

# Dizer com a boca o que a página não diz - Os diálogos de *O Princípio da Incerteza*, de Manoel de Oliveira, em confronto com o romance de Agustina Bessa-Luís

Jorge Palinhos

Universidade de Aveiro/Universidade do Minho

## Abstract

In “*Jóia de Família*”, Agustina returns to the familiar landscape of Douro Valley, with its traditional families and intricate social codes. The novel has been adapted by Manoel de Oliveira in “*The Uncertainty Principle*”. In it it is staged an elaborate tale of deceit and intrigue. However, more than the events, the writer and the director are more interested in the moral implications of the characters’ decisions.

In this presentation, I will analyze the way that the book plot and characterization have been converted and conveyed in the dialogue, and how a medium so dominated by naturalism like cinema has been turned into a canvas where Oliveira stages a complex chess of relationships and events, dominated by philosophy and metaphysics, and how an undercurrent of religious thought models the characters and actions.

**Keywords:** Manoel de Oliveira, Agustina Bessa-Luís, Adaptation, Dialogues, Literature

## Introdução

Em *O Princípio da Incerteza* (2002), Manoel de Oliveira regressou ao universo de Agustina Bessa-Luís, adaptando o romance *Jóia de Família*, de 2001, desta autora portuguesa. Em termos sumários, o enredo trata do confronto de duas mulheres, Camila e Vanessa, no centro de um complicada relação amorosa, em que Camila casa com António Claro, ou Cravo-roxo, que toma Vanessa como amante, que por sua vez é amante e sócia de Luciano, ou Touro-Azul, que por sua vez nutre uma paixão ou fascínio por Camila.

No entanto, para o corrente estudo, mais do que o enredo da obra interessa o processo de adaptação do livro para filme, operada por Oliveira, e nomeadamente o lugar dos diálogos dentro desse processo de adaptação.

A adaptação literária não é uma novidade na obra de Manoel de Oliveira, notando Jorge Cruz (2009: 102) que Oliveira tem uma nítida preferência por adaptações literárias. Esta preferência provavelmente está relacionada com a preponderância que a palavra falada assume na cinematografia oliveiriana. O próprio realizador defendeu essa importância em várias entrevistas, afirmando que «A palavra é um elemento precioso do cinema porque é um elemento privilegiado do homem.» (Baecque e Parsi, 1999: 70). Inclusivamente, aponta-se que nos seus filmes:

a palavra tem(...) o mesmo peso que uma imagem ou a música. Filmar a palavra é como filmar um rosto, pois para o realizador ela é tão física, essencial e simbólica como a própria personagem. Além disso, para Oliveira é a palavra que implica o movimento, é ela que é dinâmica, que é a vida, a representação da vida”. (Bello, 2007: 163-164)

E: «Não é apenas a história, é o texto que Oliveira filma.» (Balczuweit, 2007: 184)

Este interesse pela palavra faz com que Oliveira recorra a técnicas eminentemente narrativas e literárias nos seus filmes, como a inclusão da figura do narrador e a filmagem de textos físicos ou do próprio acto da escrita nas suas obras.

Esse interesse pela palavra filmada será, certamente, o que leva Oliveira a fazer adaptações literárias e de peças de teatro para o cinema, como é o caso do filme em análise, criado a partir de um romance de Agustina Bessa-Luís, autora com quem Oliveira mantém uma bem conhecida cumplicidade, nascida no círculo de amigos de José Régio (Preto, 2008: 146) e prolongada em torno de referências literárias e filosóficas comuns, como Camilo Castelo Branco, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, entre outros, e que se traduziu em alguns dos maiores sucessos de público de Oliveira, como foi o caso de *Francisca*, *Vale Abraão* e *O Convento*, como confirma Salles/Cunha (2010: 45).

Essa identificação parece ser tal que, no filme *Francisca*, adaptado do romance *Fanny Owen*, de Agustina, «Manoel aproveita quase todo o livro, as descrições e os diálogos, quase que apenas adaptando-o da forma romance, de Agustina, para o formato de roteiro cinematográfico» (Cruz, 2009: 102).

Todavia, no caso de *O Princípio da Incerteza*, essa fidelidade textual não é tão próxima, e várias situações, passagens e elementos do livro e do enredo são colocados de parte e alguns excertos, diálogos e personagens são alterados, embora continuem a existir diálogos levantados directamente do livro.

É possível que tais diferenças se devam às dificuldades de adaptação literária de que vários autores falam, e que normalmente estão relacionadas com a questão da voz narrativa, que raramente se traduz convenientemente para o suporte cinematográfico (Dancyger e Rush, 2007: 352), e com o problema da organização visual do material literário (Les, 2003: 130).

No entanto, Manoel de Oliveira, como vimos, preza a fidelidade ao original literário acima de todas as outras considerações, ao ponto de Balczuweit (2008: 111), retomando Manuel S. Fonseca, falar de vampirismo em relação ao processo de adaptação literária de Oliveira, em que os filmes procuram sugar a essência dos livros matriz, e afirmar:

(...) Oliveira's adaptations question the well-known belief that literary adaptations are often disappointing because they project their own imagination instead of the imagination of the readers/spectators. On the contrary, Oliveira's films from *Benilde or the Virgin Mother* onwards seem to grow in devotion to the original texts by putting the creations of the others above his own, until, finally, vanishing within them: the cinema does not exist. (Balczuweit, 2008: 112)

E Jorge Cruz confirma essa supremacia desta dimensão textual, que é equiparada à importância da dimensão visual que é normal conferir ao cinema:

Mas o som, música e ruídos, têm uma dimensão, e a palavra falada e projetada tem outra, e entre alguns tantos cineastas, Oliveira opta por enfrentar o problema. Sendo assim, ao tratar da imagem-palavra falada projetada no cinema, trata quase que necessariamente das relações entre cinema e literatura. E, em Oliveira, isto significa retomar, além da adaptação, as questões da verdade, do histórico e, é claro, da traição, no sentido de que o cinema trai a literatura em qualquer processo de adaptação, ou, no caso de Oliveira, da luta para não sacrificar a palavra no filme, isto é, não trair a palavra, e logo ela – a palavra –, que é tão cara à literatura. (In Salles e Cunha, 2010: 22)

É, por isso, surpreendente que, à primeira vista, *O Princípio da Incerteza* não pareça uma adaptação tão fiel. São escassas as apresentações gráficas de texto na tela – somente em alguns momentos, como no minuto 1h10m58s, quando se refere uma viagem a Itália, é que surgem intertítulos muito simples a dar conta desse evento, mas o seu número é muito mais escasso do que acontece com os interlúdios de *Francisca*. E não existe narração em voz-off, tal como sucedia em *Amor de Perdição* e *Vale Abraão*, optando Oliveira por declinar partes da voz narrativa de Agustina nas falas de várias personagens.

É o que acontece, por exemplo, com uma passagem do livro, em que o narrador onisciente e heterodiegético diz, a propósito de Daniel Roper: “Não porque não sofresse com toda a espécie de traições dos seus amigos em quem depositava um sentimento de colegial. Mas porque fora gerado na indignação da carne, o pai não amava a mãe e dedicava-lhe apenas sentimentos clínicos, e assépticos.” (Bessa-Luís, 2005: 151)

No filme, estas palavras são colocadas na boca da própria personagem de Daniel Roper.

Noutro momento, o narrador diz a propósito de Camila: «Camila aborrecia aquela subserviência que tocava as raíais da superstição» (2005: 178). Todavia, no filme, mais uma vez, esta frase é colocada na boca da própria Camila. Esta transposição da onisciência do narrador para as próprias personagens atribui a estas um pouco da natureza do narrador do livro, tornando estas quase oniscientes e heterodiegéticas. Ou, por outras palavras, as personagens tornam-se narradoras da acção e de si próprias. Tal condiz com o que Santos Fonseca (2000: 719) diz, quando fala, a propósito dos filmes de Oliveira, de um «ponto de vista que não pertence a ninguém», sendo, obviamente, que numa obra literária o ponto de vista que não pertence a ninguém é o ponto de vista do narrador.

No entanto, esta narração, ao ser colocada na boca das personagens, ganha uma feição dialógica, o que é claro logo no início do filme, no diálogo inicial, em que Daniel e Torcato Roper estabelecem, naquilo que assume a forma de uma conversa assente na complementaridade das deixas, o contexto e ambiente em que o enredo do filme irá decorrer, recapitulando – e omitindo – muitos dos eventos que são relatados pelo narrador literário no início do livro. Esta opção não é inconsequente, pelo que também não pode ser tida como acidental ou ingénuo num cineasta com uma consciência tão aguda do seu próprio trabalho como é o caso de Oliveira, pois a substituição da certeza da voz narrativa única pela alteridade de duas vozes que relatam introduz um grão de incerteza no mecanismo narrativo. Esta incerteza, que me parece muito significativo surgir explicitada no próprio título do filme, era já pronunciada na obra literária, em cujo conteúdo eram frequentes diálogos que exprimiam o problema da identidade e indefinição de certas personagens, nomeadamente da personagem de Camila. Tal é o caso do principal diálogo que ocorre durante a boda de Camila e António Clara, em que Daniel Roper, Vanessa e José Luciano discutem a identidade de Camila:

– Aquela rapariga não é para graças. Parece que já sabia o que ia acontecer. Ela é esquisita.  
– Como esquisita?  
– Tem ideias malucas.  
– Quem é que não tem ideias malucas? Tu mesma tens ideias malucas.  
Juntou-se a eles Daniel Roper que também não parecia satisfeito (...)  
– Estávamos aqui a dizer que a noiva é um bocado esquisita – disse Vanessa, pousando no chão o copo vazio. – Um dia disse-me, sabem o que ela me disse? Que alguém, de noite, vinha tirar-lhe sangue, como para amostra. Havia duas gotas de sangue junto do travesseiro.  
– Será a noiva do Drácula? – disse o Roper, muito enfasiado. (...) Disse ainda: – Todos nós temos um sentido estético da vida e procuramos dar realce a um lado que nos pode servir de escudo contra qualquer coisa de que não temos a certeza se é bom ou não. Eu acho que Camila gosta de estar fora de tudo isso. (Bessa-Luís, 2005: 127)

Talvez pela sua importância para o tema do filme, esta passagem é reproduzida de forma quase literal para este, no minuto 38, fora algumas diferenças de pormenor, como o facto de que é José Luciano que se junta a Vanessa e Daniel, e não Daniel a José Luciano e Vanessa. Pormenor que surge como necessário para justificar um evento

anterior na trama, que é o do desaparecimento das alianças de casamento.

Quando me refiro ao tema do filme, creio que este, tal como referi inicialmente, tem como principal enfoque a luta de poder entre Camila e Vanessa para se afirmarem numa sociedade rígida onde os papéis sociais são claros e fixos, e, nesse contexto, o esforço e luta de Camila por preservar a sua identidade em relação aos papéis e definições que lhe tentam impor.

Quando falo em luta de poder, não me refiro a um poder político, mas ao poder tal como Foucault o definiu – um relacionamento de forças em que todos os indivíduos exercem o poder ou aceitam submeter-se a ele, e que não passa necessariamente pela luta por recursos, pela capacidade decisória ou de defender os próprios interesses, mas muitas vezes pela capacidade de ampliar ou restringir a própria liberdade ou dos outros através da capacidade de regulamentar essa liberdade.

Esta luta de poder e da protagonista feminina por manter a sua identidade – ou, no caso de Camila, a aparente falta de identidade – é, segundo Silvina Rodrigues Lopes, um dos temas maiores da obra agustiniana, afirmando esta autora que, para Agustina, a comunicação não passa pela honestidade, mas pela máscara ou pela alusão (Lopes, 1989: 75) e chama a atenção para o facto de que a personagem feminina agustiniana é muitas vezes marcada pela ausência da identidade e pela proximidade ao caos, chegando ao ponto, aquela ensaísta, de descrever a protagonista feminina da poética de Agustina como representando a figura da “atriz”, em contraponto com o protagonista masculino, que encarnará o “jogador”.

O meu entendimento é que esta luta pela identidade e pelo poder de definir a identidade é o cerne tanto de *Jóia de Família* como de *O Princípio da Incerteza*, pois em ambos a protagonista, Camila, a «jóia de família» que «brilha mais em separado», vai tentar defender uma via de identidade pessoal ao abrigo da identidade social, livre dos «nomes com sabor mítico» que a sociedade lhe tenta impor exteriormente. E proponho que Manoel de Oliveira adapta esta ideia, convertendo este conflito identitário em termos de discurso e de diálogos, ou seja, da palavra em contexto social das personagens.

O uso do discurso como gesto de poder sustenta-se em Bourdieu (1991: 164) que afirma ser este um dos quatro meios simbólicos de poder sobre os universos materiais. Para este autor, o discurso encerra em si um poder estruturador, devido ao facto de ele próprio ser estruturado (1991: 166), e deste modo estabelece também uma ordem de conhecimento que permite a integração social.

Tal é confirmado por Randall Johnson, que nota que «*O Princípio da Incerteza* stages a struggle between the apparently passive Camila and the ostensibly devious and cynical Vanessa, a struggle in which social status and economic power are at stake.» (2007: 123). E o mesmo investigador considera que:

As is often the case in Oliveira's films, the story moves forward slowly, and primarily through extended conversations about society, love, relationships and philosophical concepts. One of the key historical figures in the film is Joan of Arc, who becomes emblematic of Camila's struggle not only for power and wealth but also to define herself rather than be defined by António, Vanessa or society. The point is made numerous times in the film that Camila is a prisoner or a slave to António. (Johnson, 2007: 124)

Destaco dois aspectos nesta passagem que me parecem bastante produtivos: o primeiro é a confirmação de que a acção é movida pelo diálogo, o segundo é a indicação de que o filme sugere algum tipo de cativo de Camila. Esse cativo, que parece apenas sugerido no filme, é claramente explicitado no livro: “Camila era um objecto de luxo, vestia-se com as sedas mais caras, mas era-lhe proibido sair, excepto para ver a família e acompanhada por um rapaz de cabelo atado na nuca com uma fita. Isso dava-lhe um ar arrepiante, talvez pelo que ele tinha de ambíguo.” (Bessa-Luís, 2005: 192)

E:

De súbito, quando tudo parecia ir bem com Vanessa, ela recomeçava a perseguição. Entendia-se com António para lhe causar sofrimentos de toda a ordem e não reparava que a sua interpretação de verdugo ia em aumento. Suprimiu toda a fonte de notícias do exterior, as cartas eram abertas e outras não eram entregues. Os alimentos passaram a ser de má qualidade e, às vezes, nauseabundos. (...) A sua escravidão ia ser cada vez mais apertada e ela, se quisesse salvar-se, tinha que fugir. (Bessa-Luís, 2005: 281-282)

Este cativo, que é evidente no livro, é tornado por Oliveira mais difuso. Esta opção parece-me motivada por Oliveira, ao longo de todo o filme, se esforçar por cultivar deliberadamente a incerteza: incerteza na identidade das personagens, dos objectivos das personagens, da condição real das personagens.

Cultivando esta incerteza e dando primazia ao diálogo em detrimento da acção e da narração, Oliveira torna toda a trama do filme inquietante, incerta; nada no filme nos mostra com evidência a verdade única, mas apenas verdades múltiplas e imprecisas que se sobrepõem e que se combatem mutuamente. Mesmo quando Camila parece triunfar sobre Vanessa, e Oliveira nos mostra essa personagem a queimar uma máscara, nada nos confirma que estamos realmente perante o assumir de uma única verdade, como se confirma pela cena final do filme, que comentarei mais adiante.

A centralidade do diálogo no filme, do combate pelo diálogo, no filme – mais do que no livro, como referi – é levada ao extremo de as personagens analisarem outros diálogos, para entenderem o seu sentido e a sua eficácia na luta

de poder, como acontece numa cena do minuto 1h14, em que num diálogo entre Daniel Roper e Camila se discute a resposta da Virgem Maria ao anjo que lhe anuncia a gravidez:

Daniel - A Virgem Maria fez a única coisa que podia para não sofrer: Faça-se em mim segundo a sua vontade.

Camila – É de génio, uma resposta dessas.  
(Manoel de Oliveira, *O Princípio da Incerteza*)

E é até expandida para a própria imagem, com Manoel de Oliveira a estabelecer como que diálogos espaciais, como é o caso das numerosas viagens entre a Régua e o Porto, de comboio, que Oliveira mostra insistentemente, muitas vezes detendo-se em paisagens indefinidas a meio do caminho, como se estabelecesse também um diálogo entre duas culturas, dois espaços, dois modos de ser e de ver, que tivessem o seu culminar lógico numa paisagem tão mutável quanto inquietante, que no filme nos aparece quase sempre associada à personagem de Camila. Tal diálogo visual também pode ser visto nas esculturas e representações pictóricas que são sobrepostas às personagens que dialogam, como acontece nos minutos 16m20s e 52m30s, como se os diálogos que ouvimos sejam na verdade ecos de um diálogo que chega de um plano superior, que só as palavras nos podem sugerir. E, por fim, tal como o mundo ficcional do filme é gerado num diálogo inicial entre Daniel e Torcato Roper, vai ser também outro diálogo – entre António Claro, Vanessa e José Luciano – a desencadear o fim da trama, o incêndio da discoteca e a morte de António Clara, no minuto 1h52m20s do filme. Note-se que no livro esse episódio decorre segundo uma forma puramente narrativa:

Alzira não insistiu e só à tarde soube que a discoteca tinha ardido com toda a gente lá dentro e que se tratava duma vingança pessoal. (...) O cadáver de António Clara foi encontrado no meio dos destroços, cortinas ardidadas, sapatos arrancados dos pés, na precipitação da fuga. Estava irreconhecível, mas identificaram-no pelo relógio de pulso. (Bessa-Luís, 2005: 305-307)

## Conclusão

Ao longo deste trabalho procurei demonstrar o peso dos diálogos em *O Princípio da Incerteza*, tanto em relação ao livro como em relação a outros filmes de Oliveira. Os diálogos parecem ser o terreno onde se dá o conflito entre as personagens, as representações das personagens, e a busca que cada uma faz para reivindicar para si o poder de se definir dentro do meio onde se move.

Por isso, no filme de Oliveira, muito mais do que na obra original de Agustina, o discurso e o diálogo são o motor de acção da história, criando-a ou destruindo-a, a seu bel-prazer e ganhando, a própria palavra, os contornos absolutos e quase míticos que Oliveira tanto insiste em atribuir-lhe nas suas numerosas entrevistas e ensaios. Esta mitificação da palavra não pode ser vista de forma inocente, pois a religiosidade é preocupação constante da cinematografia de Oliveira, desde *Acto da Primavera*, possivelmente por via da influência de Régio sobre a obra de Oliveira, como afirma Salles:

Por alguns motivos, consideramos *Acto da Primavera* um filme de iniciação cinematográfica para o seu realizador. É nesta longa-metragem que Manoel de Oliveira traz a questão religiosa para o primeiro plano e é também ali que se vai germinando a gênese estética que o consagrou: a fixidez dos planos, a teatralidade da representação dos atores e a importância da Palavra – que aqui é para além do texto literário a Palavra de Deus.

Em *Acto da Primavera*, Régio foi uma espécie de 'consultor' de Manoel de Oliveira, pois terá sugerido o tema e participado das filmagens ao lado do realizador. Como se sabe, a religiosidade é um tema constante na obra de José Régio. (In Salles e Cruz, 2010: 22)

Partindo da ideia de «Palavra de Deus», é impossível não traçar paralelismos entre o final e o início do filme e duas das suas principais personagens, que nos são apresentadas no início da trama, e que estão no seu centro. Camila surge no início do filme a entrar numa igreja num ambiente idílico, enquanto António aparece no final a morrer num inferno de chamas ateado por seres estranhos mascarados de demónios. Este mesmo paralelismo simbólico surge também nas personagens secundárias de Daniel e Torcato Roper, que surgem inicialmente como demiurgos e espectadores do mundo, que criam através das suas palavras, mas acabam também eles vítimas desse mundo, Daniel morrendo e Torcato degradando-se até deixar de existir como personagem ficcional.

A questão da Palavra de Deus remete-nos também para a ideia da palavra como referente do invisível, expressa por Nietzsche, por Foucault e até pela Bíblia, no início do Evangelho segundo São João:

No começo a Palavra já existia:  
A Palavra estava voltada para Deus  
E a Palavra era Deus.  
(João, 1: 1)

O que pretendo sugerir é que, neste filme, o discurso e os diálogos remetem-nos para algo que está ausente, que poderá ser a verdade única e divina, de que as personagens e eventos são apenas máscaras, mas também pode remeter-nos para a ausência do livro, da palavra escrita. E por isso os diálogos nesta obra parecem remeter para

a ideia de interpretação de algo que não está lá e que não podemos ver, quer seja Deus, quer seja a obra literária. Manoel de Oliveira afirmou que o que o levou a adaptar *Jóia de Família* foram os «diálogos excepcionais» (Johnson, 2007: 122) deste. Mas estes são diálogos opacos, que encobrem algo que não é claro e dificilmente pode ser conhecido. E por isso deparamos com a ironia do diálogo final do filme, no minuto 2h02m50s, em que a personagem do advogado Raul afirma que pretende conhecer “tudo” sobre Camila, quando o próprio espectador sente saber tão pouco e todo o filme nos apresentou um mundo de representações, máscaras, “nomes míticos” e diálogos elípticos, tão inquietante como a paisagem a meio das viagens entre o Porto e a Régua e tão indefinido como o que fica por dizer no meio das palavras que as personagens do filme trocam entre si.

## **bibliografia**

### **Livros**

- AAVV (1997). Bíblia Sagrada – Edição Pastoral. Apelação: Paulus
- AAVV (1984) Enciclopédia Einaudi. Vol. 2 - “Linguagem - Enunciação”. Lisboa: IN-CM.
- AAVV (1987) Enciclopédia Einaudi. Vol. 11 - “Oral / Escrito. Argumentação”. Lisboa: IN-CM.
- AAVV (1989) Enciclopédia Einaudi. Vol. 17 - “Literatura - Texto”. Lisboa: IN-CM.
- ANDRADE, Sérgio C. (2008) Ao correr do tempo - Duas décadas com Manoel de Oliveira. Lisboa: Portugalia
- BAECQUE, Antoine e Parsi, Jacques (1999) Conversas com Manoel de Oliveira. Porto: Campo das Letras.
- BARTHES, Roland (2007) Mitologias. Lisboa: Edições 70
- BENJAMIN, Walter (1968) Illuminations. Nova Iorque: Schocken
- BENJAMIN, Walter (1992) Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Lisboa: Relógio d'Água
- BEAUGRANDE, Robert de e DRESSLER, Wolfgang (1981) Introduction to Text Linguistics. Londres: Longman
- BEAUGRANDE, Robert de (1984) Text Production: Toward a Science of Composition. Londres: Praeger
- BEAUGRANDE, Robert de (1997) Text, Discourse and Process, Toward a Multidisciplinary Science of Texts. Nova Iorque: Ablex
- BEAUGRANDE, Robert de (1997) New Foundations for a Science of Text and Discourse: Cognition, Communication, and the Freedom of Access to Knowledge and Society. Nova Iorque: Ablex
- BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi (2007) “Amor de Perdição” In Ferreira, Carolin Overhoff (coord.) (2007) O cinema Português através dos seus filmes. Pp.159-167 Porto: Campo das Letras
- BESSA-LUÍS, Agustina (2005) Jóia de Família. Lisboa: Guimarães Editores
- BODEN, D. e ZIMMERMAN, D. H. (1991) Talk & Social Structure – Studies in Ethnomethodology and Conversation Analysis. Cambridge: Polity Press
- BOURDIEU, Pierre (1991) Language & Symbolic Power. Oxford: Polity Press
- DANCYGER, Ken e RUSH, Jeff (2007) Alternative Scriptwriting. Burlington: Focal Press
- DELEUZE, Gilles (1997) Cinema – The Movement-Image 1. Londres: Athlone Press
- DELEUZE, Gilles (1997) Cinema – The Movement-Image 2. Londres: Athlone Press
- DELEUZE, Gilles (1998) Foucault. Lisboa: Vega
- DELEUZE, Gilles (2007) Nietzsche. Lisboa: Edições 70
- FAIRCLOUGH, Norman (1989) Language and Power. Nova Iorque: Longman
- FERREIRA, Carolin Overhoff (2008) Dekalog – On Manoel de Oliveira. Londres: Wallflower
- FOUCAULT, Michel (2000) O pensamento do exterior. Lisboa: Fim de Século
- FOUCAULT, Michel (2005) As palavras e as coisas. Lisboa: Edições 70
- GEE, James Paul (1999). An introduction to Discourse analysis: theory and method. Londres: Routledge.
- GONÇALVES, Albertino (2009) Vertigens – Para uma Sociologia da Perversidade. Coimbra: Grácio Editores
- HABERMAS, Jürgen (2002) Racionalidade de Comunicação. Lisboa: Edições 70
- HELENO, José Manuel (2002) Agustina Bessa-Luís: A Paixão da Incerteza. S7L: Fim de Século
- JOHNSON, Randall (2007) Manoel de Oliveira. Urbana: UIP
- LES, Juan A.H.(2003) Cinema e Literatura: A metáfora visual. Porto: Campo das Letras
- LEVINSON, Stephen C. (1983) Pragmatics. Cambridge: CUP
- LOPES, Silvina Rodrigues (1989) Agustina Bessa-Luís – As hipóteses do romance. Porto: Edições ASA
- MARTINS, Moisés de Lemos (2002) A linguagem, a verdade e o poder. Lisboa FCG
- MARTINS, Moisés de Lemos (2011) Crise no Castelo da Cultura – Das Estrelas para os Ecrãs. Coimbra: Grácio Editores
- MEHRING, Margaret (1989) The Screenplay – A Blend of Film Form and Content. Boston: Focal Press
- MITRY, Jean (2000) The Aesthetics and Psychology of the Cinema. Bloomington: IUP
- ODELI, S. Jack (1987) “The Powers of Language: A philosophical analysis”. In Kedar, Leah (ed.) Power through Discourse. Norwood: Ablex pp. 19-39
- PRETO, António (2008) Manoel de Oliveira – O Cinema inventado à Letra. Porto: Serralves
- REIS, Carlos (1992) Técnicas de análise textual – Introdução à leitura crítica do texto literário. Coimbra: Livraria Almedina, 3.<sup>a</sup> edição
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1990). Dicionário de Narratologia. Coimbra: Almedina.
- SALES, Michelle e CUNHA, Paulo (2010) Olhares: Manoel de Oliveira. Rio de Janeiro: LCV/SR3/UERJ
- STAM, Robert (2000) “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation” In Naremore, James (ed.) Film Adaptation. New Brunswick: Rutgers. Pp. 54-76
- VAN DIJK, Teun (ed.) (1998) Discourse Studies: a multidisciplinary introduction. London: Sage

### **Artigos e capítulos de livros**

- CRUZ, Jorge – “Da Literatura ao Filme: Acerca do processo de adaptação em Manoel de Oliveira”: CRUZ, Jorge, MENDONÇA, Leandro MONTEIRO, Paulo Filipe e QUEIROZ, André org., *Aspectos do Cinema Português*. Rio de Janeiro, UERJ, 2009, 101-125, ISBN: 978-85-62864-00-1 (Texto em Arial 9)
- BALCZUWEIT, Ronald – “The Cinema as a Scene of Language: An Analysis of Manoel de Oliveira’s adaptation Strategies”: