta vez à luz do *Léxico* de Nilce Sant'Anna Martins³, que Ismael me ofereceu na época. Passando de Patativa a Guimarães Rosa, tive a convicção de não somente passar da oralidade a textualidade, mas de me encontrar confrontado a um texto (*Grande Sertão: Veredas*) tecido do escrito ao oral (da tecelagem do escrito e do oral) tendo como base as fontes da cultura popular do sertão, integrando citações eruditas de: Ovídio, Virgílio, Dante, Plontino (onde vemos sublinhado o termo *buriti*), Sêneca, Schopenhauer, sem contar as inúmeras referências à mitologia grega, latina e à Bíblia.

A mestiçagem da frase rosaniana reúne imagens e sonoridades, assim como ele as separa e as dispersa. Ela é tumultuosa. Ela é trabalhada no eco, na aliteração, na interjeição, na onomatopéia. Ela mistura a gíria sertaneja dos termos medievais, as palavras da língua tupi, os idiomas do falar rural, os gritos dos animais, a oralidade do Minas Gerais. Tal qual Joyce no que tange a língua inglesa, desta vez realizando experimentações numa língua (que não é mais o português do Portugal, nem mesmo o português oficial do Brasil), que está à medida do português infinito do sertão.

Esta revolução formal na estética poderia nos conduzir a refletir não sobre os processos de metáfora como precedentemente, mas sim de metamorfose e mais precisamente de metamorfose antropofágica característica da criação literária, como também da subversão política após *Macunaíma*. Entre o poeta popular do Cariri e o escritor erudito de Minas Gerais, há pontos comuns e diferença concernente a tentativa (desmedida) em dar respostas às questões seguintes: como falar do sertão? O que é o sertão? O que é o sertanejo?

Para estas questões, Guimarães Rosa responde assim: “O sertão é o mar. O sertão é o mundo. O sertão é a linguagem. Assim como o Grande sertão poderia ser considerado como o sertão de palavras. Todavia salientamos que Patativa do Assaré vai muito mais longe do que Guimarães Rosa na exploração do sertão quando ele nos diz assim:

“ O sertão é um livro aberto
onde lemos o poema da mais
rica inspiração
Vivo dentro do sertão
E o sertão dento de mim
Adoro as suas belezas
que valem mais que as riquezas
do reinado de Aladim.”

3. MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

A principal diferença parece-me ser a seguinte. Para o poeta do Nordeste, contar, cantar é viver como Caetano Veloso quando ele canta: “A linguagem e a vida são uma coisa só”. Enquanto que no mundo roseano, ao contrário, o real não é certo. Ele não tem certeza que existamos, enquanto que, o que existe com certeza é a linguagem. Para Riobaldo, contar a sua própria vida é a única possibilidade de interpretá-la. A vida determina a narrativa, o texto, é mais narrativa, o texto explica e instaura a vida(...) Enfim, existe uma tensão entre viver e narrar. Fato que distinguimos em Flaubert, Kafka e em Fernando Pessoa.

Aquilo que é uma afirmação em Patativa do Assaré, pode se transformar em interrogação em Guimarães Rosa. Um dos maiores méritos do primeiro, é de levantar as questões maiores do nosso colóquio: ou seja, as relações entre a realidade textual e realidade social, entre estética e política. Ora a resposta de Patativa do Assaré é muito mais complexa e sutil do que não parece. Ela é extremamente maliciosa. Em toda sua obra, principalmente na dos poetas clássicos, ele opõe a poesia popular à poesia acadêmica, a sabedoria da terra do sertão ao saber erudito da cidade, assim como o Nordeste ao Sul do Brasil. Evidentemente que a poesia popular oral do Cariri, que tem um caráter indistintamente físico e crítico, é ademais, a sofisticação da “gente fina” de São Paulo. Todavia como leitor de Camões, ele homenageia a poesia clássica, através desta, como também na força da rima, que é para ele um outro nome que designa a vida.

Gostaria agora, completando a primeira seqüência, de esboçar uma ligação entre Assaré e Canindé, aludindo à minha primeira descoberta do Brasil. Esta descoberta se deu em Canindé. Há vinte e cinco anos atrás, sai diretamente de Paris para Canindé, fazendo algumas escalas em Recife e Fortaleza, sem me atardar. O que comecei a perceber em Canindé, ao contrário de Assaré, foi (e é) uma cultura popular, menos oralidade do que visualidade e o tocar: uma religião física completamente não teológica, uma religião visual que mantém ainda as relações com o textual por intermédio principalmente da literatura de cordel.

Comecei igualmente a perceber que esta visualização do invisível supõe mediadores e mediações. Compreendi progressivamente que sem esta noção de mediação (não somente religiosa, mas também política), não se pode compreender a complexidade da sociedade brasileira.

Na época, tinha sem dúvida a tendência de ler a cultura popular do Nordeste, que é uma cultura do corpo, através de Foucault, do qual tinha assistido alguns cursos no Collège de France. Foucault nos ensinou que todo poder se destina ao corpo, que é através do corpo do indivíduo que o poder se sujeita. Neste caso, na interação entre o santo e o romeiro, eu não podia ver as relações de poder. Eis o por quê: a religião de Canindé

não é a religião da dominação do poder da Igreja oficial, mas àquela da teologia da libertação praticada pelas Comunidades Eclesiais de Base. Eis então uma série de questões que deixarei aqui suspensas. Elas são relativas: a alienação, liberação, conservação, resistência. Esta última, ao meu ver, refere-se à obra de Patativa do Assaré.

Segunda seqüência: O teatro e a Umbanda

Descobri Fortaleza após Canindé. Em Fortaleza efetuei minhas observações em dois terreiros distintos: um popular, outro freqüentado pela classe média. Estas observações ajudaram-me a compreender a Umbanda que, ao contrário das romarias de São Francisco de Canindé, não é regional, mas nacional. Podemos compará-las às telenovelas, e em particular, às da Rede Globo. Orientei-me através de uma abordagem diferente da enunciação textual (como nas pesquisas d'Ismael Pordeus dedicadas à textualidade da memória), mas através da encenação da Umbanda, como arte de palco, como espetáculo total, musical, cromático, coreográfico, enfim irredutível somente à oralidade, porque interpela a totalidade dos sentidos; da Umbanda como processo de encenação, não de um texto de um autor, mas das interações físicas entre atores, os quais são mediadores que incorporam as divindades.

As telenovelas e as sessões de umbanda podem ser consideradas como duas expressões lúdicas privilegiadas do imenso psicodrama que a sociedade brasileira coloca em cena cada noite. Exprimindo assim através delas suas contradições culturais e sociais. Através das telenovelas e sessões de umbanda, o Brasil se oferece em representação a si mesmo.

Por um lado os problemas como amor, ódio, doença, intrigas, aspirações sociais e profissionais, dificuldades conjugais e familiares, que são tratados pelos médiuns, onde cada um desenvolve durante duas horas o papel de um ator, são rigorosamente os mesmo problemas que são colocados em cena pela televisão por atores profissionais.

Por outro lado, a partir de um sistema regulador estabelecido, mas que não apresenta nada de rígido, as sessões de umbanda como as telenovelas se transformam em permanência. Cada indivíduo traz sua própria contribuição no desenrolar de cada sessão em função das dificuldades do dia.

Enfim, sob a influência dos telespectadores, um personagem de papel secundário de uma novela pode ser promovido ao primeiro plano, enquanto que aquele que desenvolve o papel principal pode declinar. Da mesma maneira, muito embora em ritmo mais lento, as posições respectivas das divindades são eminentemente evolutivas. Algumas progredem; outras são relegadas ao segundo plano; outras desaparecem; enquanto

outras finalmente (como recentemente Buda, Gandi, ou mais recente ainda Airton Senna) foram integradas de maneira “antropofágica”. Aqui termina a comparação entre um fenômeno televisual, e um fenômeno semelhante ao teatro no sentido d’Antonin Artaud (teatro sagrado). O modelo **privilegiado** que comanda o imaginário Norte Americano é sem dúvida o cinema. Enquanto que na França, é a literatura. Mas na sociedade do espetáculo e do jogo, que é a sociedade brasileira, o imaginário se exprime sobretudo através do teatro.

Mas devemos todavia distinguir aqui, através desta disciplina recente de nome etnocologia, os comportamentos cotidiano do corpo, dos comportamentos do corpo “espetacularmente organizados” ou seja ritualmente codificados como os da capoeira, da Umbanda ou do Candomblé.

Terceira seqüência: O Kardecismo

A terceira seqüência que vou expor agora, corresponde às pesquisas que realizei com Marion Aubrée sobre o kardecismo durante cinco anos em vários Estados do Brasil. Nos encontramos desta vez em presença de uma religião do livro que questiona as relações entre o texto e o corpo.

Allan Kardec foi, como dizem os espíritas, o “codificador” de milhares de mensagens vindas do além a partir dos anos 1850 (mil oitocentos e cinqüenta) de todos pontos do globo. Estas mensagens não são somente mensagens sonoras, mas também visuais. O médium é um receptor que transcreve estas mensagens escrevendo ou pintando-as em telas.

Há vários mitos franceses do Brasil, mas também existe mitos brasileiros da França. O kardecismo é um destes mitos. Este mito descreve não somente a história das relações entre o Brasil e a França, mas uma história idealizada: ou seja a presença física constante da França no Brasil através de milhares de médiuns. Estes últimos “recebem” Espíritos, e em particular Espíritos franceses (e não anglo-saxões), entre os quais citamos Victor Hugo, Jeanne d’Arc, Baudelaire, Jean-Jaurés. Os médiuns os incorporam.

Se um grande número de médiuns brasileiros recebem estes espíritos, é porque eles estão sempre convencidos de terem eles mesmo vivido na França numa vida anterior. Em cada grupo espírita que frequentei, encontrei uma pessoa ou às vezes várias que me falaram de suas vidas outrora na França.

Aliás, os franceses não chegam somente no Brasil para serem invocados como espíritos, mas para serem reincarnados. Chico Xavier dizia que era mais ou menos vinte milhões o número de franceses vivendo no Brasil no fim do século XX. Na época que realizava esta pesquisa, cita-

ram-me o nome de vários destes franceses que faz alusão a Chico Xavier: Camille Desmoulin, reencarnado no Rio de Janeiro num corpo de um jornalista chamado Luciano dos Anjos; Danton reencarnado em Copacabana como professor universitário; Robespierre reencarnado numa mulher médica no Estado de Minas Gerais.

Estamos então em presença de uma xenofilia, extremamente seletiva; de um desejo de France imaginado como um país cultivado, refinado, elegante. Porém este mito não corresponde à figura real do outro, mas antes de tudo à figura ideal de si mesmo. Relativo ao que descrevo, Ubiratan Machado foi mais contundente quando descreveu que “nosso espiritismo como muitos outros fatos da história brasileira, nasceu falando francês”. E ainda continua a falando francês. Há alguns anos atrás lia-se na Folha de São o seguinte anúncio publicitário: “FAÇA COMO ALLAN KARDEC. FALE E ESCREVA EM FRANCÊS. Faça como a maioria das pessoas sensíveis, charmosas e inteligentes. Fale francês”.

Nos centros espíritas que freqüentei, estima-se que não há necessidade de se aprender a falar e escrever francês, mas de ser um dia médium se iniciando, treinando, à incorporar espíritos...de preferência franceses. No entanto estes processos de incorporação mediúnicos não são somente “psicofônicos” ou “psicográficos”. Eles se realizam também através da pintura mediúnica que se transformou a partir dos anos de 1970 (mil novecentos e setenta), particularmente em São Paulo, em verdadeiro fenômeno social.

A mão direita do médium, em estado de transe se move, em seguida já são as duas mãos animadas por uma força estranha incontrolável que entra em ação, e pega bruscamente os tubos de pinturas e começa a encher a tela numa rapidez extrema. Este fenômeno que consiste a **mostrar** visível o invisível e presente aquilo que está ausente, sempre se manifestou em público numa sala obscura; freqüentemente acompanhado de música, onde se destaca a predileção pela *Avé Maria* de Gounod. Pesquisei junto a seis médiuns que realizavam em cada sessão sempre quadros inéditos. Ao todo, eles incorporam setenta pintores diferentes vindos do mundo inteiro. Entre estes setenta pintores, vinte seis são franceses. Entre os quais citamos Renoir, Degas, Toulouse, Lautrec, Gauguin, Monet, Manet, Bonnard, Matisse, Seurat...O médium ressona a personalidade do pintor no corpo. Entre os mais familiares dos pintores incorporados, os médiuns disseram-me que são os impressionistas franceses. As imagens, a beleza perfeita que um grupo de pintores soube captar para eles na França do século XIX, prefiguram um mundo novo. Que ninguém se engane: estes médiuns espíritas são com certeza brasileiros. Eles participam de um trabalho de representação pictural, como também teatral de um Brasil imaginário.

Este Brasil é construído a partir da mediação francesa que se inscreve num sistema de valores elitistas de um Brasil do Sul fortemente europeizado. Porém, estas imagens brasileiras da Europa não consistem somente na adoção de modelos estrangeiros. Elas são incorporadas num processo antropofágico, tal qual definido por Oswald Andrade, que no decorrer do qual nos apropriamos das qualidades de Monet, de Degas e de Renoir que se tornaram brasileiros.

Quarta seqüência: O Pentecostismo

O Pentecostismo, o qual estudei a progressão espetacular no Brasil, no México e na Colômbia, é como o Kardecismo, uma religião do livro. Porém nos confrontamos desta vez a uma religião dos enunciados “performativos” – transformação em ato do discurso, onde os mediadores não são mais médiuns, mas pastores.

Há mais ou menos trinta anos, um novo casal bem particular se formou e se afronta num verdadeiro corpo a corpo. Falo do casal pastor e demônios. O pastor faz mais do que invocar demônios. Ele fala com eles e além de tudo combate-os fisicamente. Porém o desvendar das feitiçarias, e antes de tudo, a explicação dos dramas provocados por elas, não avançam nem metaforicamente, nem metafisicamente, mas somente fisicamente. Os problemas oftalmológicos, cerebrais, digestivos, gástricos, significam que os demônios penetraram nesta parte do corpo do indivíduo, que eles estão “alojados” nos olhos, no cérebro, no estômago e no intestino. O mal pode se fixar sobre os órgãos, objetos ou lugares que são considerados como receptáculos “endemoninhados” exigindo uma resposta e esta é também física. Assim sendo, as crises conjugais ou domésticas exigirão intervenções na parte circuncisa da “casa”, ou seja, na sua parte molestada, ferida.

Os sonhos, as visões e sobretudo a escuta das narrações, dos testemunhos de conversão e de curas funcionam de maneira icônica, o que é de extrema importância para aqueles que dessacralizaram ao extremo o espaço cultural, aqueles que não tem mais catedral, nem santo e nem imagem.

O pentecostismo é não somente batista, mas adventista. Ao contrário de sua “teologia”, que foi qualificada até mesmo de “narrativa”, há a categoria do evento (e do testemunho do evento) e do advento. O pentecostismo é uma religião que tem paixão por aquilo que Austin chama de “enunciados performatifs”. É uma religião que tem como objetivo a palavra e a aparição do “incrível”. É uma religião que funciona dentro de um sistema de produção de enunciados “performativos” – como “aleluia”, “graças a Deus”, devem ser sempre repetidos e verificados pelo testemunho –, de extrema eficiência. O testemunho difere da represen-

tação icônica que só faz interpelar, ele é considerado como uma prova material. Ele concorre à resacralização do tempo (do tempo da experiência da conversão e da cura, que não que um só juntamente com o tempo da iminência do advento do reino) que é seguido da dessacralização do espaço.

A ação pentecostal – que é turbulenta e barulhenta –, não é outra coisa do que a ação física dos enunciados ou mais exatamente de um regime particular de enunciados, que hoje procedem a uma “démétamorphisation” – anti-metamorfose – da noção de salvação, dotando este último de um conteúdo positivo intra-mundano. A totalidade da existência social e individual é então acompanhada pela força da evidência enunciativa. É a convicção no poder físico da palavra que organiza um campo de enunciados que é simultaneamente um campo de visibilidade. Isto porque, nesta religião de uma extrema positividade, tudo deve ser mostrado claramente, e os demônios acossados sem trégua, têm que sair da escuridão.

Tudo deve ser mostrado, aliás, tudo deve ser dito nomeado, até mesmo gritado. Tudo deve ser levado à visibilidade, sobretudo à audibilidade, e mais exatamente àquilo que Paul Zumthor chama de vocalização. Através da vocalização dos ritos de cura divina e de exorcismo pontuados por testemunhos que desencadearam por sua vez outros comentários enunciativos, ou seja, outros enunciados performativos (ou performances enunciativas). A gente realiza que o escutar (que é temporal) e que age como uma incitação enunciativa sem fim sobrepõe a vista (que é espacial).

Percebemos aqui que neste quase “catolicismo de substituição” (Bastian) que a distinção entre o catolicismo e o protestantismo não continua a ser menos presente.

O catolicismo, e em particular o catolicismo barroco das sociedades latino-americanas, é deliberadamente icônico. Ele se manifesta no espetáculo visual simbolizado em todo o continente através da imagem de Nossa Senhora de Guadalupe, enquanto que o protestantismo está sempre procedendo ao contrário. O protestantismo é uma religião, por excelência não visual que não pára de valorizar a escuta e a palavra. O pentecostismo latino-americano confirma que um católico poderia, nos piores dos casos, ser surdo, porém não poderia ser cego, enquanto que um protestante poderia, nos piores dos casos, ser cego, porém não poderia ser surdo.

Quinta seqüência: do oral, do escrito na tela

Todas observações e reflexões precedentes nos levam a pesar os limites do modelo da textualidade e a da intertextualidade derivadas do

trabalho de Mikhail Bakhtine e de Júlia Kristeva, sobretudo quando estamos confrontados à oralidade e à fortiori às imagens.

A noção de “intertextualidade” nos facilita a compreensão e nos mostra como os textos agem uns sobre os outros e se transformam mutuamente, suscitando outros textos. Este fato coloca em questão a ilusão da identidade, que é a ilusão da autonomia do autor e da constância do leitor. Porém a linguagem falada e escutada não é um texto escrito, e ele não é um texto não. Entretanto existe uma forma de narração que resiste a ser analisada dentro do quadro do modelo da textualidade como também da oralidade: refiro-me a narração cinematográfica.

Toda narração cinematográfica é constituída de sons e de imagens em movimento. Para nos contar as coisas de outra forma no cinema, uma narração não é narrada em forma de discurso. Ao contrário, é o encontro de fragmentos de sons (voz, música e barulho) e pedaços de imagens que vão suscitar a narração, a qual tem um caráter ainda muito mais físico, do que a oralidade e a textualidade. Filmar, é filmar o corpo. Filmar, é filmar o corpo em movimento. Filmar, é filmar o corpo envolvido nas iterações sociais.

A imagem e o som, a imagem sem o som (visto que o cinema só começou a falar em 1928), a imagem com o som, a imagem contra o som não podem ser considerada como enunciados nem mesmo processos de enunciação. Há no cinema uma especificidade irreduzível à linguagem escrita e até mesmo à linguagem falada.

Assim sendo, o que se passa quando um cineasta adapta um texto (em particular um texto literário), no qual não se pode ter nenhum equivalente cinematográfico? Mas o cúmulo do absurdo é que se pode filmar um texto. Foi a este desafio que foi confrontado o cineasta português Manoel de Oliveira que, no seu filme Vale Abrão (1993, multiplicou, como iremos ver, as dificuldades.

A primeira dificuldade foi de transportar Madame Bovary da França para Portugal, ou mais precisamente da Normandia ao vale do Douro. A personagem criada por Flaubert não é mais Emma Bovary, mas sim Emma Paiva – “A Bovarinha do Vale Abrão no Norte de Portugal”.

A segunda dificuldade, seria de pedir a um escritor português (Agustina Bessa-Luís) de reescrever o texto de Flaubert, de o “lusitanisar”, sem no entanto descaracterizá-lo, isto é, continuar fiel ao espírito de Flaubert. Porém tudo isto é demasiadamente complexo, pois desta vez é uma mulher que fala de uma outra mulher – Emma – criada por um homem, de nome Flaubert, que escreveu um dia que esta mulher era ele:

“Je suis Madame Bovary”
“Sou Senhora Bovary”
um outro dia ele já não era mais esta mulher.

Esta relação entre dois autores (um homem e outro uma mulher) e uma mulher (porém uma mulher de papel) vai se complicar ainda mais na passagem do escrito à tela, ou seja: a realização de uma terceira obra, não mais textual, mas sim cinematográfica, intitulada Vale Abrão, que é o filme realizado por um homem.

Embora que a arte cinematográfica, arte do fugitivo e da passagem é a mais imaterial de todas, Manoel de Oliveira realizou uma façanha: conjugando quatro formas de materialidade, todas complementares, sem entretanto perder sua autonomia, entre elas citamos:

- A materialidade sonora da voz de Emma (que fala pouco) assim como as vozes das outras personagens;
- A materialidade das músicas (Bethoven, Fauré, Strauss, Schumann, Debussy) que ritmam o filme;
- A materialidade das imagens, onde algumas parecem eternas (as paisagens do Douro) enquanto que outras são efêmeras, como a beleza do corpo de Emma, a qual é por sinal torturada pelo fato de não poder atingir o orgasmo;
- A materialidade do comentário de fundo (voice-off) que não é a duplicação da imagem, mas sim seu contraponto. O comentário de fundo, em voz masculina, é a voz do autor Agustina Bessa Luís, que é uma mulher. Ele respeita totalmente o texto, porém o texto tornou-se um filme.

Estamos em presença de uma confrontação decididamente física entre o texto (que são dois), a voz e a imagem, que vêm completar e tornar complexo a temática interrogada desde o começo deste artigo, ou seja: as relações históricas múltiplas, moventes e até mesmo tumultuosas que matemos com as diferentes dimensões do sensível.

Texto adaptado para o português brasileiro por:
Francisco de Souza & François Laplantine
(CREA, Université Lyon2)
Em 10 outubro de 2004.