UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS

PEDRO COELHO DE DEUS JÚNIOR

POÉTICA DAS IMAGENS: TRAÇOS SINGULARIZADORES DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA DE VALE ABRAÃO, DE MANOEL DE OLIVEIRA

MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

Teresina

2013

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS

PEDRO COELHO DE DEUS JÚNIOR

POÉTICA DAS IMAGENS: TRAÇOS SINGULARIZADORES DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA DE VALE ABRAÃO, DE MANOEL DE OLIVEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura, sob a orientação do Prof. Dr. Feliciano José

Teresina

2013

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS

PEDRO COELHO DE DEUS JÚNIOR

POÉTICA DAS IMAGENS: TRAÇOS SINGULARIZADORES DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA DE VALE ABRAÃO DE MANOEL DE OLIVEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para obtenção do título de mestra em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.

BANCA EXAMINADORA

_____
Presidente
Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho - UESPI

_____
1º Examinador
Prof. Dr. Odailton Aragão Aguiar - UFPI

_____
2º Examinador
Profª. Drª. Maria do Socorro Baptista Barbosa - UESPI

_____
Examinadora Suplente
Profª. Drª. Maria Celestina - UESPI

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

D4861p Deus Júnior, Pedro Coelho de.
Poética das imagens : traços singularizadores da linguagem cinematográfica de *Vale Abraão* de Manoel de Oliveira / Pedro Coelho de Deus Júnior. – 2013.
96 f.

Dissertação (pós-graduação) – Programa de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, 2013.
"Orientador : Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho".

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Interpretante. 4. Personagem. I. Título.

CDD:791.437

AGRADECIMENTOS

Todo meu carinho e reconhecimento, dou a Deus, aos meus pais, à minha família e aos meus incentivadores. A meu Deus, porque me ama e me fez à sua imagem e semelhança, por isso sou vencedor; aos meus pais, Pedro Coelho (*in memoriam*) e Maria das Graças, pelos seus esforços e por suas fervorosas orações; às minhas irmãs, Juliana e Luana, pela torcida, compartilhando alegrias; aos meus incentivadores, Prof. Feliciano, meu orientador, aos demais professores da pós-graduação em Letras da Uespi e à Capes, pelo apoio financeiro e pelo incentivo que também tornou possível a realização deste trabalho.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é mostrar as singularidades da linguagem cinematográfica de *Vale Abraão* que caracterizam o trabalho artístico do cineasta Manoel de Oliveira, notável na composição geral da obra e na semiose que há entre a literatura e o cinema e suas respectivas singularidades. Observa, nas inferências literárias de cunho filosófico, na construção do enredo, dos personagens e, sobretudo, da complexa figura da protagonista, a materialidade do texto e do contexto da transcriação fílmica, presentes nas afinidades existentes entre o cineasta Manoel de Oliveira e a escritora Agustina Bessa Luís. Analisa a riqueza dos detalhes cênicos, dos diálogos entre personagens, da presença constante do narrador, da temática musical do filme, da objetividade da câmera, da figura estereotipada da personagem e das referências míticas e literárias que compõem o filme, demonstradas no imobilismo da câmera e na presença do narrador, que caracteriza a objetividade poética do cineasta, em que as ressignificações da protagonista são percebidas no discurso do Outro, e, na repetição do tema musical, que dá significação e sentido para a obra fílmica, que se revela a *mis-en-cadre,* através de uma personagem que está além do próprio gênero, figura mítica denotada através do seu estereótipo e de sua androginia, com traços singularizadores da linguagem fílmica de Manoel de Oliveira. Embasado em estudos recentes sobre as obras e aqueles já realizados por teóricos que contemplam a literatura e a interseção da literatura com o cinema e do cinema como narrativa que subsidiam este estudo, tais como: David Bordwell, Francis Vanoye, Christian Metz, Robert Stam, Antonio Candido, Tânia Carvalhal, dentre outros.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Interpretante. Personagem.

ABSTRACT

The objective of this work is to show the cinematographic language singularities of *Abraham Valley* that characterize the artistic work of filmmaker Manoel Oliveira, notable in the overall composition of the work and the semiosis that exists between literature and cinema and its respective singularities. It observes, in the literary inferences of philosophical imprint, in the building of the plot, of the characters, and especially of the complex figure of the main character, the text materiality and context of the movie transcription, that are present in the existing affinities between filmmaker Manoel de Oliveira and writer Agustina Bessa Luís. It analyzes the richness of the scenic details, the dialogues between characters, the constant presence of the narrator, the musical thematic of the film, the camera objectivity, the stereotyped figure of the character and the mythic and literary references that compose the film, demonstrated in the stillness of the camera and the presence of the narrator, that characterizes the poetic objectivity of the filmmaker in which the main character definitions made again are perceived in the discourse of the Other, and, in the musical theme repetition, which gives meaning and sense to the movie work, which reveals a *mis-en-cadre,* through a character that is beyond its own genre, mythic figure denoted through its stereotype and its androgynous, with singularized traces of Manoel de Oliveira´s movie language. Using as basis, recent studies about the works of those already made by theorists that contemplate the insertion of the literature with film and the cinema as narrative that subside this study, such as David Bordwell, Francis Vanoye, Christian Metz, Robert Stam, Antonio Candido, Tânia Carvalhal, among others.

Keywords: Literature. Cinema. Interpreter. Character.

SUMÁRIO

1 Introdução.....7

2 Singularidades: Literatura e Cinema, Semioses.....11

2.1 Texto, contexto e transcriação fílmica 18

3 *Vale Abraão*: Afinidades entre o Cineasta Manoel de Oliveira e a Escritora Agustina Bessa Luís 24

3.1 A personagem em primeiro plano: O modo de ser de Ema Paiva 36

4 Traços da linguagem cinematográfica de Manoel de Oliveira 44

4.1 A poética da objetividade: o imobilismo da câmera e a presença do narrador.....46

4.2 Diálogos: Ressignificações da protagonista no discurso do outro 63

4.3 A cena da música: *Clair de Lune* como *Leitmotiv*.....69

5 *Mise-en-cadre*: a personagem além do próprio gênero.....79

6 Considerações Finais 91

REFERÊNCIAS.....93

1 Introdução

Cinema clássico, cinema de arte, cinema-literário, cinema de personagem. São algumas das classificações que tentam categorizar o trabalho artístico do cineasta português Manoel de Oliveira, que é conhecido por realizar filmes-literários de enredo elaborado e filosófico, dentre os quais, destaca-se *Vale Abraão*, um de seus filmes mais conhecidos e que é uma transcriação do romance homônimo da, também portuguesa, Agustina Bessa Luís, que escreveu sua obra a partir do romance francês *Madame Bovary,* de Gustave Flaubert. Da obra francesa, ficou somente a figura mítica da personagem Ema e seu *bovarismo*.

Neste trabalho, observa-se, na linguagem cinematográfica de *Vale Abraão,* de Manoel de Oliveira, traços singulares que caracterizam o seu trabalho artístico, e que serão também abordados. Além deste capítulo introdutório, no que concerne ao segundo capítulo, tem-se por fundamento teórico a relação de semiose que há entre a literatura e o cinema e suas singularidades, em que se apresenta o texto e o contexto da transcriação fílmica, para que, no capítulo seguinte, o terceiro, possa-se apresentar as afinidades existentes entre o cineasta Manoel de Oliveira e a escritora Agustina Bessa Luís, sobretudo, no modo de ser de Ema Paiva, a protagonista da narrativa.

Já o quarto capítulo deste estudo apresenta, de maneira pormenorizada, as características singulares da linguagem de *Vale Abraão,* de Manoel de Oliveira, no qual se apresenta o imobilismo da câmera e a presença do narrador como elementos da objetividade poética do cineasta, bem como a importância dos diálogos na ressignificações da protagonista, que se mostra no discurso do Outro, além de evidenciar a relevância do tema musical para a significação e o sentido da obra fílmica, em que se revela a *mis-en-cadre*[1] de uma personagem que está além do próprio gênero, como se apresenta a figura da protagonista no quinto capítulo, através do seu estereótipo e de sua androginia.

A partir dessas observações sobre os capítulos, o principal objetivo deste trabalho é apresentar as alternativas utilizadas pelo cineasta para transcriar a narrativa romanesca em narrativa fílmica a partir da semiose dos textos fílmico e

[1] Termo que significa, enquadramento, e que atribui-se sua criação ao cineasta soviético Einsenstein.

literário, tendo por base teóricos que contemplam a interseção da literatura com o cinema e do cinema como narrativa que subsidiam a bibliografia e a metodologia deste estudo, considerando todo o apanágio literário, filosófico e cinematográfico que se pode extrair do filme, no qual se notou a força poética e o equilíbrio artístico do cineasta, na concepção da narrativa, do narrador e dos personagens que materializam o enredo, e de uma narrativa singular, realização fílmica de um cineasta que enxergou a protagonista feminina pelos olhos de outra mulher, Agustina Bessa Luís, que dispôs seu romance como roteiro para que Manoel de Oliveira conseguisse transpor ao cinema, os dramas, os desejos e as incompletudes da mítica personagem de Ema.

Vale Abraão é o nome da narrativa que se passa na quinta portuguesa de mesmo nome, às margens do rio D'ouro, onde morava Carlos Paiva, médico da região, que um dia foi ao Lamego, cidade ao lado do Vale Abraão e lá, na festividade de Nossa Senhora dos Remédios, encontrou, eventualmente em um restaurante da região, Paulino Cardeano, pai da adolescente Ema, com quem se pôs a conversar mesmo não o conhecendo e acabou por agradá-lo. Dias depois, o médico Carlos Paiva foi visitar o vizinho, Paulino Cardeano, em sua casa, no Romensal (lá viviam Cardeano, sua filha Ema, a idosa tia Augusta, além dos funcionários da casa). Estando na casa, Carlos Paiva viu a jovem Ema, que apareceu na sala enquanto Carlos e Paulino Cardeano estavam a conversar. O velho Cardeano apresentou Ema a Carlos e a jovem fingiu não se lembrar dele.

Naquele momento, Carlos viu a jovem ainda mais bonita, e Ema sentiu o mesmo. Depois de algum tempo, Carlos se despediu de Cardeano e foi embora. O tempo se passou e em poucos anos, morreu a idosa tia Augusta e o médico, mais uma vez, retornou à casa de Paulino Cardeano e lá, mais uma vez, reencontrou Ema que na ocasião já era uma jovem mulher adulta. Carlos se sentiu atraído pela beleza da jovem. E, tempos depois daqueles dias de luto, Ema foi dada em casamento ao viúvo Carlos Paiva. Ema iria se casar com o médico sem ao menos saber se gostava dele. Em dias posteriores às bodas, o casal foi convidado a um evento social – o baile das jacas –, na residência de Pedro Lumiares (que os convidou), amigo de Carlos e futuramente o amigo-confidente de Ema Paiva.

Foi no baile das jacas que tudo começou para Ema Paiva. Apresentada à sociedade, conheceu pessoalmente Pedro Lumiares e Fernando Osório, proprietário de vinícolas na região do Vesúvio, seu futuro amante. Passados os dias, os Paivas

(Carlos e Ema) são convidados para reunião social na casa da Caverneira, residência de Maria Loreto, que durante o jantar pergunta se Ema Paiva já havia conhecido o amor. Ema não sabendo o que responder, elegantemente, esquivou-se. Passaram-se anos e Ema Paiva gerou duas meninas, Lolota e Luisona, e mesmo sendo casada e mãe de duas crianças, aceitou a corte de Fernando Osório e deixou-se seduzir por aquele "homem rico, comprometido na política e divorciado" (VALE ABRAÃO – 01:31:24). Ema correspondeu ao convite de Osório e foi estar com ele em sua mansão no Vesúvio e naquele lugar esquecer a sua realidade ao passear de lancha pelo rio. No Vesúvio, foi avisada de que tomasse cuidado ao se dirigir à embarcação, pois havia duas tábuas podres no deque sobre o rio que dava acesso a lancha. Na mansão do Vesúvio, a beleza de Ema Paiva seduziu a todos os homens, dentre eles o mordomo Caires, e seu sobrinho Fortunato, que podiam apenas contentar-se em olhar a amante de seu patrão, Fernando Osório.

Alguns anos se passaram e Ema Paiva continuou a visitar o Vesúvio, mas Fernando Osório já não se fazia frequente. Ema, tentando escapar do tédio de suas banalidades cotidianas e de seu casamento insípido, seduziu Fortunato, sobrinho do mordomo Caires, mas nada aconteceu. Tempos depois, Carlos, Ema e suas duas filhas (agora jovens) foram convidados a um jantar na casa de Maria Loreto, ocasião em que Ema conheceu o jovem Narciso Semblano, filho de Maria Loreto. O jovem violinista deixou-se seduzir pelos encantos de Ema e aquela mesma noite passaram juntos no quarto dos fundos, próximo ao jardim. No dia seguinte, naquele quarto, Ema confessou ao jovem: "eu sou um estado de alma em balanço" (VALE Abraão – 02:51:46).

Depois dessa noite, Ema Paiva voltou ao seu cotidiano vagaroso e triste. Dias depois, em sua casa, no Vale Abraão, ela recebeu a inusitada visita de Caires, ex-mordomo da casa do Vesúvio, que tendo enriquecido e sabendo da má situação econômica dos Paiva, ofereceu ajuda, na frustrada tentativa de seduzir Ema que, educadamente, rejeita-o. Após esse episódio, ela despede-se do Vale Abraão e volta ao Vesúvio e, naquele lugar, vestida de azul e branco, como no dia do seu casamento segue em direção ao barco e, andando em direção à lancha, pisa (como alguém que está desprevenido) em cima de uma tábua podre sobre o deque e cai no rio, morrendo afogada pelas águas, pelo descontentamento e pelas mágoas.

Vale Abraão é uma obra fílmica, cuja narrativa, realizada pelo cineasta e escritor Manoel de Oliveira é marcada pela objetividade e pelo lirismo em cena, por

imagens que são construídas pelas palavras nos diálogos dos personagens, e pela presença constante do narrador no enredo. Da literatura para o cinema ficaram homologias estruturais e temáticas que permitem que o leitor-espectador-interpretante reconheça a inspiração literária posta em cena, referida por meio de uma identificação direta com a personagem que dá verossimilhança ao filme. Percebe-se, desse modo a, relação singular de semiose entre as linguagens do texto literário e, sobretudo, do cinematográfico, de *Vale Abraão,* de Manoel de Oliveira.

2 Singularidades: Literatura e Cinema, Semioses

A Literatura e o Cinema são artes que se cruzam, se complementam e se expandem criando novas fronteiras e novos paradigmas, que evidenciam a reciprocidade existente entre ambas. São artes que têm a capacidade de se apropriar uma da outra, mesmo que cada uma delas contemple suas especificidades e seus próprios meios e métodos de criação e de expressão.

A relação de semiose entre literatura e cinema (romance e filme) é essencialmente pluriestilística, já que o texto romanesco, em sua composição, pode incorporar elementos de outras categorias, de outros gêneros literários – o épico, o dramático, o lírico e o cômico –; e, também, dos gêneros textuais – a crônica, o ensaio, a notícia, o testemunho, a biografia, etc. O filme pode incorporar e se apropriar de outras artes: a literatura (com seus gêneros literários e textuais), o teatro, a dança, a música, a pintura e a fotografia e o próprio cinema, por exemplo.

Além disso, pode-se ainda estabelecer outras homologias estruturais entre as artes literária e cinematográfica, que ocorrem na construção da ação, do tempo, do espaço, das personagens, da intriga, do enredo, do clímax, do desenlace e do ponto de vista ou foco narrativo entre o narrador e os personagens, ficando evidentes as semelhanças entre esses dois meios de expressão.

Em geral, toda composição artística, assim como a literária, parte sempre da denotação para a conotação, ou seja: do seu significado primeiro, direto e literal, do material físico em si mesmo que será trabalhado, escrito, montado ou transcriado, para a conotação, que irá sugerir, personalizar e transcender o próprio significado, chegando algumas vezes ao nível do signo plástico que estilizará a obra. A literatura

> [...] se serve de palavras-conceito [...] o fruidor é estimulado por um signo linguístico recebido de forma sensível, mas usufruído apenas por meio de uma operação mais complexa, embora imediata, de exploração do ‘‘campo-semântico’’[...] Sem falar da diferente relação de fruição, pela qual o leitor da obra literária recebe o conjunto de estímulos quando se encontra em relação individual e privada com a página escrita, enquanto o espectador da obra cinematográfica consome esta obra num ambiente social com características precisas [...] (ECO, 1995, p. 189-190).

O texto literário se caracteriza por reclamar do leitor um espírito sensível que seja capaz de extrair do texto, ou do signo linguístico, imagens e sentimentos que

darão significação e sentido à narrativa, através daquilo que é semanticamente dito ou intencionalmente "não dito" (sugerido) no enredo. "A escrita permite a ação do sujeito sobre o texto, nós o temos visto. Seu desejo, seu prazer, seu desprazer [que] podem se exercer imediatamente sobre as palavras, os parágrafos, as páginas, o livro inteiro." (VANOYE, 2005, p. 19). A imagem literária nos leva à uma nova forma de pensar e de construir um discurso, prescindindo a própria palavra escrita, pois a literatura:

> [...] nous donné à parcourir un monde aux valeurs et aux structures différentes du nôtre, monde béni dans lequel nous ne conaissons rien que par le style, mais où aussi tout est sauvé par lui, et où par consequent l'image s'avère toujours supérieure à la chose .[2](JAMES *apud* FLAUBERT, 1983, p. 425).

Esse contato individual e estilístico com o romance exige do leitor um intenso trabalho intelectivo, que implica em envolvimento pessoal e de experiência sensível com o tema do romance, no qual o escritor foi capaz de criar no texto, através de sua *cosmovisão* e sua intelecção equilibrada, personagens e vozes diferentes que dialogam entre si, que se confrontam e se sobrepõem, concorrendo fisicamente, socialmente e psicologicamente, dentro do mesmo enredo.

O autor é capaz de conceber sozinho duas ou mais consciências que não coincidem entre si, fato que o torna criador e contemplador de sua própria obra. Criador por ser uma consciência que engloba outras consciências e contemplador porque incorpora outras vozes. Por isso, o romance é considerado a forma mais elevada, porque utiliza a dialogicidade como "objeto estético", uma vez que o romance coloca o discurso (a palavra ou signo linguístico) dentro de uma relação dialógica que suscita outro discurso diferente pela imagem da própria palavra dentro do romance.

Já "a linguagem cinematográfica é essencialmente visual [...] saber manipular a linguagem cinematográfica é saber exprimir-se através de imagens e de sons." (METZ, 1970, p. 49). Ou seja, a atividade fílmica (igualmente complexa) é coletiva, o ato da criação e da composição da narrativa cênica quase sempre envolve um amplo aparato técnico. Além disso, o cinema é um meio de expressão

[2] [A literatura] nos permite percorrer um mundo de valores diferente dos nossos, um mundo abençoado no qual nós não conhecemos a não ser pelo estilo, mas no qual tudo é salvo por ele, e consequentemente, a imagem revela-se sempre superior à coisa. (Tradução minha).

essencialmente híbrido que se vale de outras artes, envolve a combinação de “cinco pistas ou canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (créditos, intertítulos, materiais escritos no interior do plano).” (STAM, 2006, p. 398).

Nessa relação da narrativa com o cinema, tem-se complexa relação de simbiose e semiose da palavra com a imagem, dentro da narrativa que se reflete na estilística e na significação que o cineasta dá à sua transcriação fílmica. Apresentada na metalinguagem e na intertextualidade da representação cênica que manifesta os vínculos dessa “osmose original [que há] entre dois meios de expressão” (CLERC; CHEVREL, 2004, p. 286), e, que ocorre por intermédio da ação narrativa. Segundo o semiólogo Umberto Eco:

> Voltando agora às relações entre cinema e narrativa, creio que entre os dois “gêneros” artísticos se pode, pelo menos, assinalar uma espécie de homologia estrutural com base na qual se possa prosseguir; é que ambas são artes de ação. E entendendo “ação” no sentido que Aristóteles confere à palavra na poética: uma relação que se estabelece numa série de fatos, um desenrolar de acontecimentos reduzido à estrutura de base. Que esta ação seja no romance “contada” e no cinema “representada” [...] não elimina o fato de, em ambos os casos, ser estruturada uma ação (embora por meios diferentes) . Ora, a diferença entre a ação fílmica e a ação narrativa parece ser a seguinte: o romance diz-nos: “aconteceu isto, depois isto, etc”., enquanto o filme nos coloca perante uma sucessão de “isto+isto+isto, etc”., uma sucessão de representações de um presente, hierarquizáveis apenas na fase da montagem. (ECO, 1995, p. 191-192).

Desse modo, entendemos que, dentro da narrativa romanesca, os enunciados são dados de maneira sucessiva para que o leitor construa períodos e capítulos de forma linear, compondo seus cenários físicos e mentais dentro do enredo, de maneira que seja o próprio “cineasta”, criador da imagem de seus personagens nas circunstâncias em que esses estão envolvidos. Assim, a descrição verbal pela sequência lógica nos permite criar a figura do personagem, reforçando o efeito de realidade, que é estabelecido dentro da obra pelos pontos de vista, pelas perspectivas, pelas narrativas e pelas focalizações, que tornam o leitor do romance dono de suas próprias imagens, ao contrário da imagem cinematográfica que é recebida pronta, em uma sucessão previamente selecionadas e organizadas. Pois,

> O espectador percebe as imagens que foram visivelmente escolhidas, que foram visivelmente ordenadas: ele folheia de certo modo um álbum de imagens impostas, e não é ele quem vira as páginas, mas forçosamente algum "mestre de cerimônia", algum "grão-mestre das imagens" que [...] é sempre em primeiro lugar o próprio filme enquanto objeto linguístico (já que o espectador sabe sempre que é um filme que ele está vendo), ou melhor, uma espécie de "foco linguístico" virtual situado em algum lugar atrás do filme e que representa o que torna o filme possível. (LAFFAY *apud* METZ, 2010, p. 34).

Essas "imagens impostas" no filme são as narrativas cênicas que foram antecipadamente construídas de forma autônoma, de maneira que pudessem ter significações próprias. Em geral, tais cenas foram segmentadas ainda no roteiro e foram gravadas separadamente, para depois serem organizadas na "linha de montagem".

A montagem constitui-se em fase complexa de uma produção fílmica, pois é um processo que atua diretamente no corte, na continuidade e na organização das cenas gravadas. E exige meticulosa sincronização de cenas, de planos, de sequências, de diálogos, de ruídos, de cores e de músicas que foram decupadas e montadas pelo diretor. A montagem (e até mesmo a *des-montagem*) é o processo de linguagem, é o "mestre de cerimônia", o "grão-mestre das imagens", que conduz o espectador-interpretante e torna o filme possível, pois manipula as cenas fazendo a mediação entre a mensagem fílmica (o conteúdo) e o espectador-interpretante.

Dentro dessa perspectiva, vale lembrar que na gravação das cenas, na montagem e no roteiro, o diretor pode realizar operações de reduções, de adições, de deslocamentos, de transformações, de simplificações e de ampliações que não existam no texto original do romance. Assim sendo, observe-se o quadro abaixo com as respectivas explicações dessas operações cine-literárias:

Quadro 1 – Operações cine-literárias

OPERAÇÃO	**Descrição**
REDUÇÃO	Elementos que estão no texto literário (romance, conto ou peça) e que não estão no filme.
ADIÇÃO	Elementos que estão no filme sem estar no texto literário.
DESLOCAMENTO	Elementos que estão em ambos, filme e texto literário, mas não na mesma ordem cronológica, ou espacial.

TRANSFORMAÇÃO PROPRIAMENTE DITA	Elementos que, no romance e no filme, possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes.
SIMPLIFICAÇÃO	Uma transformação que consistiu em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento que, no romance, era maior.
AMPLIAÇÃO	Uma transformação que consistiu em, no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do romance.

Fonte: Adaptação de Brito (2006, p. 10).

Essas operações ocorrem no ato da transcriação da literatura para o cinema, implicando em uma série de escolhas intersemióticas que ultrapassam a própria narrativa (e até mesmo estilística) do texto na criação da imagem fílmica. Embora a estilística dê conta de explicar a maior parte destes fenômenos – reduzir, adicionar, deslocar, transformar, simplificar e ampliar –, eles se constituem de processos distintos que podem aviltar ou exaltar uma obra cinematográfica, porque agem diretamente na significação e no sentido da mensagem fílmica.

Também é preciso entender que, além dessas operações de decupagem, de reorganização e de ressignificação das cenas, das sequências e dos planos na construção do filme, o ato da transcriação intersemiótica envolve a tridimensionalidade do signo, seja este literário ou cinematográfico. Pois o signo é a denominação geral de um objeto (seja este qual for: estético, virtual ou substancial), que remete para outra significação ou coisa diferente de si mesmo, podendo envolver, simultaneamente ou não, relação de *iconicidade*, de *indicialidade* e de *simbolicidade*. “Para Charles S. Peirce, o signo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas, relações estas que, tendo um poder de auto-geração, caracterizam o processo sígnico como continuidade e devir.” (PLAZA, 2003, p. 17).

O signo, em sua complexa relação triádica e de autogeração deve ser entendido como uma categoria global da experiência e do pensamento, porque sempre se manifesta de forma abstrata. Nesse sentido, o signo sempre manifesta uma relação de *primeiridade (qualissigno), secundidade (sinsigno)* e *terceiridade (legissigno)*, que correspondem, respectivamente, à sua qualidade e à sua eventual realização de sentido; ao signo em si mesmo e seu caráter interpretativo quando o indivíduo está em conflito com o objeto; e, por fim, ao caráter figurativo ou representativo que permite a abrangência de sentido, generalizável como uma lei.

Desse modo, fica entendido que: o ícone estabelece relação de primeiridade, ou seja, de semelhança a algo real; o índice, por sua vez, estabelece relação de secundidade, ou seja, de possibilidade de existência de um evento; e, finalmente, o símbolo, que estabelece relação de generalização a outro objeto, que pode ser real, virtual, estético ou substancial.

Aplicando a semiótica à literatura e ao cinema (ambos entendidos como signos estéticos), podemos entender essa relação triádica do seguinte modo: o contexto do romance e do filme corresponde à *primeiridade* – semelhança a algo real ou conhecido; a ação narrativa e os personagens correspondem à *secundidade* – a possibilidade de existência desse mesmo evento; e a mensagem que está implícita no enredo do romance e do filme, como *terceiridade* – estabelecendo relação intertextual e hipertextual com outros "objetos" e idéias, em alguns casos essas relações intertextuais e hipertextuais podem ser tão plurisignificativas e complexas que acabam por gerar um "supersigno".

Estas semioses acontecem de modos diversos. A literatura cria o seu objeto estético pela manipulação do signo linguístico, enquanto "o signo, de que o cinema se serve, pode estar ligado a um objeto natural ou a um objeto aparentemente neutro (para além de sua significação usual)." (LEBEL, 1989, p. 166). Nessa perspectiva, também é preciso entender que o signo em si mesmo não evocará outro objeto, se não houver a figura do *interpretante*. Assim, o signo estabelece outra relação triádica: signo – interpretante – objeto.

> [Desse modo] o interpretante é o signo-resultado contínuo que resulta desse processo. Daí podermos deduzir que a função metalinguística, com a sua consequente operação de saturação do código, é uma função do interpretante; daí podermos deduzir também – o que é particularmente importante –, que o nível sintático de um signo, sendo o nível de suas relações formais, é um primeiro; que o nível semântico, que é o nível de suas relações com o objeto, é um segundo; e que o nível pragmático, que é o nível de suas relações com o interpretante, é um terceiro. (PIGNATARI, 2004, p. 50).

O interpretante, portanto, traduz o código sígnico e o ressignifica e até mesmo o plurissignifica (saturação) em outras imagens, ideias e objetos. Pois, "o interpretante satura o código simbólico e reverte ao ícone: da extrema diferenciação reverte à indiferenciação, que nunca é a mesma, pois já constitui outro interpretante." (PIGNATARI, 2004, p. 75). Desse modo, tem-se o signo, em sua

relação metalinguística de continuidade cíclica e espiral (sintaxe – semântica – pragmática – *sintaxe... etc.*), que sempre percorre os níveis da estrutura, da interpretação e da generalização de sentido. Correspondendo, respectivamente, a uma das três categorias do signo, que são: o ícone, o índice e o símbolo.

Assim, percebe-se que, particularmente, no caso do cinema, qualquer objeto "natural ou aparentemente neutro" é, em geral, utilizado "para além de sua significação usual" (LEBEL, 1989, p. 166). Notável pela maneira como o cineasta e o diretor de fotografia utilizam as cores, a luz, e a focalização de objetos que estão dentro da narrativa ou que são carregados pelo(s) personagem(ns) e que adquirem um sentido maior, além do óbvio e do habitual, exigindo do espectador-interpretante um olhar mais atento.

De pronto, infere-se que o principal resultado da obra de arte é o signo estético, por ela produzido, e não somente o signo comunicativo que apenas informa, já que o signo estético também é uma criação inventiva, e "isto comprova que a invenção não está vinculada à ideia do 'novo'. E mais, que as ideias e as formas não são elementos fixos e invariáveis. Ao contrário, elas se cruzam continuamente." (CARVALHAL, 2007, p. 54). Ou seja, a "novidade" resultante da obra de arte é, antes de tudo, um processo de imaginação geratriz, de habilidade intelectual e de metalinguística. E, ainda no que se refere à "inventividade", tem-se a imitação como um processo relevante na criação de um novo signo estético, pois,

> [...] toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) reinventa-o. (CARVALHAL, 2007, p. 53-54).

É o que ocorre na vinculação entre cinema e literatura, a repetição, a *mimese* (imitação), que constitui a sua essência ou seu espírito motriz. Contudo, é necessário lembrar que essa *mimese* ou imitação, no sentido aristotélico, está para além da cópia física ou material, pois a *mimese* seria a representação da existência interior do ser, seu prazer, suas paixões, suas angústias, suas virtudes, etc. Por isso, a imitação como arte renova e atualiza a vida e a própria arte pelos temas humanos universais e pela forma como nos causa a impressão de verdade ou de realidade. Assim, a repetição interartística reinventa o texto anterior

contextualizando-o ao momento social presente, conferindo originalidade à obra como signo estético, já que:

> A noção de originalidade, vista como sinônimo de "geração espontânea", criação desligada de qualquer vínculo com obras anteriores, cai por terra. Na verdade, os conceitos de originalidade e individualidade estão intimamente vinculados à ideia de subversão da ordem anterior, pois o texto inovador é aquele que possibilita uma leitura diferente dos que o precederam e, desse modo, é capaz de revitalizar a tradição instaurada. Essa capacidade de inverter o estabelecido, de instigar uma releitura, se dá graças à interação dialética e permanente que o presente mantém com o passado, renovando-o. (CARVALHAL, 2007, p. 63).

Sob esse ângulo, a releitura cinematográfica é um processo de revitalização, de contextualização e até mesmo de "reinvenção" do próprio texto literário, que se dá por meio da expressão fílmica. Assim, o conceito de originalidade surge como um novo ponto de vista, como algo que foge do usual e do costumeiro, como singularização, como nova forma de expressão. Nessa relação: "[...] la beauté vient de l'expession; l'expression est une création qui *fait* le réel, mais seulement dans la mesure où celui-ci *est*, au suprême degré, expression"[3] (JAMES *apud* FLAUBERT, 1983, p. 425). Dessa forma, no diálogo que se estabelece entre a literatura e o cinema temos a forma de expressão como elemento revitalizado que dá originalidade à obra e que permite ao leitor-espectador-interpretante a contraposição de imagens e de discursos do literário ao "não verbal", já que ambas são formas de expressão que se articulam e atuam simbioticamente no limite da imagem e do imaginário, da síntese e da análise, da atividade e da passividade, e da coletividade e da individualidade, transformando, reatualizando e reinventando culturas, obras e personagens.

2.1 Texto, contexto e transcriação fílmica

Vale Abraão é um filme português, do cineasta Manoel de Oliveira, que foi inspirado no romance homônimo, da escritora portuguesa Agustina Bessa Luís, que transcriou a narrativa da personagem-título francesa de *Madame Bovary,* de Gustave Flaubert, que foi escrita em pleno século XIX e trouxe nova perspectiva ao

[3] A beleza vem da expressão; a expressão é uma criação que faz o real, mas somente na medida em que este *é,* ao grau supremo, expressão. (Tradução minha).

tratamento dado à *diegese*[4], pois já apresentava características (entendidas hoje) do que viria a ser narrativa visual cinematográfica, que atualmente imprime maior originalidade à obra.

O texto criado por Flaubert é tocante e contemporâneo, no que concerne ao universo pessoal de uma personagem multifacetada e de um narrador aprimorado que se marca pela impessoalidade. A construção da narrativa é coerente na linguagem do enredo, nas descrições e na unidade de estilo.

Flaubert fez coexistir, na obra, aspirações e incompletudes, que, de maneira poética, tecem a personagem, fazendo com que o leitor se aproxime e, por vezes, se distancie das atitudes da protagonista. Com grande perspicácia, o romancista criou personagens complexos e descreveu em detalhes os cenários que se encadeiam em planos e nas transposições das cenas, como no baile em *Vaubyessard*, no comício da feira agrícola e no encontro de Emma com Léon na catedral de *Rouen*. Os diálogos se contrapõem como num filme, passando do verbal para o visual, *narrativizando-se* em nosso imaginário como numa montagem fílmica.

Daí percebe-se que a leitura da narrativa do romance, de certo modo, conduz às mesmas percepções de uma narrativa fílmica. No livro, há a exploração das ações pela escrita, à medida que avança-se na absorção do discurso, através das palavras, dos parágrafos, das páginas e dos capítulos; enquanto que, no filme, tal exploração ocorre pelas imagens em movimento e pela exploração do som – do barulho, das palavras, dos ruídos, dos diálogos, das músicas, e das numerosas composições que se dão entre sons e imagens. Em *Madame Bovary,* tais combinações audiovisuais (que ocorrem no imaginário do leitor) estão entrelaçadas, sobrepondo-se, coexistindo e se completando como numa sequência fílmica. Isso se faz nítido, por exemplo, no episódio da feira agrícola, quando Emma se deixa seduzir por seu futuro amante, Rodolphe:

> Eu deveria me recuar um pouco, disse Rodolphe. / - Por quê? Disse Emma. / Mas naquele momento a voz do conselheiro elevou-se num tom extraordinário. Invectivava: *"Passou-se o tempo, senhores, em que a discórdia civil ensanguentava nossas praças públicas, em que o proprietário, o negociante, mesmo o operário, ao adormecerem à noite num sono tranquilo, tremiam por medo de serem acordados de repente ao toque dos rebates incendiários, em que as mais*

[4] Diegese é o conjunto das narrativas apresentadas numa narração. Mais esquematicamente ainda, podemos dizer que a diegese é a "história" que propõe a narração.

> *subversivas máximas minavam audaciosamente as bases...”* / - É que poderiam ver-me lá de baixo, replicou Rodolphe, depois deveria passar quinze dias a desculpar-me e com a minha má reputação... / - Oh! O senhor está se caluniando, disse Emma. [...] A praça, até as casas, estava cheia de gente. Viam-se pessoas debruçadas em todas as janelas, outras de pé em todas as portas... /. (FLAUBERT, 2007, p. 133-136, grifo meu).

Os diálogos entrecortados dão uma visão cinematográfica, pois o espectador lendo os diálogos cria cenários (planos) que se enquadram em cada cena imaginada, pela *voz-off* do narrador, pelo discurso do personagem (o Conselheiro da cidade) e pelos diálogos dos personagens de Emma Bovary e Rodolphe. Esses cortes no diálogo proporcionam a sensação de simultaneidade entre os entre os personagens secundários e os protagonistas, do coadjuvante ao narrador, sem que se perca a contextualidade, como ocorre em uma edição fílmica. As descrições de lugares, assim como de personagens, também são importantes como, por exemplo, no quinto capítulo da primeira parte, no qual o autor descreve primeiramente os aspectos físicos externos da casa, conduzindo, em seguida, à cena interna, até a aparição de Emma:

> A fachada de tijolos situava-se exatamente no alinhamento da rua ou, antes, da estrada. Atrás da porta estavam dependurados uma capa de gola curta, uma rédea, um boné de couro preto e, num canto, no chão, um par de polainas ainda cobertas de lama seca. À direita havia a sala, isto é, o aposento onde se comia e se vivia [...]. O jardim, mais longo do que largo, ia, entre dois muros de argamassa cobertos por uma latada de damascos, até uma sebe de espinheiros que o separava dos campos. Havia no centro, um quadrante solar em ardósia, sobre um pedestal de alvenaria; quatro platibandas ornadas de rosas silvestres rodeavam simetricamente o canteiro mais sutil com as vegetações importantes. Ao fundo, sob os abetos, um *Cura* de gesso lia seu breviário. Emma subiu para os quartos. O primeiro não estava mobiliado, mas o segundo, que era o quarto conjugal, possuía uma cama de acaju numa alcova de cortinado vermelho. (FLAUBERT, 2007, p. 42).

Nesse excerto, as descrições dos arredores da casa e de alguns cômodos vão sobrepondo-se durante a narração como num *fondu-enchaîné*[5]*.* As transições ocorrem simultaneamente à “voz” do narrador, e, automaticamente, cria-se a

[5]*Fondu-enchaîné:* quando uma imagem se substitui progressivamente a outra por sobreposição.

montagem[6] no imaginário. Outro recurso cinematográfico presente no livro é a aproximação e o distanciamento focal que existem na narrativa, como pode-se apreciar no episódio do baile, no castelo de *Vaubyessard*:

> Às sete horas foi servido o jantar. Os homens, mais numerosos, sentaram-se à primeira mesa no vestíbulo e as senhoras à segunda, na sala de jantar, com o Marquês e a Marquesa. Ao entrar, Emma sentiu-se envolvida por um ar quente, uma mistura de perfume de flores e de boa roupa, pelo aroma das carnes e pelo odor das trufas. (FLAUBERT, 2007, p. 55).

No primeiro momento, o narrador mantém o leitor à distância, como se apenas observasse o evento, como numa *panorâmica*[7]. Depois, permite a aproximação através das sensações de Emma, como num *close-up.*[8] Dessa maneira, o autor usa tais mecanismos a fim de conferir caráter concreto, efeito de real aos personagens e à trama. Flaubert cria uma estética sofisticada, totalmente consciente, guiada através de um narrador que, em alguns momentos, parece inexistente, como se a diegese narrasse a si mesma, em cenas, descrições e diálogos que se contrapõem, associados à compreensão psicológica de seus personagens, conferindo originalidade à obra.

Madame Bovary, que é considerada por alguns como o despertar do romance moderno, é também criação artística que reflete a consciência literária do autor, por criar uma obra que reúne simultaneamente a paixão burguesa, que se mostra no *"[...] égoïsme, hypocrisie, dureté de coeur, vanité, sottise [...] d'une femme médiocre, mais Jolie, sensible et malheureuse, en perd sa banalité quotidiene pour devenir, dans une ascension insaisissable, un tableau grandiose de 'moeurs de province'".* (TORRES, p. 25)[9]. Apesar da duplicidade de caráter, é romântica, na erspectiva do

---

[6] *Montagem*. Trata-se da operação de "colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filmes, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão. Essa operação é efetuada por um especialista, o montador, sob a responsabilidade do diretor [...]." (AUMONT, J.; MARIE, M., 2006, p. 195-196).

[7] *Panorâmica* (exposição). Movimento da câmera que gira horizontalmente ou verticalmente sobre um de seus eixos, que fica imóvel.

[8] *Close-up*. Expressão advinda do jargão da magia: um truque de *close-up* é aquele que o mágico vem fazer diante do espectador, a algumas dezenas de centímetros dos olhos. Primeiro plano, grande plano. Tomada em que a câmera quer distante ou próxima do assunto, focaliza apenas uma parte dele (p. ex. enquadra apenas o rosto de um personagem, ou somente parte de um objeto etc.).

[9] "[...] egoísmo, hipocrisia, dureza de coração, vaidade, e burrice [...] de uma mulher medíocre, mas linda, sensível e infeliz, e perdida na sua banalidade cotidiana, de uma

autor. Não obstante, também pode ser dita realista, por oferecer argumentos como, por exemplo, na busca da satisfação financeira e amorosa, evocada em toda a narrativa. Então, percebe-se, a partir de Vanoye[10], que Flaubert faz uso das funções da descrição, e são elas: estética ou decorativa, de atestação, de coesão, dilatatória e ideológica.

A estética ou decorativa, "une as figuras de estilo repertoriadas pela retórica clássica entre os ornamentos do discurso."[11]; a de atestação, "manifesta somente a realidade dos objetos assinalados no texto, conferindo-lhes espessura de concreto, a presença do real."[12]; a de coesão, manifesta-se na "organização da narrativa naquilo que ela retorna, seja aquilo que já foi dito (contado) seja aquilo que vai ser dito."[13]; na função dilatatória, "o título mesmo de uma narrativa desencadeia um questionamento (quem é? O que é? O que se passa? etc.) que a narrativa desenvolverá, reconduzirá, satisfará completamente ou em parte."[14]; e, por fim, a função ideológica, em que:

> La description est une forme d'emphase. Elle implique des choix: tous les objects ou personnages d'un récit ne sont pás décrits. Ces choix peuvent s'expliquer par des nécessités fonctionnelles, mais ils participent aussi d'une organisation des valeurs au sein de l'univers diégétique considéré. Le fait même d'être décrit confere à l'objet une valeur. Le contenu de la description indiquera les aspects négatifs ou positifs de cette valeur, en référence à un système plus ou moins explicite dans le texte. (VANOYE, 2005, p. 109).[15]

Desse modo, constata-se que a descrição romântica em relação às circunstâncias, e até mesmo a caracterização de Emma, é intencional. Nota-se que a significação empreendida por Flaubert começa pela *imagem* através das palavras, e, no filme, pela linguagem não verbal, como na descrição do figurino dos personagens, por exemplo.

---

ascensão inalcançável, um grandioso quadro dos "costumes da província. (Tradução minha).

[10] Francis Vanoye é professor emérito em estudos cinematográficos da Universidade de Paris 10 Nanterre, e é, entre outros, autor de *Précis d'anayise filmique,* em colaboração com Anne Goliot-Lété, e de *Scénarios modeles, modeles de scénarios*.

[11] VANOYE (2005, p. 95). (Tradução minha).

[12] Ibid., p. 96. (Tradução minha).

[13] Ibid., p. 103. (Tradução minha).

[14] Ibid.,,p. 107. (Tradução minha).

[15] A descrição é uma forma de ênfase. Ela implica escolhas: todos os objetos ou personagens de uma narrativa não estão descritos. Estas escolhas podem se explicar por necessidades funcionais, mas elas participam também de uma organização dos valores no seio do universo diegético considerado. O fato mesmo de estar descrito confere ao objeto um valor. O conteúdo da descrição indicará os aspectos negativos ou positivos deste valor, em referência a um sistema mais ou menos explícito no texto. (Tradução minha).

> O mesmo se passa em relação ao vestuário. A sua significação cinematográfica remete-nos simultaneamente para a arte de vestir e para o sistema da moda, ou seja, para relação expressiva que se estabelece entre o vestuário e o corpo, a significação ideológica que adquire o vestuário no interior dos códigos sociais que regulam a maneira de vestir, e que permitem classificar os indivíduos segundo o vestuário que trazem. (LEBEL, 1989, p. 349).

Assim, a imagem se realiza, do texto ao imaginário do leitor, o que difere do cinema, em que a imagem está pronta. No romance, tem-se que construir a imagem por um trabalho mais complexo e intelectual que fazem inferir até atitudes, como o comportamento da personagem. Percebe-se que a escritura de Flaubert é sensível, estável e, sobretudo visual, ao observar-se a progressão dos eventos dentro da narrativa. A estilística é fator relevante, pois é parte fundamental da obra em que a atividade de descrever confere impressão de verdade à obra. Desse modo, o literato concede à narrativa um quadro de autenticidade pela ficção romanesca em estilo bem apurado.

A obra de Flaubert oscila entre dois estilos, o romântico e o realista. O realismo se mostra pelo ponto de vista do narrador, que confere um caráter diferencial à obra; pela representação fotográfica das atitudes dos personagens e dos lugares, através da excessiva descrição que permeia a obra, percebido pelo seu trabalho estilístico nas construções sintáticas e semânticas, nos conflitos, no enredo e, principalmente, na figura do narrador, que apresenta claramente o pessimismo e o tédio implícitos no cotidiano da personagem. Enquanto que a evocação dos sentimentos, a emoção, o gosto pelo sonho e os prazeres do amor romântico, ampliado por suas descrições, fornecem os elementos necessários para compreender que o teor da obra tida por realista, também apresenta traços característicos do romantismo.

3 *Vale Abraão*: Afinidades entre o Cineasta Manoel de Oliveira e a Escritora Agustina Bessa Luís

O romance *Vale Abraão* foi pensado desde o seu início para ser realizado no cinema, a pedido do cineasta e escritor Manoel de Oliveira, que transcriou o filme homônimo ao romance português. A narrativa conta a história da personagem portuguesa que é intelectualizada e seca de sentimentalismos e que procura se encaixar no seu mundo, na sua realidade, embora não seja reconhecida por ele.

O romance de Agustina reflete bem a austeridade portuguesa em uma narrativa que constitui uma refinada crítica à severidade dos costumes lusitanos, em pleno século XX. Manoel de Oliveira, ao transpor a narrativa para o cinema, segue a mesma linha do romance cuja personagem foi encarnada por Leonor Silveira, que talentosamente protagonizou a Ema portuguesa (Ema Paiva), que é mais inteligente e sutil do que a de Flaubert, apesar de ser chamada de “bovarinha”, adjetivo que reforça o estigma da personagem e a tensão vivida por ela, que se desvela diante do espectador-interpretante em uma beleza incomum e figurativa.

A ressignificação poética de Ema Bovary no filme é reconhecível, porque a identidade da protagonista é dada pelas suas relações de alteridade, pois, obviamente, a personagem se vê do seu próprio ponto de vista, e não do ponto de vista dos outros, de maneira que é levada a se avaliar e a tirar conclusões de si mesma, assim como de outros personagens que, pelo diálogo, a ressignificam também. Através da câmera, somos guiados a entender essas relações dialógicas que no cinema se fundem de maneira cognoscível.

Assim sendo, a narrativa empreendida por Agustina, a pedido do cineasta, ampliou-se com o cinema, apresentando uma personagem que transcende aos limites do próprio texto. Ema Paiva tenta se autoafirmar como mulher intelectual, que não está alheia à vida, não se satisfaz com o tédio da vida burguesa, que vive e pensa por ideias pré-concebidas, contrariamente à Emma, de Flaubert, que é tola e desprovida de densidade intelectual. O cinema reforçou este argumento, mostrando que, dentro da cultura em geral, uma mulher racional é vista como “desumana e ameaçadora”, enquanto que o homem visto pelo viés racional é considerado como um ser independente, “autônomo”.

Daí, entende-se o conflito de Ema Paiva, que procurava ser aceita socialmente, como ela era, uma mulher não iludida quanto ao prazer de amar (a

satisfação com seus amantes) e o prazer do amor (a sua satisfação familiar). Ema não se encaixava no protótipo de mulher ingênua como as outras personagens o eram. Por isso, vivia na tensão de dois universos, primeiramente porque era intelectual e, por isso, não aceita pelos homens; e, em segundo lugar, porque não era moralmente aceita pelas outras mulheres. Contudo, não se intimidava, dava-se ao luxo de se mostrar superior, apesar de frequentemente se sentir excluída. Por isso, em *Vale Abraão,* a escritora e o cineasta não se fixam ao casamento (que para Flaubert foi importante), mas ao indivíduo. O oitavo capítulo do romance, "A Senhora", expressa muito bem (a partir do título) a consciência da personagem quanto a si mesma e quanto aos difames dos outros personagens, a respeito de suas traições com Fernando Osório, no Vesúvio.

> Ser *indecente* era o que ela fazia: fechar-se no Vesúvio e deixar lavrar a ideia de que se entregava a um amor sujeito a diversos níveis de interpretação. Amor satânico, como as mães de família costumavam chamar-lhe; ou amor arrojado, como as adolescentes admiravam; ou amor libidinoso como os jovens pensavam que eram na tentativa de escapar a um destino sem fantasia. Ema tinha por único luxo o próprio monólogo, derivativo das mulheres para dourar o seu medo. Na verdade, ela nunca ousara ir 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 à usurpação dum território, dum pensamento, dum prazer, que não são os dela. Há qualquer coisa de ignominioso, de *indecente*, nisto. É criada como mulher, mas a sua consistência corresponde ao movimento do espírito do homem. A sua diferenciação fica imaginária, como "coisa de mulher", como um organismo que absorve outro e o expulsa por ser estranho; a maternidade simboliza esse falso portador em ligação com o ausente, o vazio do mundo para onde tende o desejo. (BESSA-LUÍS, 2004, p. 204).

O filme de Oliveira transcriou essas imagens com maturidade poética, sem exaltações de paixões desmedidas. Construindo uma personagem de complexa identidade intelectual, em que a escritora Agustina e o cineasta Manoel de Oliveira, com naturalidade de estilo, conseguem significar a carência e o vazio ontológico que tornam a personagem tão desejável e quase inacessível diante dos leitores-espectadores-interpretantes, uma mulher à frente do seu tempo. Tudo isso, aliado à beleza estética, à maturidade intelectual e às experiências de vida que a

personagem carrega, embora não fique claro, no filme e no romance, a maturidade emocional da protagonista. Assim, o filme consegue intensificar a angústia e os desejos da personagem diante da tela que emoldura pictoricamente o drama de Ema Paiva.

O cinema amplifica a crítica ideológica que há dentro da narrativa, porque em *Vale Abraão* há características do cinema clássico na homogeinização visual e narrativa, na construção dramatúrgica dos personagens em uma narração linear, com início, meio e fim. Além de evidenciar, através da *voz-off*[16], o narrador, valorizando a própria narrativa, bem como a realização do cineasta e a dramaturgia dos personagens, consubstanciando o cinema como arte. Além de traços do neorrealismo, ao realizar o filme em cenários naturais, sem o uso de efeitos especiais, apesar do alto orçamento para realização do longa-metragem.

O estilo cinematográfico do filme é contido, coeso e coerente, não há uma cena sequer que vise a promoção do espetáculo, pelo contrário, a narrativa fílmica se propõe a ser crítica de maneira ética sem incoerências de linguagem. Há, em *Vale Abraão,* um apurado domínio das técnicas cinematográficas. Citamos, como exemplo, os planos, cuja voz do narrador se fixa em uma cena sem movimentos ou personagens, fugindo do imediatismo dos cortes rápidos que comumente o cinema comercial utiliza para dar a sensação da velocidade que os mais leigos espectadores-interpretantes buscam. Há, também, neste filme, frequência dos planos médios e *close-ups*, que dão ao leitor-espectador-interpretante sensação de proximidade com o enredo.

> As técnicas de emolduramento, ampliação (close-up) e montagem são poderosos instrumentos para a intensificação dos sentidos. Elas expõem as terminações nervosas ao estímulo extremo das mais chocantes sensações físicas: violência e tortura, o aterrador e catastrófico, o atormentador e erótico. [...] [Walter] Benjamin[17] considerou a representação da realidade pelo filme "infinitamente mais significativa que a pictórica", devido à penetração técnica da realidade de que é capaz. (BUCK-MORSS; SUSAN, 2009,p. 30- 31).

[16] Voz de um locutor externo que aparece sobre a cena.

[17] Fez parte da Escola de Frankfurt e foi ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo.

Assim, em *Vale Abraão,* a realidade que se apresenta na tela contribui, de maneira significativa, para com o reconhecimento da obra escrita com sua influência e autoridade, pois do texto romanesco para a obra fílmica permaneceram elementos temáticos que permeiam todas as obras e que mantiveram a sincronia entre o cineasta e a escritora, permitindo ao leitor-espectador-interpretante a referência direta aos romances flaubertiano e agustiniano.

Nesse contexto, destacamos, ainda, a figura mítica da personagem (o bovarismo), já que em *Vale Abraão* há uma protagonista lusitana, que figura um *bovarismo* atualizado, que se desvela em uma personalidade sexual e intelectual híbrida. “Ou seja, a opção de Oliveira é de fundir amor e sexo e mulher e homem num só ser: o andrógino” (CRUCHINHO, 2010, p. 93). O termo *bovarismo,* criado em 1892, pelo filósofo e psicólogo francês Jules de Gaultier, em seu ensaio *“Le Bovarysme. La psychologie dans l’oeuvre de Flaubert”*, sempre existiu, mas era confundido com outras doenças do espírito, tais como a vaidade, a inconstância, a ambição e a inquietude. E, desse modo, é a permanente insatisfação, o descontentamento e a ambiguidade que figuram a identidade de Ema Paiva (personagem Agustina e também de Oliveira).

Em nível temático, mantêm-se em Manoel de Oliveira o bovarismo na figura mítica da complexa personagem, que traz em si mesma uma mistura de desejo, de sedução, de sexualidade ambígua, de insatisfação social e conjugal constantes, que a levam a um estado de autoilusão, de frustração e de fracasso que a conduz a um fatalismo trágico. E, ainda, de acordo com Glenadel, sabe-se que,

> Se a noção de bovarismo implica alguma positividade, esta reside no fato de a perpétua insatisfação e o contínuo trabalho da imaginação prefigurar o desejo de escrita do qual o personagem de Emma Bovary fornece um modelo, embora ingênuo. Assim, a análise do bovarismo [...] descobre, na forma da tolice de Emma e na forma da inteligência criadora de Flaubert, *um mesmo princípio*: a distância invencível entre o mundo e si, entre si e si mesmo (GLENADEL, 2012)

Assim, na protagonista de Manoel de Oliveira o bovarismo se realiza e adquire significações de várias maneiras, pois:

> O “bovarysmo” como mito e contramito de uma mulher coxa que, no mundo provinciano e fechado em que vive, e por acaso da aparente dissipação de sua vida, os contemporâneos alcunham de “bovarinha”. Chamam assim a essa manquejante criatura, que nas bodas e na morte se vestiu de azul e no dia do casamento deixou cair a aliança no chão [...] Ela própria dirá que não é nenhuma Bovary, para dizer, depois, que é um homem, comparando-se a Flaubert. (MACHADO, 2005, p. 139-141).

Desse modo, tem-se na forma mais genérica do termo *bovarismo*, o não reconhecimento de si, a insatisfação e o alienamento como essência do escapismo que envolve tal personagem. Já que, “o abismo que se abre entre as duas experiências, a da realidade e a do imaginário, confere uma dimensão ao mesmo tempo trágica e irônica” (GLENADEL, 2012). A personagem carrega consigo a dubiedade das emoções que a prendem no “entre – lugar” da ilusão e da desilusão, do real e do imaginário, em contraposição à realidade que lhe é imposta pela vida.

Assim, *Vale Abraão* trata-se de uma construção romanesca, que se dá através das ilusões da personagem, no qual se destaca a perturbação e até mesmo a contrariedade de sentimentos idealizados pela protagonista, que é impulsionada por essa disposição “*pathologica”,* que lhe confere um caráter de verdade. Este caráter de verdade, suscitado por Ema Paiva, tem origem no *pathos*[18]. Segundo o filólogo e crítico literário, Erich Auerbach: “Na base dos conteúdos psicológicos que se exprimiam na antiguidade pelas palavras *pathos* ou *passio*, existe sempre a idéia de alguma coisa que se suporta” (AUERBACH *apud* BESNIER, 2008, p. 7).

Esse algo que se suporta na vivência da personagem Ema Paiva, aliado à sua paixão lasciva, e que acaba por conduzi-la a um estado de insatisfação permanente e de desejo quase que incompreensível, que a domina e que, por vezes, rouba-lhe a autonomia racional e emocional, pois é desse modo que ela personifica a paixão e o amor erótico, o desejo de um amor intenso e transcendente como aqueles dos romances que lia na juventude e via nas obras de arte.

E é dentro dessa perspectiva, que Manoel de Oliveira mantém a temática do amor no bovarismo, bem pesado e bem medido, nada extravagante em comparação com a homônima personagem do romance português. Assim, o amor, que é tema recorrente na literatura e no cinema, apresenta-se como um *protótipo* em *Vale*

[18] É um termo de origem grega que exprime a ideia de sofrimento, paixão, que “co-move” e toca fortemente as almas.

Abraão, perceptível nas atitudes dos personagens através da cortesia ou do amor cortês.

O amor cortês, refletido nas artes, foi objeto de numerosas obras literárias, tornou-se responsável pela criação de inúmeros mitos como Guinevere e Lancelot[19] e Tristão e Isolda[20], por exemplo, e estava ligado aos costumes das classes mais altas, embora não acontecesse verdadeiramente no cotidiano desses homens e dessas mulheres, o que conduz ao questionamento: esse tipo de amor é realmente possível ou se é essencialmente literário?

O amor cortês vem a ser a ideia de que o amor é desejo, e que a *cortesia*, ou seja, o refinamento intelectual e cultural, a boa educação e a elegância, aumentam, para muito além da normalidade, 'o desejo' e a vontade de ser aquietado ou acalmado. Nesse contexto, a mulher se torna o centro, a inspiração e o motivo de todo desejo, fato notável na construção das atitudes de alguns personagens e no cenário mental da protagonista, o que confere maior carga dramática e poética ao filme.

Em síntese, a cortesia*,* ou amor cortês*,* aqui se confunde com o *bovarismo,* na idealização, na incompletude e na insatisfação permanente de um desejo inconcebível que, no filme, percorre a tríade: idealização (desejo), sofrimento e morte. Daí é que se entende o conflito de Ema Paiva em tentar viver simultaneamente "o amor e o desejo e o desejo do desejo" da infidelidade com seus amantes, com "o amor e o amor de amar", sublime como nas artes. Pois é essa idealização paradoxal que enclausura a personagem na tensão de dois mundos: o da realidade cotidiana e o da realidade poética, no qual se entende a ideologia que envolve a protagonista, que é a essência do próprio filme, já que, nas palavras do próprio Manoel de Oliveira, *Vale Abraão* é:

> Um filme lírico. Uma mulher resiste aos homens, que são o poder, somente pela força de sua visão poética do mundo, por mais ilusória que seja. É disso que trata o filme: como a poesia empurra Ema para a agonia, como

[19] Mito lendário europeu. Narra a história de Lancelot, cavaleiro da Távola Redonda, que se apaixona por Guinevere, que se tornaria rainha, o amor entre os dois não se realiza por completo e depois de entraves, lutas e tristezas os personagens morrem ao fim da história.

[20] Mito lendário Celta, muito conhecido, principalmente na idade média, que narra a história do amor trágico e dramático do cavaleiro Tristão pela princesa Isolda que culmina com a morte dos personagens.

> ela constrói a própria morte em torno de uma concessão poética do mundo. (OLIVEIRA *apud* MACHADO, 2005, p. 220).

Manoel de Oliveira cria uma representação lírica do amor, através dos olhos da personagem, que dá sentido à obra, e, por meio do qual, concebe uma refinada ironia, a partir daquilo que a protagonista não consegue entender como *mimese* da afetividade humana, que é intensificada e ficcionalizada na arte. Em *Vale Abraão*, o lirismo do amor também é figurado através de signos icônicos que ressaltam a cena e que contêm em si mesmos sentidos para além do habitual.

Observe-se, por exemplo, a cena que corresponde à adolescência de Ema, na casa de seu pai, no Romesal, logo após a visita de Carlos Paiva (seu futuro marido) à sua casa. Ema, estando sozinha na sala, toma uma rosa vermelha do vaso e a cheira de modo inebriante, para, em seguida, deflorar vagarosamente o íntimo dessa flor com o dedo médio, que a câmera valoriza em *close-up*. Em seguida, Ema abre as páginas do romance francês *Madame Bovary*, quando a personagem tia Augusta aparece de preto.

Figura 1 - [00:12:20]

Figura 2 - [00:12:47]

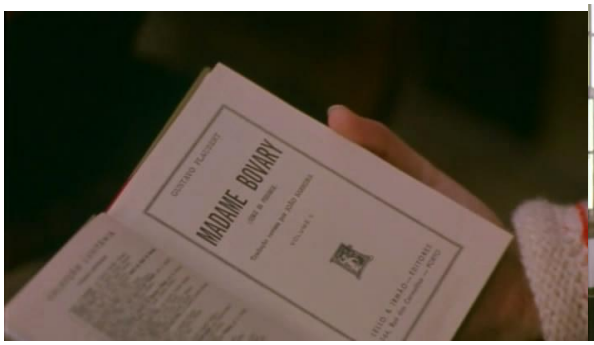

Figura 3 – [00:13:19]

Figura 4 – [00:14:14]

Assim, tem-se uma sequência icônica que encerra em si mesma uma significação profética. Desse modo, Manoel de Oliveira sintetiza a vida da

personagem num quadro peculiar que sugere, respectivamente, a noção de amor lascivo (de uma pureza casta que se transforma), de bovarismo e de morte, evocando a inteligência e a significação poética por parte do espectador-interpretante, já que a rosa vermelha é um símbolo universal do amor romântico, o romance de Flaubert é um índice que evoca a noção de bovarismo, que mitificará a personagem, e a cor negra do vestido da idosa tia Augusta como prenúncio de morte. Desse modo, compreende-se que,

> O cinema é construído a partir de imagens e de montagens que nos são oferecidas para que possamos criar uma narrativa, uma "realidade". A verdade não é verdadeiramente visível, quando vemos uma imagem, as interpretamos, construindo aquilo que vemos. As imagens nunca nos são dadas diretamente [...] (GIANNINI, 2009, p. 264).

Em Manoel de Oliveira, as imagens são sempre sugestões, insinuações que instigam o senso crítico do espectador-interpretante. A imagem não é dada *diretamente*, como no *cinema de massa*, pois o espectador-interpretante deve pensar e buscar a verdade invisível da cena, em um trabalho de interpretação criativa de metáforas visuais. Os expectadores são guiados no filme a construir uma história baseada em processo inferencial, do qual a transcriação fílmica de Manoel de Oliveira promove a sintonia entre o pragmaticismo[21] do romance moderno e o romantismo telúrico e metafórico da obra de Agustina Bessa Luís.

Em *Vale Abraão*, a personagem central é forçada a viver a realidade comum em detrimento de suas aspirações poéticas. O amor, nesse contexto, seria o escape, a libertação de uma vida tediosa e medíocre, a transcendência de um universo social opaco e irônico, em que o cineasta põe a vida num quadro peculiar, que desperta interesse apesar da morosa existência provinciana. Para reforçar essa ideia, o cineasta utiliza signos extratextuais, para conduzir o espectador-interpretante à uma situação estética, que ressignifica o texto agustiniano quase que por completo, criando situações simbólicas, dentro das cenas, que provocam e até mesmo induzem o espectador-interpretante às mesmas sensações da personagem principal, compondo um filme lento e com pouco movimento de câmeras.

---

[21] Dentro do pensamento de Charles S. Peirce, afirmação de que o conceito que temos de um objeto é a soma dos conceitos de todos os efeitos decorrentes das implicações práticas que podemos conceber para o referido objeto. (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa).

Como exemplo, observe-se no filme a cena em que Carlos Paiva encontra Ema pela segunda vez, no velório da idosa tia Augusta. Note-se que o centrismo e o imobilismo da câmera estacionam o espectador-interpretante na dor da personagem. Além disso, a personagem tia Augusta se encontra vestida de azul e de branco enquanto que a protagonista estava vestida de preto. Há uma significação simbólica nesta cena, porque fica subentendido a ideia de morte que assume a personagem Ema, tanto porque ela está de preto quanto por sua falecida tia que curiosamente veste as mesmas cores do futuro vestido de casamento da jovem Ema. Nesse ínterim, Ema vai para o seu quarto e contempla a si mesma diante do espelho, que constitui outra significação simbólica carregada de sentido no filme, pois, em nossa cultura, o espelho adquire as mais diversas significações, dentre essas se destacam as noções de verdade e de mentira, já que o espelho sempre reflete sempre aquilo que nós desejamos ver ou não ver, esconder ou não.

Figura 5 – [00:35:55]

Figura 6 – [00:42:36]

O espelho, que é um símbolo recorrente em *Vale Abraão*, adquire sentido próprio dentro da narrativa, pois representa a visão que a personagem tem de si mesma em seu momento de autocontemplação. Além de evocar o mito de Narciso[22], jovem que, de tanto contemplar sua beleza, definhou, não percebendo o amor da ninfa Eco. Assim, a figura do espelho, no filme, reflete o drama interior da personagem, que possuía um rosto que podia "justificar a vida de um homem" (VALE..., 1993, cap. 17). Curiosamente, Ema apaixona-se por um personagem jovem e violinista, de nome Narciso Semblano, que era dotado de uma beleza andrógina, reforçando a significação e o *simbolismo* da beleza e do espelho na experiência de vida do indivíduo.

Desse modo, "Vale Abraão" inovou, ao "propor uma visão não romântica do romantismo" (LEMIÈRE, 2001, p. 125) e "dispor de maneira diferente, logo a abrir, as características da modernidade, embora apoiada em certa herança clássica" (LEMIÈRE, 2001, p. 125). O amor, em *Vale Abraão,* não apresenta os traços marcantes do Romantismo como o conhecemos, já que a personagem Ema Paiva é mais desejada por sua beleza, do que idealizada. Os personagens masculinos não são nada idealistas, embora a maior parte deles seja de intelectuais, a vida campesina é tediosa e o amor carnal acontece sem dilemas religiosos, apesar de Ema Paiva tentar experienciar um amor transcendente. O cineasta encaixa a

[22] A referência literária conhecida para esse mito encontra-se no *Livro III* das *Metamorfoses* de Ovídio.

personagem no deslocamento, no individualismo, na racionalidade e na inconstância de alguém que não suporta mais as banalidades de sua vida cotidiana.

Manoel de Oliveira consegue transpor ao espectador-interpretante o cenário mental e social da vida de Ema Paiva, o cineasta consegue, ainda, singularizar simbolicamente o bovarismo nas aspirações amorosas da protagonista em várias cenas. Uma delas é quando Carlos Paiva e Ema, já casados, vão a uma reunião social na casa da Caverneira e, lá, durante o jantar, Ema Paiva é questionada sobre o que pensa sobre amor:

> Maria Semblano – E Ema? Que pensa Ema do amor?
> Ema – Não sei o que lhe responder.
> Lumiares – E que melhor resposta do que essa sua, Ema, se poderia dar?
> Maria Semblano – E Carlos? Ele ainda não a ensinou?
> Ema – Acha que é coisa que se ensine?
> Maria Semblano – Concordo, quando não se sabe, não se sabe. Não é assim Dr. Paiva?
> Carlos – O amor é qualquer coisa… Qualquer coisa de mais íntimo. E a Ema…
> Lumiares – [...] O amor até será na mulher uma dádiva. Vê ali aquela estatueta? Ela dá-se-lhe. E ele é tão silencioso e inesperado, que não se dá conta quando chega ou quando desaparece. Por isso é representado com asas e a noite e o luar são propícios. O amor tem a fluidez de uma nuvem e quando o Psiche acorda, o amor já não está. (VALE..., 1993, [01:13:57]).

Nos diálogos, percebe-se a beleza irônica da cena, através dos questionamentos das personagens. Primeiro porque as perguntas de Maria Semblano são afirmações dissimuladas em dúvidas. Em segundo lugar, porque esses questionamentos direcionados à Ema Paiva correspondem, de fato, às incertezas da protagonista, já que a personagem não saberia responder o que seria o amor nem para si mesma. As palavras do personagem Pedro Lumiares sintetizam a ideia de amor que singulariza a essência de Ema, quando mostra a todos a réplica da estátua *Amore e Psichê* (1787), do italiano Antonio Canova, que figura o amor etéreo e erótico, em sua manifestação mítica.

Figura 7 – [01:17:29]

Figura 8 – [01:16:00]

A estátua de Canova figura o mito de Eros e Psiquê[23] (o deus do amor e a jovem mortal), que segundo a mitologia grega são duas entidades que representam o amor sublime e a alma do indivíduo, que não podem viver em separado dentro de um mesmo ser. E, é dessa relação entre Eros e Psichê que nasce a Volúpia, a deusa do prazer. Assim, Manoel de Oliveira demonstra ter excelência ao fazer tal referência mítica, colocando como plano de fundo a estátua de Canova, na qual Eros, o cupido, o deus que personifica o amor e encarna a

[23] A referência literária conhecida para esse mito encontra-se na obra *A metamorfose* de *Apuleio.*

paixão, e Psichê, a essência humana, figuram o conflito inconciliável da psique da protagonista.

Assim sendo, essa projeção de personalidade realizada pelo autor, concretizada na personagem, cria no leitor-espectador-interpretante um tipo de "empatia imaginativa"[24], que seduz e faz *o real* acontecer, revelando traços do estilo do cineasta que dão uma visão íntima e até mesmo secreta da *psique* da personagem, que dá significado e sentido ao filme, que, como arte moderna e meio de produção cultural, reinventa a obra através da personagem.

3.1 A personagem em primeiro plano: O modo de ser de Ema Paiva

Embora o texto em si mesmo seja "o ponto de partida e ponto de chegada da análise literária" (MOISÉS, 2008, p. 30), é o personagem dentro da ação narrativa que dinamiza, *vetoriza* e "co-move" o enredo, uma vez que é ele quem dá vida à realidade *mimética* e, "que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária [que] se adensa e se cristaliza" (CANDIDO; ROSENFELD; PRADO, 1995, p. 14).

A personagem de ficção é a própria ação e sem ela a narrativa não faria sentido, assim, por "ação" entende-se "[...] as peripécias e percalços do enredo, exprimidos através das ações da personagem" (PARENT-ALTIER, 2011, p. 69), que se revelam através de suas atitudes e de sua personalidade, que darão significação e sentido às suas escolhas em múltiplas circunstâncias dentro da obra, pois são os seus "traços de caráter (introvertido/extrovertido, intuitivo ou não, vítima/inocente/ impostor)" (PARENT-ALTIER, 2011, p. 76) que proporcionarão conhecê-lo e entendê-lo dentro do contexto fílmico.

O personagem, como recriação mimética de tipos humanos que, de certa forma, são reconhecíveis na realidade, encontra-se igualmente inserido em um contexto social, histórico e pessoal assim como as pessoas comuns, embora o cinema intensifique alguns desses traços, para poder evidenciar, com maior

[24] Termo aplicado por Randal Johnson em um artigo sobre o romance e o filme 'Vidas Secas'. Randal Johnson é professor da Universidade da Califórnia (UCLA), especialista em cinema Brasileiro. O termo se encontra no livro: JONHSON, Randal, STAM, Robert. *Brazilian Cinema*. 1° Ed. Austin: University of Texas, 1988, p. 124.

dramaticidade, a vivência, os desejos e as angústias da pessoa da personagem. Assim, de modo em geral, os personagens:

> Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual. São momentos supremos, à sua maneira perfeitos, que a vida empírica, no seu fluir cinzento e cotidiano, geralmente não apresenta de um modo tão nítido e coerente, nem de forma tão transparente e seletiva que possamos perceber as motivações mais intimas, os conflitos e crises mais recônditos na sua concatenação e no seu desenvolvimento. O próprio cotidiano, quando se torna tema da ficção, adquire outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea. (CANDIDO; ROSENFELD; PRADO, 1995, p. 36).

Desse modo, o personagem, ao encarnar os dramas humanos de maneira mais intensa e complexa, amplia, de modo mais nítido, as motivações e os dramas que impulsionam os homens a tomar atitudes corretas, falhas e, às vezes, até mesmo curiosas. Assim, o personagem, por ser capaz de revelar “aspectos essenciais da vida humana” (CANDIDO; ROSENFELD; PRADO, 1995, p. 36), leva o espectador-interpretante a uma identificação e/ou rejeição que o conduzirá à catarse, à sublimação de uma situação-limite, que constitui uma sensação de purificação, de expiação, de deleite e de alívio das tensões mimeticamente vividas pelos personagens, sobretudo, na figura do(a) protagonista, no qual, a vivência experenciada pelo personagem funcionará como uma metáfora da vida cotidiana, que estabelecerá relação simultânea de semelhança e de dissemelhança com o real, porque o espectador-interpretante reconhece no personagem as circunstâncias que poderiam ser reais, ao mesmo tempo em que sabe que essas mesmas situações só existem na obra de arte, seja ela literária ou fílmica.

Assim, o filme revela, pelas atitudes e circunstâncias (às quais o personagem é submetido), o microcosmo psíquico que o rege, que, simbolicamente, funcionará como metonímia psicossocial que explicará, contrastará ou negará a realidade do macrocosmo social desse indivíduo, já que ele está envolvido no “denso tecido de

valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social" (CANDIDO; ROSENFELD; PRADO, 1995, p. 36) de sua época. O espectador-interpretante tentará desvelar as motivações ocultas que perturbam a realidade dessa *persona dramatica*, para assim poder responder perguntas, tais como: "De que é que a personagem tem medo? Esconderá alguma coisa? Que pensa ela da morte? Que pensa de si mesma? O que horroriza fazer? Qual a sua atitude relativamente aos outros, ao seu país, à política?" (PARENT-ALTIER, 2011, p. 77), sobretudo no que se refere à personagem principal, o(a) protagonista, pois,

> O protagonista encarna o **tema** e é em torno dele que se desenrola o **enredo**. Muito presente no écran, a sua motivação, o seu **objetivo** são motores do **conflito** que ele terá de **resolver**, transpondo os **obstáculos** com coragem e sucesso. O protagonista é o herói do filme através do qual se **identifica** o espectador. O protagonista está, portanto, no centro da ação. (PARENT-ALTIER, 2011, p. 79).

O protagonista é o indivíduo em torno do qual se desenvolve o enredo, é o personagem que representa iconicamente o tema da trama, dando forma e existência à narrativa, sobretudo no que concerne ao cinema clássico, em que o protagonista é construído de maneira a resolver conflitos que lhe são obstáculos aos seus objetivos. Diferentemente do cinema moderno cujo protagonista não carrega consigo um objetivo tão claramente definido, pois suas motivações são ambíguas, desconhecidas e vagas, apresentadas somente em situações-limite. Em *Vale Abraão* se apresentam todas estas características na figura da protagonista, que o cineasta concebe com engenho e arte.

O cineasta transcria e ressignifica a imagem da personagem portuguesa de Ema Cardeano Paiva, numa complexa relação de semelhança e dissemelhança com a protagonista da romancista Agustina Bessa-Luís. Ema Paiva apresenta, em seu modo de ser, uma notável densidade intelectual, austeridade cínica e humor sóbrio, que marca sua individualidade e sua personalidade em contraste com a campesina e romântica personagem de Flaubert, embora mantenha fundamentalmente as mesmas ansiedades e inquietudes da Senhora Bovary, o que permite a identificação imediata do espectador-interpretante apesar da personagem de Manoel de Oliveira ser outra pessoa, já que o personagem como:

> Moteur de toute récit, le personnage est très différemment pris en charge, actualisé, par l'écriture et le film. Contraintes, nécessités, projets techniques, économiques, esthétiques aboutissent à la création de types entretenant avec le lecteur-spectateur des relations fort diverses. Plus que tout autre élément du récit, le personnage est victime de l'illusion référentielle. Tel un vivant, on ausculte son « caractère », on suppute ses comportements possibles, on le psychanalyse. Même lorsq'on reconnaît sa nature de simulacre, on interroge des « clés » et des « sources » pour le rebattre encore sur du « réel ». (VANOYE, 2005, p. 117).[25]

Desse modo, o cineasta, inteligentemente, não procurou criar uma cópia *ipsi literis*, um simulacro da protagonista do romance de Flaubert, mas a transcriou de maneira inventiva, de tal modo que o leitor-espectador-interpretante pudesse reconhecer, por uma "ilusão referencial", traços marcantes de Emma Bovary, mesmo em uma realidade tão diferente, na qual o espectador-interpretante seja capaz de experienciar e de redescobrir com outros olhos a obra de Flaubert na transcriação de *Vale Abraão*, vendo a personagem evoluir ou regredir em diferentes situações do filme. Assim, entende-se que:

> Il nous paraît pas pertinent de considérer le personnage filmique comme l'«incarnation » d'un personnage littéraire (provenant d'un roman ou d'un scénario), ce qui laisse entendre que l'existence prèmiere du personnage est littéraire et que son existence filmique n'est que l'effet d'un ajout, d'un surplus. En fait, personnage littéraire et personnage filmique sont deux signes qui diffèrent par le signifiant (par la substance et la forme de l'expression), et par la forme du contenu. (VANOYE, 2005, p. 136).[26]

---

[25] Motor de toda narrativa, o personagem é diferentemente posto em troca, atualizado, pela escrita e pelo filme. Limitações, necessidades, projetos técnicos, econômicos, estéticos resultam na criação de tipos que conversam com o leitor-espectador em relações diversas. Mais que qualquer outro elemento da narrativa, o personagem é vítima da ilusão referencial. Tal como um ser vivente, nós auscultamos seu "caráter", especulamos seus possíveis comportamentos, sua psicanálise. Mesmo quando reconhecemos sua natureza de simulacro, nos questionamos as "chaves" e "fontes" para a remodelação do "real". (Tradução minha).

[26] Não nos parece pertinente considerar o personagem fílmico como a "encarnação" de um personagem literário (proveniente de um romance ou de um cenário), isto que implica a existência primeira de um personagem literário e, que sua existência fílmica não é somente o efeito de uma adição, de um excesso. De fato, o personagem literário e o personagem fílmico são dois signos que diferem pelo significante (pela substancia e a forma da expressão), e pela forma do conteúdo. (Tradução minha).

Assim, a protagonista de *Vale Abraão* não é somente a "encarnação" de Emma Bovary, ela é, no filme de Manoel de Oliveira, outra pessoa, numa outra voz, outra consciência, que vive os mesmos dramas de existência do personagem de Flaubert. Ema Paiva é outro 'personagem-signo', que encerra em si mesmo uma complexa relação de autogeração de sentidos e de interpretações que podem ser compreendidos como uma categoria geral da experiência e do pensamento conexo ao sentido do filme, que como signo se manifesta em uma relação abstrata de sentimentos interpendentes, subordinados e/ou contraditórios *ressignificados* liricamente na protagonista de Manoel de Oliveira.

O lirismo em *Vale Abraão* se dá na personagem pelo modo como o cineasta apresenta a subjetividade da protagonista, através de metalinguagens verbais, musicais e visuais, nos diálogos dos personagens e nos livros que Ema lê, nas músicas que acontecem dentro das cenas fílmicas, como por exemplo, a execução musical da Ária da 4ª corda de Bach, interpretada ao violino pelo personagem do jovem Semblano, além das músicas extracênicas, que acontecem em momentos importantes de vida da protagonista, como, por exemplo, a execução de uma das peças musicais mais conhecidas de Beethoven, *Claire de Lune* ou *Moonlight*, e suas versões em: Fauré, Debussy e Schumann. Escolhidas pelo cineasta e que constituem o *Leitmotiv*[27] da personagem no filme. E, no que concernem às metalinguagens visuais, a poeticidade se destaca nos momentos de solidão da personagem diante do espelho, no momento em que Ema Paiva contempla a estátua de Eros e Psique durante o jantar na casa da Caverneira, nas cores das roupas que Ema veste no dia da morte da tia Augusta e na véspera de seu casamento, etc, dentre outras numerosas cenas.

A poeticidade se dá também pela densidade dramática de Ema Paiva em seu caráter existencial, ausente de satisfação e sentido próprio do qual ela procura inventar e constituir dentro de sua realidade cotidiana. Assim, essa ausência de objetivo definido assinala liricamente a busca do amor sublime e da felicidade da personagem, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, evidencia o conflito interno da protagonista em reconhecer a sua incapacidade de amar o outro para ser amada. Por isso, em uma obra fílmica,

[27] Motivo principal, motivo condutor, tema que se repete.

> Uma personagem sem objetivo nem motivação é uma personagem problemática geralmente em crise (sentimental e/ou profissional ou social), que sofre os acontecimentos sem exercer uma vontade clara, e sua diferença incide essencialmente no seu conteúdo. (VANOYE, 2011, p. 85).

A complexidade da personagem Ema Paiva, nesse contexto, evidencia claramente a complexidade da própria natureza humana, já que exprime com maior força os complexos, os paradoxos e os mistérios da existência e da consciência humana, e a personagem principal torna-se uma metáfora simbólica da metamorfose dos dramas humanos. Assim, o conteúdo concretizado na figura da personagem desvela-se na casualidade dos eventos e das circunstâncias de existência de Ema Paiva, no realismo psicológico da protagonista, no simbolismo dos detalhes cênicos, na presença marcante do estilismo do autor, na ambiguidade e na crise existencial e identitária da protagonista, transcriada a partir do romance de Flaubert:

> O romance é também um excelente terreno de investigação para quem quer observar os fenômenos identitários, porque é no estado de crise que este tende a representá-los. Ora, não é no seu estado "normal", não problemático, que pode ser apreendida a identidade (nesse caso ela é mesmo incompreensível), mas no seu estado crítico, nos casos de perturbação identitária, de "crise de identidade": tal como o casamento, que para certas mulheres – muito mais do que para os homens – pode ser o catalisador de uma dessas crises em que se desenvolvem as condições de uma desconstrução e, se tudo correr bem, de uma reconstrução de identidade. E, se a identidade só aparece no seu estado crítico [...] é porque esta não é uma realidade dada, estável, objetiva, com que cada um teria igualmente de lidar [...]. Não há nada mais difícil do que explicar o que é um "problema de identidade" a quem não o tem: a "identidade" só ganha sentido na medida em que o "sentido de identidade" se vê atingido. (HEINICH, 1998, p. 367-368).

Assim sendo, o autor usa a crise identitária da personagem Ema como um fato insólito para tecer uma refinada crítica aos 'valores' sociais que cercam o indivíduo em conflito, na dualidade das relações do ter e do ser e da essência e da aparência em nossa sociedade pós-moderna. Entende-se o sentido de identidade, atualmente e na personagem, através do exemplo da figura de um mosaico que é uma imagem composta de pedaços menores; de espessuras, de formas e de cores diferentes que compõem um todo. E, assim, podemos entender a crise identitária

como um processo de desfragmentação dessa imagem que se tornará em outra diferente ou quase semelhante.

O que mais chama atenção nessa narrativa fílmica é a maneira como a personagem principal e as outras personagens são individualizadas através do caráter, em que o outro se apresenta como construtor de identidade pelo contraste de atitudes e de personalidades, através do qual a focalização onisciente do narrador heterodiegético permite observar tais asseverações sobre a narrativa do filme. O autor faz o espectador-interpretante refletir sobre como se constrói e se desconstrói a identidade da protagonista em crise, levando o observador a um plano maior de racionalização e de lirismo, sobre o qual o filme é construído, com estética sutil e peculiar, ao trabalhar um tema relativamente difícil.

Desse modo, a personagem adquire significação autônoma na perspectiva fílmica em que a protagonista é uma mulher decidida e determinada, que passa a viver o dia a dia de alguém que não suporta o tédio e o ócio de uma realidade insípida, em que o indivíduo é forçado a viver. E é a partir disso que se apresentam, na realidade fílmica, os desejos da personagem por um contraste sutil. O desejo que move a personagem é aquilo que também nos faz conhecê-la, sejam suas virtudes ou seus defeitos. E, tratando-se de ficção cinematográfica, esse aspecto é imprescindível para o entendimento do caráter e da personalidade da personagem, que faz a verossimilhança com a realidade, já que a vontade, nesse contexto, torna-se o sentimento mais relevante para impulsionar atitudes e interesses; como o querer e a volição, e a esses, a personagem é passiva.

Vale Abraão também se caracteriza como ‘cinema de personagem’, porque a complexidade da protagonista, em algumas circunstâncias, é maior que o próprio enredo, pois é a complexidade intelectual, afetiva e psicológica da personagem, em seus conflitos íntimos, que tornam a trama igualmente complexa, sem cair no reducionismo fílmico que poderia tornar o enredo exclusivo a um só ponto de vista. Por isso, é difícil, em um primeiro momento, entender o filme por completo (o que ele quer dizer), do mesmo modo como a personagem Ema Paiva. A complexidade da narrativa fílmica está ligada diretamente à figura da personagem, já que Ema Paiva é um indivíduo inacabado, como todos os seres humanos e, que está se construindo nas incertezas de suas concepções de mundo, expressas, poeticamente, no filme, por um ponto de vista peculiar sobre o mundo da protagonista, como se o discurso

da personagem dialogasse diretamente com o do próprio autor e até mesmo com o do espectador-interpretante.

4 Traços da linguagem cinematográfica de Manoel de Oliveira

No que concerne ao estilismo, o trabalho de Manoel de Oliveira mostra-se sensível, estável e sobretudo visual, já que o autor manipula tanto as *imagens*, o signo visual, quanto as palavras, o signo verbal. A estilística, em Manoel de Oliveira, é um elemento fundamental na compreensão de sua obra, pois a atividade descritiva de seu narrador confere à trama um quadro de autenticidade que concede ao filme maior impressão de realidade.

O estilismo de Manoel de Oliveira se dá pela objetividade da câmera parada e pelo lirismo das cenas, das cores, da atuação e do diálogo dos personagens, além das intervenções do narrador. O lirismo da imagem em Oliveira é a abstração concretizada nas palavras verbalizadas, aliadas à sua linguagem cinematográfica, que no filme evocam a inteligência e a fantasia, instigando a sensibilidade linguística e poética do espectador-interpretante. Segundo Randal Johnson, o que torna singular o cinema de Manoel de Oliveira é:

> Uma reflexão constante sobre a linguagem cinematográfica, a relação entre cinema e literatura, cinema e teatro. Ele desenvolveu, não apenas nos filmes em si, mas através de entrevistas e artigos, um conceito que ele chama de cinema cerebral, cinema mental. É um cinema nada convencional. De certa forma, é feito contra o cinema *mainstrem*, o cinema que ele vê como manipulativo, que vai dizer quem é bom e quem não é, quem é o vilão e quem é o herói. **Ele deixa o espectador refletir** sobre o assunto que está tratando, com certa complexidade também. Em muitos filmes os atores têm uma determinada forma de representar, característica dele. Há também uma preocupação com assuntos filosóficos, o envelhecimento, a mortalidade, a imortalidade, **a relação entre a arte e a vida. Não é um cineasta muito acessível, particularmente para o grande público. Mas é um cineasta fascinante.** (JONHSON, 2011, grifo meu).

O estilismo de Manoel de Oliveira emana da própria palavra, deixando o espectador-interpretante refletir sobre o assunto que está tratando, exigindo a atenção do espectador-interpretante para aquilo que é dito, para que ele não se limite a interpretações primárias ou superficiais das cenas. O cineasta põe o espectador-interpretante em confronto com a imagem da palavra, deixando-o pensar. Manoel de Oliveira opõe-se ao cinema *mainstream*, cinema das massas –

cinema modismo –, o seu trabalho cinematográfico prefigura também a intelecção do observador, pois,

> Grande parte do trabalho de Manoel de Oliveira baseia-se em tensionar a relação entre a palavra e imagem, e mesmo entre as muitas imagens que compõem um filme, de maneira a tirar o espectador da confortável posição de receptor de imagens, exigindo dele uma participação ativa na atribuição de um sentido para o que se lhe apresenta. (CARDOSO, 2010, p. 223).

Dessa maneira, temos o espectador-interpretante do filme como um dos elementos indispensáveis na significação de suas obras, pois o filme, obviamente, é sempre realizado para o público, que, em Manoel de Oliveira, é sempre pensante. O filme em Oliveira é bem mais que a própria representação estilística do realizador, é arte que se valida e se eterniza pelo viés crítico do espectador-interpretante. O cinema de Oliveira permite ao público fazer analogias e referências com outras obras lidas ou assistidas, de modo que, essas "leituras" vão se acrescentando, contrapondo-se e se sobrepondo a outras leituras que, com o passar do tempo, vão ressignificando a obra fílmica nos níveis estético, cinematográfico e histórico.

O cinema *oliveriano* exige do observador a ativação de todo o seu repertório cultural, social e intelectual, que dará significação e sentido ao filme, ampliando o seu horizonte de expectativas. Assim, o próprio espectador-interpretante responderá para quê ou para quais perguntas o texto fílmico é a resposta, pois todo filme carrega consigo um questionamento, uma mensagem, um valor estético, um valor moral ou ideológico que pode ser assimilado ou não pelo público espectador-interpretante. Em Manoel de Oliveira, vale lembrar, seus valores não são utópicos e inverossímeis, pelo contrário, são reconhecíveis na temática fílmica escolhida, na ação narrativa e nos personagens que o cineasta faz coexistir dentro do filme. E dessa forma,

> Oliveira also expresses a profoundly ethical posture in his discussion, in multiple films, of art and life, life and death, moral or religious ideals and social reality, good and evil, love and desire, and the possibility of discovering the truth in human beings' enigmatic existence. His films raise many questions, but they rarely provide answers, and they are never prescriptive or didactic. Rather, they present situations involving human conduct on individual, national, and global levels to provoke reflection on the part of the spectator. His cinema is deeply

> moral, but never moralistic. […] Oliveira's concerns also obviously involve broader moral, existential, or metaphysical questions about human beings in an ultimately enigmatic world, and such questions, generally without answers, arise in multiple ways throughout his work.[28] (JONHSON, 2012).

Manoel de Oliveira faz um cinema poético e filosófico, seus filmes não constituem respostas para as incertezas e as necessidades humanas, mas reflexões crítico-criativas sobre elas. Seus filmes abordam como a arte ressignifica a vida e a existência de seus próprios personagens, a partir de suas próprias experiências de vida, o que torna seus personagens tão atraentes e enigmáticos, principalmente, no que concerne à figura feminina como é o caso da protagonista do filme *Vale Abraão*.

4.1 A poética da objetividade: o imobilismo da câmera e a presença do narrador

Um dos traços estilísticos marcantes de Manoel de Oliveira é a ausência do movimento de câmeras que indica a objetividade da cena – o seu caráter não evasivo, a imparcialidade, o intelectualismo e a positividade da história apresentada em seus filmes, como é o caso de *Vale Abraão*. A câmera parada pressupõe a construção de um ponto de vista que "é apresentado antes de tudo pela localização da câmera. É o ponto de observação da cena, aquele de onde parte o olhar. Nenhum ponto de vista é neutro. Todas as posições da câmera conduzem sua série de conotações" (JULLIER, 2009, p. 22).

A cena estável, nesse caso, conduz o espectador-interpretante à autorreflexão, considerando o filme em si mesmo e sua mensagem. O equilíbrio, o nivelamento e a horizontalidade da câmera em Manoel de Oliveira reforçam em

[28]Oliveira também expressa uma postura profundamente ética em sua discussão, em vários filmes, de arte e vida, vida e morte, ideais morais ou religiosas, e da realidade social, bem e mal, amor e desejo, e a possibilidade de descobrimento da verdade na enigmática existência dos seres humanos. Seus filmes levantam muitas perguntas, mas eles raramente dão respostas, e eles nunca são prescritivos ou didáticos. Em vez disso, eles apresentam situações que envolvem a conduta humana em nível individual, nacional e global para provocar a reflexão por parte do espectador. Seu cinema é profundamente moral, mas nunca moralista. [...] As preocupações de Oliveira envolvem também, obviamente, questões morais, existenciais ou metafísicas sobre os seres humanos, em um mundo, em última análise, enigmático, em que tais perguntas, geralmente sem respostas, surgem de várias maneiras ao longo de sua obra. (Tradução minha)

vários momentos a sobriedade, a pouca fluidez e a tensão constante expressas em situações e personagens dentro do filme. O espectador-interpretante torna-se, nesse contexto, presenciador e testemunha que, de certo modo, julga a cena, atestando ou não a veracidade dos fatos:

> Na verdade, o lugar onde se encontra a testemunha de uma cena com freqüência condiciona a leitura que ele fará da cena. Encontrar-se em um local significa receber as informações sob certo ângulo e não sob outro – uma seleção das quais dependerá o julgamento. Nas formas mais habituais do cinema narrativo, as duas acepções estão intimamente ligadas: quer a câmera coloque o espectador como testemunha, proporcionando-lhe o ponto de vista imparcial, invisível e privilegiado da testemunha da cena; quer adote um ponto de vista de um personagem, mais ou menos subjetivamente (ou seja, imitando mais ou menos a "filtragem" pelo seu olhar). (JULLIER; MARIE, 2009, p. 23).

Embora a imparcialidade das cenas seja frequente no filme, em vários momentos, podemos observar que a subjetividade está na objetividade que a câmera dá as cenas, como nos dois exemplos a seguir: o primeiro acontece nas cenas iniciais do filme, quando a câmera, estando fixa (objetiva), na janela de um trem em movimento, passa a mostrar paisagens da quinta (território) do 'Vale Abraão', onde se passa toda a narrativa fílmica; e, o segundo exemplo, quase no fim do filme, quando Ema Paiva sai à passeio de barco com o jovem Fortunato. Nesses dois exemplos, a subjetividade está justamente no fato de a câmera mostrar um ponto de vista específico que não pertence a nenhum dos personagens da trama, mas somente ao espectador-interpretante do filme, como se esse estivesse embarcado em ambas as viagens, em um literal *travelling-off*[29].

[29] Quando a câmera não "viaja", corre sobre seus próprios trilhos, mas quando ela viaja através de outros meios ou objetos.

Figura 9 – [00:00:52]

Figura 10 – [02:09:03]

Pode-se, ainda, destacar a subjetividade, dentre várias, em outra cena, quando observada a postura de Ema Paiva durante uma conversa casual com seu amigo Dóssem e seu marido Carlos Paiva, em que a câmera estática e ‘centrada’ na protagonista, em primeiro plano, acaba por enriquecer o seu quadro psicológico. “Em algumas condições, a centralização pode dar a idéia de um processo equilibrado, “central” ou egocêntrico... mas, na maior parte do tempo, é uma forma neutra que passa despercebida, pois a grande maioria dos cartões-postais são centralizados.” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 25).

Figura 10 – [02:57:51]

No que concerne a esta cena, a subjetividade está no refinamento, na ausência de extravagância, sem exageros ‘poéticos’. A subjetividade está na austeridade das atitudes e nos gestos de Ema Paiva, está justamente no centrismo da imagem, no equilíbrio egocêntrico da protagonista. É pela manipulação do ponto de vista focal com a câmera que o autor constrói o ‘tipo’ da personagem levando o leitor-espectador-interpretante a avaliá-la criticamente em suas relações afetivas.

Percebível também no olhar fixo da personagem, na boa distância focal, no enquadramento preciso, que dá elegância à sua postura, na profundidade de campo que dá nitidez à sua figura e, que, neste caso “favorece eventualmente ambições estéticas e narrativas” (JULLIER; MARIE. 2009, p. 30). Além das cores cênicas e da colorimetria escolhida para o filme, que em alguns casos lembram a fotografia e a pintura clássica, em que as cores e os sentimentos representados são essenciais e têm maior importância como se fossem fiéis à realidade presente. Ou seja, a simbolicidade e a subjetividade estão implícitas no texto fílmico em imagens que, aparentemente, não significam nada para o leitor-espectador-interpretante menos atento. Veja-se, por exemplo, as seguintes figuras:

Figura 11 – [02:08:29]

Figura 12 – [03:19:25]

A figura 11 exemplifica bem uma cena que confere significação e sentido ao final do filme (última cena) e corresponde a um dos passeios de Ema Paiva no rio Douro na companhia do jovem Fortunato. Curiosamente, o personagem Fortunato avisa:

> Fortunato – Cuidado, dona Ema! É que tem duas tábuas podres.
> Ema Paiva – Tratas-me como uma criança. Não sabes que já venho aqui várias vezes?
> Fortunato – Sei sim, dona Ema.
> Ema – Achas que estou mais segura contigo?
> Fortunato – É que às vezes a gente distrai-se e...
> (VALE..., 1993, [02:08:29])

Na última cena (figura 12), nota-se que Ema Paiva pisa na tábua podre do deque sobre o rio, ela cai na água e morre afogada, assim, não se sabe e nem se pode afirmar se a personagem pisa na tábua conscientemente, provocando sua própria morte, fazendo-a parecer acidental, ou se, por descuido, fatalmente pisou na tábua e acidentalmente morreu. Assim, Manoel de Oliveira põe o espectador-interpretante na tensão da incerteza, deixando-o significar a cena por suas próprias concepções, promovendo a ambiguidade sem perder o equilíbrio, criando dois sentidos, duas intenções: a primeira que pode ser direta – o suicídio; e, a segunda, intenção refratada – o fatalismo trágico do destino da “bovarinha”.

Desse modo, entende-se que é o plano fixo e centralizado e o ponto de vista único que dão forma e substância à personalidade da protagonista e sua realidade, em que ela deve lidar com o tédio e a monotonia de sua vida pessoal e social apesar dos poucos encontros sociais que participava como, por exemplo, a reunião entre ‘amigos’ na casa de Pedro Lumiares. Eis a sequência de planos:

Figura 13 – [01:19:41]

Figura 14 – [01:21:06]

Figura 15 – [01:21:36]

Figura 16 – [01:23:32]

Figura 17 – [01:23:52]

Figura 18 – [01:24:02]

Figura 19 – [01:25:43]

Figura 20 – [01:25:57]

Nessa sequência de planos fixos, observa-se a significação que Oliveira cria no filme. Trata-se do encontro na casa de Pedro Lumiares, em que é notável a constância e a regularidade do enquadramento nos personagens que são peças-chave na construção do sentido na cena. Veja-se, por exemplo, que logo após a primeira cena, em que todos estão reunidos na sala (figura 13), o autor escolhe a figura de Lumiares no centro do plano (figura 14) e, depois, no outro plano, centraliza Ema Paiva (figura 15), indicando o encontro particular que acontecerá entre os dois personagens, mas ao invés de mostrá-los juntos, na cena seguinte, mostra suas mãos (figura 16), em que a personagem Ema segura um copo, e o

personagem Lumiares segura o livro “O Céu em Foco”, o que torna a cena de certo modo irônica, quando se observa o diálogo:

> Ema – Porque traz sempre esse livro na mão? Serve de escudo contra qualquer vício ou desejo?
> Lumiares – Nunca tinha pensado nisso. Olhe, acontece, gosto muito de ler. Leio em qualquer parte, se estou disponível. [...]
> Ema – Serve para dissimular?
> Lumiares – Dissimular? Isso é mais um atributo da mulher, não do homem.
> Ema – Acha que estou a dissimular? [...]
> Lumiares –- E que pode dizer-se à mulher em tal caso? Enquanto o homem trata de se aplicar à vida por diversos meios, a arte, a guerra, os negócios, a mulher não tem hipótese.
> Ema – De ser compreendida pelo homem? E isso que quer dizer?
> Lumiares – É feliz, Ema?
> Ema – Já me fez essa pergunta há pouco. Está a ficar frio, é melhor irmos.
> Lumiares – Ora aqui estamos como dois casais bem ligados. (VALE..., 1993, [01:23:32]).

O cineasta enriquece a cena pelo diálogo e por aquilo que se passa entre as imagens dialogadas como a cena das mãos (figura 16). O próprio “Manoel de Oliveira diz isso com outras palavras: ‘no cinema, o que é importante não é o que se vê, mas aquilo que *passa* entre as imagens’. O filme é um outro movimento que se sente – sob as imagens em movimento” (MARTINS, 2010, p. 10). No diálogo, percebe-se a ironia que está por trás das palavras, está implícita no texto fílmico, em imagens que aparentemente não significam, mas que estão carregadas de sentido. A ironia está situada nas entrelinhas, está no *dissimular* dos personagens e na tensão da essência e da aparência em que eles se encontram.

Quando Lumiares (figura 18) diz que dissimular “é mais um atributo da mulher, não do homem”, e, quando pergunta se Ema Paiva está feliz e ela *dissimula* e foge (figura 19) dizendo que “está a ficar frio” e é melhor ir embora (figuras 19 e 20), cenas assim dão sentido à tensão vivida pela personagem em suas relações pessoais e sociais. Dessa maneira, o autor critica o *modus vivendi* burguês de seu tempo, que ainda é caracterizado por indivíduos cultos que não são capazes de romper ideias pré-concebidas, principalmente no que concerne aos personagens masculinos em *Vale Abraão*, que quase sempre são amorais.

Assim o plano fixo, a câmera imóvel, a ausência de movimento, permite observar o movimento dos personagens em si mesmos, seus gestos, suas atitudes. O imobilismo do enquadramento favorece atentar para o próprio imobilismo de vida em que está enquadrada a personagem, já que o cenário não muda e há somente o deslocamento de personagens que dão ou não dinamismo à paisagem, ou seja, no filme de arte ou no filme clássico, o personagem é quem faz a história acontecer e não os movimentos de câmera. Segundo o próprio Manoel de Oliveira:

> **A verdade é fixa, ou seja, o plano fixo** é o mais próximo da objetividade. A montagem, ou seja, a mesma cena em vários planos é o afastamento da objetividade [...] a objetividade teria a sua representação numa visão total, impossível de captar, seria a representação levada ao infinito de todos os espelhos possíveis em cada cena. Porque a cena que se vê daqui não é a mesma cena que se vê de qualquer outro lado. Porém, desse único lado, não há senão aquela objetividade. Se mudo, caio na subjetividade: **de outro lado, a verdade é outra coisa.** Há, ainda, outro aspecto: a câmera fixa é uma chave extraordinária, pois se torna objetiva. **Nos filmes falados, cujo diálogo é rico, a atenção é necessária e não se deve distrair o espectador do que diz o ator, porque o movimento distrai.** E, em terceiro lugar, dessa maneira a presença do autor não se faz sentir. Quando a câmera se move, logo se sente que alguém a fez mexer. (MACHADO, 2005, p. 29) (grifo meu)

Manoel de Oliveira, ao imobilizar a câmera, aguça no espectador-interpretante outros sentidos, dentre os quais se destacam o elemento sonoro, o audível, a fala dos personagens. A proposta do cineasta é de não *distrair* o espectador-interpretante, assim a fixidez, a horizontalidade, o equilíbrio, o foco, o nivelamento e o ponto de vista único, que não consiste em problema, constituem a forma do conteúdo do estilismo de Manoel de Oliveira, pelo seu efeito de realidade e pela fixidez que cria o seu caráter de verdade (verossimilhança) no público (apesar de correr o risco de deixar o longa-metragem monótono), que dá uniformidade a sua narrativa fílmica, já que:

> Oliveira observa que, mesmo em um documentário filmado, a realidade é apenas parcialmente apresentada, porque o que se vê na tela é condicionado por um ponto de vista. De fato, o ponto de vista é uma das preocupações do cineasta, considerando-se que, por sua natureza, em que se conjugam imagem e movimento, o cinema é uma das artes a que a mais intensamente tem o poder de provocar no espectador a impressão de realidade. (CARDOSO, 2012, p. 221)

O ponto de vista único e frontal permite a Manoel de Oliveira apresentar a narrativa fílmica o mais natural e real possível, além de oportunizar, ainda, a neutralidade da cena, sem gerar algum tipo de juízo de valor ou desvalor, que tensione o espectador-interpretante do filme, provocando e estimulando sua opinião crítica pela impressão de realidade exposta na tela. A câmera parada também produz um efeito de eternidade, de existência absoluta que imortaliza a narrativa e, em que, segundo o próprio Manoel de Oliveira,

> A câmera fixa é, em certas situações, qualquer coisa de extraordinário, porque contraria a idéia de tempo e movimento. [...] tudo está como se o tempo tivesse parado. É como um plano fixo do qual, subtraído o movimento, também lhe é tirado o tempo. Eu diria: uma simulação da eternidade. Nem tempo nem lugar. Se o diretor der o movimento, tira a eternidade. Eternidade parece ser a ausência de movimento, logo, de tempo. Eis uma das qualidades da fotografia quando não trata do instantâneo de um movimento. Se nesses planos, encontro essas qualidades, porque não me aproveitar delas? Assim, tiro delas proveito, para enriquecer a expressão e dar força total ao ator, que é figura fundamental. (MACHADO, 2005, p. 30).

A câmera parada sempre está à altura da personagem, seja em plano americano, plano médio ou primeiro plano, imortalizando a protagonista e a narrativa, de modo a colocar a personagem e o espectador-interpretante em situação de igualdade, como se o espectador-interpretante olhasse através da câmera a personagem face a face. Por isso, não há, em *Vale Abraão,* a presença da câmera alta ou baixa, nem a presença do plano zenital ou oblíquo, de modo a não colocar os personagens e o espectador-interpretante em posição de superioridade ou de inferioridade diante de personagens e das circunstâncias. Há em *Vale Abraão* a predominância do plano reflexivo, em que o texto fílmico faz-se refletir sobre si mesmo, sobre sua mensagem, sobre seus personagens, suas circunstâncias e sobre sua própria significação como símbolo estético.

Entretanto, o único movimento de câmera em realidade consiste na cena do laranjal, em um *travelling*[30] ascendente no final do filme, no qual Ema Paiva está vestida de azul e branco, como no dia do seu casamento, quando então ouvimos a *voz-off* do narrador a comentar a partir momento em que ela sai da casa do Vesúvio

[30] Movimento da câmera quando muda de lugar deslizando sobre os trilhos de um carrinho sobre o qual está fixado ou inserido.

e passa pelo laranjal (onde está a lembrar os dias de sua virgindade) até o instante de sua morte, que acontece por afogamento, quando, ao se dirigir para o barco, pisa em uma tábua podre do deque sobre o rio. Veja-se a sequência de planos a seguir:

Figura 21 – [03:16:48]

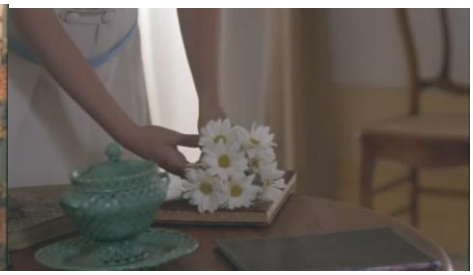

Figura 22 – [03:18:08]

Figura 23 – [03:18:37] *Travelling*

Figura 24 – [03:18:40] *Travelling*

Figura 25 – [03:19:12]

Figura 26 – [03:19:25]

Figura 27 – [03:19:25]

Figura 28 – [03:20:54]

Nessa sequência, notam-se a metáfora e a sinédoque visual das últimas cenas, principalmente, nas cores das vestes da personagem e na imagem da água que encerra a cena. No que concerne aos trajes da personagem (figura 21), vê-se que ela veste branco e azul (a sua cor da sorte), que corresponde às mesmas cores das bodas, a cor branca tem a significação universal da pureza, da paz, da luz, da

espiritualidade, da liberdade, da perfeição e da virgindade, enquanto que a cor azul, por ser uma cor fria, reflete frescor ou refrigério, tranquilidade e suavidade, além de simbolizar o céu e a água, formando, assim, uma construção lírica. A metáfora constitui-se em mostrar que toda a pureza e a liberdade, almejadas pela protagonista, encontram-se tragicamente na véspera de sua morte (figuras 23 e 24), que a liberta, enfim, dos seus dramas interiores, já que ela não pôde superar suas próprias frustrações, seus anseios e suas angústias.

Ema Paiva é metaforicamente sepultada nas águas, não para ser punida, mas para ser lavada de suas culpas e para ser expiada de seus pecados - lascividade e orgulho. Assim, a cena adquire significação e sentido autônomos, já que a composição, de modo em geral, as cores, a paisagem e a ordem dos eventos, dão unidade cênica à narrativa. Não há, portanto, julgamento ou condenação para a personagem, somente reflexão sobre a realidade da existência da personagem como indivíduo. Daí a inevitável ironia, em somente se refletir sobre a vida nos momentos da morte de outrem.

Manoel de Oliveira promove uma sinédoque visual do inevitável destino humano, ao evidenciar, na cena, a água parada como uma elipse de submersão e de afogamento, que se estabelece por uma relação lógica de contiguidade ou de aproximação de sentido (figura 28). Segundo David Bordwell, isso acontece porque "As pessoas realizam operações em uma historia. Quando faltam informações, o espectador a infere e faz suposições" (Tradução minha).[31] (BORDWELL, 1985, p. 34). Tais inferências se confirmam na *voz-off* do narrador:

> Narrador – Ema pôs-se, uma vez mais, em fuga. E voltou ao Vesúvio, onde ela já não encontrava ninguém. [...]
> Narrador – Volta para os teus pequenos desarranjos mentais, a tua declaração piegas do coração puro que perdeste. Um coração puro não se perde, não se gasta, não se transforma.
> Ema arranjou-se como se fosse para um baile e perguntava-se quanto havia de amor saudoso naquelas visitas ao Vesúvio, ou se era a senhora que ela queria cumprimentar, como uma criada que vai recorrer à casa da primeira servidão. Deixou o raminho de flores à senhora e percorreu o laranjal que lhe fazia lembrar o tempo da sua virgindade.

[31] [the] people perform operations on a story. When information is missing, perceivers infer it or make guesses about it.

> Algum tempo mais tarde encontraram Carlos, morto, num dos bancos do parque da Caverneira. Fumava cachimbo como medida higiênica porque o cachimbo era menos nocivo à saúde. Tinha o tabaco ainda nos dedos, uma pitada que lhe caíra do casaco, e a cabeça inclinada como se estivesse para baixar-se e recolher a caixa do tabaco que lhe caíra para o chão. Era tão evidente a preocupação, que a primeira coisa que fez o jardineiro foi apanhar a caixa, como se obedecesse a uma ordem. Maria Loreto Semblano tinha-lhe pedido, nesse dia, para rever as provas do seu último livro, dizendo-lhe: **"Nada disto é importante. Mas ninguém imita melhor do que eu uma bela vida."** (VALE..., 1993, [03:19:54]) (grifo meu)

O narrador nos diz que Ema Paiva, em um de seus momentos de "pequenos desarranjos mentais", vestiu-se como se fosse para um baile, com um ramo de flores brancas, como um buquê de casamento. Narrando de maneira que passa a ironizar por asteísmo o sentimento íntimo da personagem que, naquele momento, é tolo e ingênuo para uma mulher tão inteligente e adulta. Por isso, o narrador diz: "a tua declaração piegas do coração puro que perdeste. Um coração puro não se perde, não se gasta, não se transforma", o que não corresponde ao saudosismo dos tempos de sua virgindade, já que Ema Paiva desde adolescente já se inclinava a atitudes que indicavam sensualidade e, isso não significa que ela fosse amoral ou licenciosa, pelo contrário, todo esse sentimento verbalizado pelo narrador infere que Ema, em maior ou menor grau, está se despersonalizando para esquecer ou abstrair de suas insatisfações e de seus conflitos internos (figuras 23 e 24), que, paradoxalmente, culminam com o seu fim (figuras 27 e 28), quando se ouve, por alguns instantes, somente o barulho da água.

Novamente, entra a voz do narrador: "algum tempo mais tarde, encontraram Carlos, morto, num dos bancos do parque da Caverneira". A breve narrativa segue contando que sua amiga "Maria Loreto Semblano tinha-lhe pedido, *nesse dia*, para rever as provas do seu último livro, dizendo-lhe: *"Nada disto é importante. Mas ninguém imita melhor do que eu uma bela vida.".* Assim, Manoel de Oliveira dá um toque bem pessoal à narrativa, ao hibridizar, fundir, o discurso da personagem ao do narrador em primeira pessoa, como se fosse o próprio Manoel de Oliveira.

A presença constante do narrador intrínseco é outro traço estilístico marcante de Manoel de Oliveira. O narrador dá as chaves para o espectador-interpretante pensar, pois, "[...] este desenvolvendo resultados e pegando pistas narrativas,

aplicando esquemas, enquadra e testa hipóteses”[32] (BORDWELL, 1985, p. 49). Desse modo, nota-se que “a presença e a vontade de ser claro” (MARTINS *apud* JUNQUEIRA, 2010, p. 7) prefigura o trabalho de Oliveira, sendo que em alguns momentos a narração poderia até ser prescindível, já que a cena expressa a ideia por si mesma, assim sua presença pode ser sentida no abundante uso da *voz-off* de seu narrador: “o interessante é que através de seu comportamento exibicionista, o narrador faz dessa aparente frivolidade uma importante arma no combate à frivolidade efetiva de seu leitor” (CARDOSO, 2010, p. 225).

Observe-se que o narrador, em Manoel de Oliveira, não se reduz à noção comum, porque não situa tão-somente o leitor temporal e espacialmente dentro da narrativa, mas descreve fatos ou psicologismo dos personagens, que, aliado à constância da câmera parada, produz um efeito de monologismo, pelo ponto focal único, que dá ao filme um caráter lírico, como se toda a narrativa fílmica fosse uma espécie de ‘eu-lírico’ que ressignifica a realidade empírica. Dessa forma, a câmera, os cortes, as continuidades, os sons, os diálogos, os personagens e a permanente presença do narrador configuram um todo, um ‘eu-lírico’ que dá poeticidade à narrativa. Embora se saiba que não há filme puramente lírico, já que o cinema é híbrido por natureza, é pela narrativa dramática que o lírico, ou melhor dizendo, o poético se configura. O narrador de *Vale Abraão* é um mentor filosófico e não um mero expositor de fatos, como um bom exemplo disso, leia-se a narração inicial do filme:

Figura 29 - Vale Abraão [00:00:13]

[32] “[...] it is the developing result of picking up narrative cues, applying schemata, framing and testing hypotheses.

> **Narrador** – No Vale de Abraão, lugar do Homem chamado inutilmente à consciência do 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, intitulava-a sua irmã, que lhe deixava caminho para o desejo dos outros homens. No século XVIII, o rio Paiva servia de limite sul à terrência de Lamego e lá vivia um físico engenhoso, curador de fleumões malignos chamado Abraão de Paiva. Apanhado em maus lençóis com uma dona de Moimenta, que abortou em condições desastrosas, ele deu-se ao cuidado de descer a ribeira de Balsemão e ir cair em sítio recatado como convinha à sua sina ofuscada. É o Vale de Abraão, com as suas quintas e lugares de sombra, que parecem acentuar a memória de um trânsito mourisco, que, de Granada, trazia as mercadorias do Oriente. O atual descendente dos Paivas chama-se Carlos. Estudou medicina, casou com uma viúva e ficou ancorado no Vale Abraão.

O narrador inicia seu discurso evidenciando ao leitor-espectador-interpretante os aspectos morais daquela região geográfica do vale Abraão, em que o "Homem [é] chamado *inutilmente* à *consciência* do seu orgulho de vergonha" no qual "passavam-se e passam-se coisas que pertencem ao *muno dos sonhos*, o mundo mais *hipócrita* que há". Assim, de maneira acidulante, o narrador indica o que se pode conjecturar a respeito do caráter de alguns personagens que habitam o vale, afirmando que, nesse mesmo lugar, passam-se coisas referentes ao *mundo dos sonhos*, ou seja, o mundo da fuga da realidade, da evasão, da utopia e da hipocrisia.

E, por esse mesmo motivo, o narrador ativa o horizonte de expectativas do leitor-espectador-interpretante ao evocá-lo à história do patriarca Abraão[33]. Personagem bíblico que, ao peregrinar pelo Egito, disse à sua mulher, Sara, que afirmasse aos egípcios ser sua irmã, para que ele não fosse morto por causa de sua beleza. Assim sendo, o Faraó tomou Sara por sua esposa, e, por causa disso, Abraão que já era rico, recebeu ainda mais riquezas do soberano egípcio, que foi tremendamente castigado por Deus com pragas sobre sua casa e seu país, pois havia tomado a mulher de outro homem. Então, Faraó devolveu Sara a Abraão, que foram embora do Egito. Ou seja, Abraão, "por medo de assumir sua verdadeira natureza", afetou sobremaneira a si mesmo e outras pessoas.

[33] Esta narrativa encontra-se em gênesis, capítulo 12.

Seguindo o narrador: “No século XVIII, o rio Paiva servia de limite sul à terrência de Lamego e lá vivia um físico engenhoso, curador de fleumões[34] malignos chamado Abraão de Paiva”, que por causa de um aborto desastroso se escondeu neste “sítio recatado” e estabeleceu sua vida ali. Por conta disso, o narrador ainda inclui em seu argumento a figura do médico Carlos Paiva (futuro marido de Ema Paiva), “o atual descendente dos Paivas” que “estudou medicina, casou com uma viúva e ficou ancorado no Vale Abraão”. Assim, o narrador estabelece relação lógica e dialógica em seu argumento, a partir de histórias transtextuais que evocam o vale Abrãao, título do filme, do qual o narrador faz a ambientação geográfica e moral dos personagens do enredo.

A realidade narrativa do filme é uma construção que se dá também pela composição da linguagem verbal, uma linguagem não prosaica, complexa. Por isso, “Manoel de Oliveira se tornou conhecido e reconhecido pelo uso de planos longos, pela câmera fixa, pela importância da palavra em confronto com a imagem” (SALES, 2010, p. 106). O narrador é parte fundamental no confronto da imagem com a palavra, pois é ele quem verbaliza até os pensamentos dos personagens, pelo foco narrativo que realiza, e que, em *Vale Abraão,* é analítico, onisciente e onipresente:

> O narrador assume-se demiurgo: acompanha as personagens a todos os lugares, penetra-lhes na intimidade, como um agudíssimo olho secreto devassa-lhes o mundo psicológico, esquadrinha-lhes o labirinto do inconsciente, conhece-lhes, enfim, as mínimas palpitações. (MOISÉS, 2006, p. 70).

Ou seja, o narrador é um personagem, um deus que tudo sabe, tudo ouve e tudo vê, e não há lugar em que o personagem possa se esconder, porque o narrador sempre estará lá, pois está em toda parte. O narrador, em *Vale Abraão,* é um demiurgo que não está preso nem ao tempo e nem ao espaço, é eterno enquanto dura a narrativa. É pelo narrador que conhecemos a essência dos personagens, o âmago do espírito e da mente de cada um, de maneira que, através do seu caráter deífico, o leitor-espectador-interpretante pode “esquadrinhar o labirinto do inconsciente” do personagem.

Visto que o narrador é uma “voz sem rosto que, no limite, é expressão do inconsciente” (LEITE, 1993, p. 72), pois também atua, quase que

[34] Inflamação que gera pus.

imperceptivelmente, como uma voz na consciência do leitor-espectador-interpretante assim como de alguns personagens, o que permite também ao narrador atuar em *Vale Abraão* por “onisciência seletiva” (LEITE, 1993, p. 54) já que, muitas vezes, expõe diretamente os sentimentos, as sensações, as percepções e os pensamentos de um único personagem, em momentos específicos dentro da narrativa, como por exemplo, o episódio em que Caires, o mordomo da casa do Vesúvio, declara o seu amor por Ema Paiva. Eis a sequência de planos e, em seguida, o diálogo:

Figura 30 [03:08:19]

Figura 31 [03:08:23]

Figura 32 [03:08:29]

Figura 33 [03:08:51]

Figura 34 [03:08:56]

Figura 35 [03:09:03]

Figura 36 [03:09:14]

Figura 37 [03:10:23]

> Caires – A Sra. D. Ema, sabe… os sentimentos que eu há muito sinto pela senhora. Olhe que todo o tempo que eu estive fora, só pensava na senhora. E as saudades que eu tive da senhora…
> Ema – E o que é que o Caires pretende agora?
> Caires – É que eu estou em condições de poder ajudá-los. Eu não penso noutra coisa, só penso na senhora, D. Ema.
> Ema – Ó Caires!
> Caires – Tudo o que quiser de mim, ponho tudo a seus pés, D. Ema. A D. Ema não sabe o amor que lhe tenho. Como preciso de si.
> Ema – Ó Caires, não há maneira de ter juízo. Vá, levante-se e vá-se embora. As minhas filhas não tardam aí e não quero que o vejam nessa figura. Bom, se não sai você, saio eu.
> ***Narrador*** *- Ema acabou por se sentir humilhada. De repente, pensou que eram precisos 500 anos de intrigas, guerras, cárceres e História escrita para pertencer àquele lugar.*

O narrador, por onisciência seletiva, sabe tudo o que pensa e sente um único personagem, nesse caso, a personagem principal. No episódio, o personagem Caires (figura 32), agora ex-mordomo da casa do Vesúvio – onde Ema Paiva encontrava-se com o seu amante Fernando Osório –, declara todo o seu sentimento de amor contido, enquanto a protagonista o ouve e o trata com indiferença (figuras 31 e 33), já que ela se sentiu humilhada e diminuída ao saber que o mordomo, homem de um universo social e intelectual diferente dela, tentou lograr êxito pelo simples fato de agora possuir condições financeiras para poder ajudá-la.

Assim sendo, a voz do narrador intensifica verbalmente as sensações de Ema Paiva, para dar maior impressão de realidade à cena, mesmo que se faça compreender por si só. Desse modo, “Manoel de Oliveira é também o exemplo perfeito da estética da *Presença* quando acrescenta no filme um comentário [...]. A esse traço estilístico podemos chamar a volúpia presencista do explícito” (MARTINS, 2010, p. 10).

Ou seja, a vontade de Manoel de Oliveira em situar o leitor-espectador-interpretante em uma perspectiva ou ponto de vista privilegiado, está justamente no fato de que este possa perceber, captar as informações e entender, com maior nitidez, as circunstâncias da vivência da personagem, de maneira a saber, através do narrador, esclarecimentos sobre a protagonista, que em alguns momentos ultrapassam a percepção da mesma, de maneira que o leitor-espectador-interpretante possa traçar um quadro geral de análise psicológica da personagem. O

narrador dá voz à expressão, de maneira que o público desenvolva o sentido pela fruição do texto fílmico, embora o seu texto narrativo seja de natureza muito complexa, configurando um de seus traços estilísticos mais marcantes, o simultâneo confronto/encontro da palavra com a imagem.

4.2 Diálogos: Ressignificações da protagonista no discurso do outro

Os diálogos se constituem em um dos elementos mais importantes na constituição de um filme. O diálogo compõe o personagem e indica seus traços de caráter e de personalidade, além de evidenciar sua visão de mundo e suas opiniões a respeito de outros personagens dentro da narrativa. É pelo diálogo que o leitor, o ouvinte e o espectador-interpretante podem criar referências, compreender circunstâncias e entender pontos de vistas. Vale lembrar que os diálogos fílmicos também carregam em si ideologias, conceitos e preconceitos, crenças e descrenças do roteirista e/ou do realizador.

Assim sendo, o diálogo, para ser convincente, deve estabelecer relação direta de verossimilhança com a realidade interna e externa à narrativa, para que, desse modo, o leitor, ouvinte e espectador-interpretante possam ter pontos de contato e de referência com a história que está sendo "*narrativisada*" [35]. Além disso, é através do diálogo que se estabelece a aproximação e o distanciamento de personagens no filme revelando suas expectativas, suas considerações, suas impressões pessoais e seus interesses coletivos e individuais, que se estabelecem dentro da narrativa. Nesse contexto, observe-se que:

> Le dialogue implique une organisation spatiale particulière. En effet il ne represénte pas mais reproduit un discours réel ou fictif, du moins lorsque les paroles sont bien rapportées au style direct. Cependant ces mots, prononcés oralement, sont transposés par écrit: le dialogue n'est pas un enregistrement pur et simple, un certain nombre de conventions devront intervenir. Elles sont diversement utilisées selon les auteurs.[36] (VANOYE, 2005, p. 47).

[35] Esta palavra é um neologismo, não existe no dicionário, criada pelo autor para melhor expressar a idéia do texto, por isso está no texto como um termo explicativo.

[36] O diálogo implica uma organização espacial particular. Na verdade, não representa, mas reproduz um discurso real ou fictício, pelo menos quando as palavras são bem relatadas ao estilo direto. No entanto, estas palavras, pronunciadas oralmente, são transpostas por escrito: o diálogo não é um registro puro e simples, um certo número de convenções deverão intervir. Eles são diversamente utilizadas de acordo com os autores.

Todo texto dialógico escrito para a narrativa cinematográfica reproduz um discurso real ou fictício que obedece a convenções específicas para uma realização fílmica, além disso, o texto escrito para o personagem pode ser utilizado de várias maneiras pelo ator e pelo autor, criando contrastes, evidenciando ou escondendo as verdadeiras intenções dos personagens, representando a voz de determinada classe social ou política e, por polifonia, criar subjetividades no discurso.

No discurso, em *Vale Abraão*, por exemplo, a subjetividade encontra-se na construção dos diálogos dos personagens do filme como se fossem diálogos de um texto literário. Se na literatura os diálogos passam da objetividade do narrador a subjetividade do personagem, do contado para o sentido (Tradução minha). [37] (VANOYE, 2005, p. 52), do mesmo modo ocorre no filme pela *voz-off* do narrador (na maior parte das cenas) e pela contraposição ao diálogo dos personagens, pois o narrador heterodiegético, com suas intermitências narrativas equilibra o texto fílmico com sua objetividade em contraste à subjetividade dos diálogos entre personagens. Nesse sentido, *Vale Abraão* é um 'filme-literário', mas não didático, como ocorre com filmes que, tentando manter a estrutura literária no cinema, acabam se tornando ilustrativos.

Os diálogos em *Vale Abraão* são sempre discursos bem construídos e intelectualizados, mesmo quando o assunto é trivial, refletindo o estilismo formal da linguagem, assim como são formais os personagens do filme. Isto porque "não há dúvida de que a ferramenta dramática mais utilizada para a revelação da personagem é o diálogo" (PARENT-ALTIER, 2004, p. 90). Já que o diálogo "deve exprimir o pensamento da personagem; deve revelar as características sociais e individuais da personagem; deve fazer avançar o enredo e deve estabelecer de maneira consistente o filme" (PARENT-ALTIER, 2004, p. 90).

É pelo diálogo que o leitor-ouvinte-espectador-interpretante pode reconhecer e/ou identificar a classe social dos personagens, suas profissões, suas influências artísticas e até mesmo seus *hobbys* (socioleto), e, além disso, é pelo diálogo, também, que o público pode reconhecer e/ou identificar características muito particulares, reveladoras de vestígios da biografia de determinados personagens (idioleto), sobretudo no que se refere aos personagens protagonistas, por exemplo.

[37] "De l'objectivité du narrateur à la subjectivité du personnage, du raconté au ressenti.

O discurso dialógico reflete o modo como os personagens se articulam socialmente, intelectualmente e pessoalmente, permitindo ao leitor-ouvinte-espectador-interpretante observar se a relação entre o que diz e o que faz é autenticidade ou ironia entre o que diz e o que faz a si mesmo e aos outros.

É o diálogo que esclarece a narrativa e que significa e ressignifica os personagens, sobretudo, a protagonista. Quando os personagens verbalizam seus pensamentos, também fazem avançar o enredo, pois no diálogo há a presença de dramas, de medos, de desejos, de alegrias, de tristezas, de conflitos, etc., que, em geral, são solucionados ao final do filme, que pode ser satisfatório ou não para o espectador-interpretante. O diálogo bem construído como signo estético e comunicativo dá consistência ao filme porque o torna o perceptível (dá significação aos sentidos), mesmo para alguns filmes que apresentam fluidez em linguagem elaborada, como é o caso de *Vale Abraão,* de Manoel de Oliveira, que não se reduz ao diálogo superficial. Observe-se, por exemplo, a sequência de planos e o diálogo dos personagens no Baile das Jacas, quando Ema Paiva foi apresentada a Fernando Osório, seu futuro amante, e a Pedro Lumiares, seu futuro amigo e confidente. Note-se como os diálogos sutilmente anteveem o caráter da personagem.

Figura 38 -[01:01:06]

Figura 39 - [01:01:11]

Figura 40 – [01:01:23]

Figura 41 – [01:01:26]

Figura 42 – [01:01:33]

Narrador – Tudo começou quando Carlos a levou ao baile de Jacas. Teve um convite expresso dos Lumiares que de resto aproveitavam para conhecer Ema, sem se comprometerem a aceitá-la. Tinha chovido, mas fazia ***luar.*** O brilho das folhas e das estrelas que se percebiam por entre os ramos das árvores davam àquela noite um tom de ***compaixão sublime.***
Lumiares – Consente? Não é o tipo de pessoa que se espera encontrar aqui, apesar de eu a ter convidado.
Ema – Por quê? É um baile como outro qualquer.
Lumiares – Conhece outro qualquer?
Ema – Não, por isso digo "outro qualquer". Não se parecem todos? No cinema, são todos iguais.
Narrador – Lumiares não estava a ouvir, pensava que se Ema aprendesse a vestir-se, ia causar algum sobressalto naquela sociedade.
Ema – Ficou aborrecido?
Osório – Como é que pode estar aborrecido diante de uma tal beldade?
Lumiares – Mas não, de maneira nenhuma, pelo contrário. Pensava justamente em como a beleza pode ser tão perturbante. *(Mostra a figura no azulejo)* Olhe ali aquela figura. A ***lua***, na sua ***pureza romântica***, e o anjo de mão no peito submisso como um ***Cupido***. Olhe este. *(Mostra a outra figura em outro azulejo)* Mostra o ***sol***, a sua ***força erótica*** escaldante, rei da criação e ***símbolo*** do amor. Veja como o Cupido feito anjo o adora. ***Uma bela mulher pode esconder na pureza romântica do seu rosto o fogo dum desejo ardente.***
Osório – Sim, quando tenho um rosto como o desta senhora.
Lumiares – Permita-lhe que lhe apresente este amigo. Proprietário da Quinta do Vesúvio e conhecedor do mundo pelas constantes viagens que faz. É o Fernando Osório. É a mulher do Dr. Carlos Paiva.
Osório – Um enorme prazer em conhecê-la. Seria interessante começar este nosso conhecimento com ***blues.*** (VALE..., 1993, grifo meu).

Nessas cenas, o espectador-interpretante mais atento perceberá que o diálogo desses três personagens é revelador pelas circunstâncias, pelo que dizem e pelo que fazem. Primeiramente, porque o Baile das Jacas, na casa de Lumiares, foi o debutar social da protagonista em sua vida adulta, além de ser a circunstância pela qual se divide a narrativa fílmica entre o passado e o futuro-presente da personagem. Em segundo lugar, pelas significações visuais presentes na cena, pela voz (diálogo) dos personagens e pela voz (monológica) do narrador que dá o *"start"* à referida cena, pois nela se percebe que a protagonista "não é o tipo de pessoa que se esperava" encontrar por ali, apesar de Lumiares a ter convidado. Ema Paiva não pertencia àquele determinado meio social e intelectual, por isso o baile serviu para que as pessoas pudessem conhecê-la "sem se comprometerem a aceitá-la".

Dentro desse contexto, é que o espectador-interpretante pode observar as conotações e as sugestões simbólicas e icônicas que sutilmente foram colocadas pelo realizador, exigindo do espectador-interpretante um olhar mais atento e sensível. De início, podem-se notar as significações do baile em uma noite que fazia luar, apesar de ter chovido, provocando a noção de uma "compaixão sublime" (voz do narrador), em contraste com o ambiente festivo, que por asteísmo sugere a ideia de uma sociedade que se dissimula em bons modos e costumes, quando na verdade é excludente e reducionista. Dentro desse contexto, surge, ainda, outra ironia, perceptível no diálogo entre Lumiares e Ema Paiva quando ele pergunta: "Consente? Não é o tipo de pessoa que se espera encontrar aqui, apesar de eu a ter convidado", e a personagem responde: "Por quê? É um baile como outro qualquer", da mesma maneira como "são todos iguais" no cinema, reforçando a ideia de que eventos sociais como esse são lugares comuns, palco das representações (figura 38).

E, nessa circunstância, é que as palavras sustentadas pelas imagens adquirem seu maior valor simbólico na voz de Pedro Lumiares, quando ele aponta a figura na parede (figura 39) e diz: "Olhe ali aquela figura. A ***lua***, na sua ***pureza romântica***, e o anjo de mão no peito submisso como um ***Cupido***". As palavras de Lumiares que, em tese, aliviariam a tensão existente na circunstância, acabam por dar uma nova conotação e um novo ponto de vista ao momento, pois evidenciam, visivelmente, traços próprios da personagem, como se Lumiares desnudasse o caráter de Ema Paiva nas imagens das figuras na parede contempladas, como se a figura submissa do Cupido (figura 39) traduzisse a própria protagonista.

E o personagem Lumiares ainda completa: “Olhe este. Mostra o ***sol***, a sua ***força erótica*** escaldante, rei da criação e ***símbolo*** do amor. Veja como o Cupido feito anjo o adora. ***Uma bela mulher pode esconder na pureza romântica do seu rosto o fogo dum desejo ardente”*** (figura 41). Lumiares com agudeza de espírito interpreta e transparece a consciência de Ema Paiva que como a figura do cupido está submissa e adora o sol e a lua que, curiosamente, representam a masculinidade e a feminilidade e dão aspecto psicológico à personagem, que é simultaneamente andrógina e ambígua. Além disso, os diálogos são reforçados pela significação das cores, seja no ambiente ou nas cores que vestem os personagens, estabelecendo uma relação lógica e dialógica com o que é falado em cena.

Então, observe-se que Ema Paiva veste-se de amarelo, o que para o personagem Lumiares não combinava com aquela ocasião puramente social, embora através dela seus convidados pudessem se conhecer e aumentar as suas redes de amigos. A cor amarela, que veste a personagem (cor quente), por indicialidade evoca a ideia de sol, de energia, de ouro, de poder, de luz, de conhecimento, de racionalidade, de independência, etc. Noções que habitam o imaginário popular desta e de várias outras épocas. Assim sendo, as palavras de Lumiares: “Mostra o sol, a sua força erótica escaldante, rei da criação e símbolo do amor. Veja como o Cupido feito anjo o adora”, reforça todas as evocações da cor amarela do vestido de Ema Paiva, confirmadas, ainda, quando Lumiares diz: “Uma bela mulher pode esconder na pureza romântica do seu rosto o fogo dum desejo ardente” (figura 41). Lumiares diz isso justamente no momento em que, formalmente, apresenta Ema Paiva ao personagem Fernando Osório, seu primeiro amante, quando o próprio Osório, ao apresentar-se, diz: “Um enorme prazer em conhecê-la. Seria interessante começar este nosso conhecimento com *blues*”, enquanto se ouve na cena *blues* instrumental, de Don Byas, conhecido músico estadunidense.

O *blues* é mais um estilo do que um gênero musical propriamente dito, que exige do instrumentista o máximo de habilidade, de improvisação e de criatividade possíveis. O *blues* como estilo musical é singularizado por uma melodia doce, porém grave, em um ritmo repetitivo e cheio de beleza melancólica advinda de sua execução em notas bem marcadas, graves ou escuras, que, no contexto de *Vale Abraão,* reforça os traços de personalidade da protagonista e, ainda, funciona como diálogo que ressignifica a personagem. Desse modo, entende-se a beleza icônica da

cena, já que, em Manoel de Oliveira, tudo é pensado e pensante, para que o filme adquira sempre o máximo de significação autônoma como obra de arte, de forma que os diálogos, compostos também pelo cineasta, sejam sempre parte fundamental das cenas, o que torna os seus filmes intelectuais e "intelectuantes"[38].

4.3 A cena da música: *Clair de Lune* como *Leitmotiv*

O cinema, que já nasceu como uma arte moderna, revolucionou a relação da narrativa escrita com a imagem cênica (antes estática, agora em movimento) e também sonora, que foi introduzida no cinema anos depois de seu início. O cinema mudo foi um período de grande criatividade fílmica, pois não havia falas, músicas introduzidas nas imagens, ou ruídos que pudessem indicar ao espectador-interpretante o sentimento que as cenas reproduziam na tela diante dos seus leitores-espectadores-interpretantes. Assim, artistas, a exemplo de Charles Chaplin, utilizavam a mímica para que a cena fosse bem entendida e não se tornasse nula ou ambígua, além das legendas que ajudavam a nortear a plateia.

Com os avanços tecnológicos, foi inevitável a inserção do som no cinema. De início, a inserção e a sincronização da música, das falas, dos ruídos e dos efeitos sonoros no cinema não foram tão bem recebidas pelos cineastas e artistas oriundos do cinema mudo. Em 1928, os cineastas soviéticos Eisenstein, Pudovikin e Alexandrov publicaram um texto em que manifestavam a sua preocupação quanto à "facilitação" que o som poderia trazer ao cinema, porque, dessa maneira, o leitor-espectador-interpretante poderia não ser induzido a pensar em relação ao significado das cenas, embora esses mesmos cineastas reconhecessem a importância do som no cinema.

Na transição do cinema mudo para o cinema sonoro, fez-se necessária a ajuda de profissionais que operassem na captação do som, no *set* de filmagem e nos ambientes externos, além daqueles que fariam a *mixagem* e a *sincronização* dos sons na montagem. O cinema se expandiu e aprimorou as novas técnicas e tecnologias de inserção do som no filme, que atualmente é digital e também tridimensional (o sistema 3D), tecnologia que provoca no espectador-interpretante a

[38] Esta palavra é um neologismo, não existe no dicionário, criada pelo autor para melhor expressar a idéia do texto, por isso está no texto como um termo explicativo.

sensação de ouvir a imagem do som (música e ruídos) como se estivessem dentro da própria cena fílmica.

Assim sendo, a música, como estratégia narrativa, tornou-se elemento quase indispensável à realização fílmica, de tal modo que algumas canções se tornam mais conhecidas do que o filme para o qual foram compostas, e, por isso, a relação música e filme se tornou ainda mais complexa. Superando a concepção dos primeiros cineastas, que temiam que o som "facilitasse" as cenas, já que pode dar múltiplos significados a uma mesma cena ou a várias outras cenas dependendo do modo como se utiliza os efeitos sonoros e a música, a fim de enriquecer significativamente a narrativa fílmica ao ponto de intuir no espectador-interpretante o significado e transcender a própria imagem.

A música reforça a impressão de realidade que no cinema se dá de várias maneiras, pelo movimento e/ou pela narração verbalizada na descrição minuciosa dos detalhes. Além disso, a música, como meio imaterial, permite a criação de eufemismos, de metáforas ou de ironias muito mais complexas que podem enobrecer o enredo ou um personagem, que talvez sem uma especificada música estivesse culturalmente centrado no lugar comum. No cinema, a música é uma estratégia sutil que pode situar o observador no tempo e no espaço, estabelecendo uma conexão direta com o passado, com o presente e até mesmo com o "futuro".

A composição musical pode também resumir a ideia do filme e traduzir sentimentos que estão no íntimo dos personagens, pode também extraviar, atrair e avisar o espectador (CHION, 1999, p. 172), além disso, dependendo do *ponto de escuta*[39] em que se encontra o espectador-interpretante, a música pode ser diegética ou não diegética, ou seja, quando a música é emitida por um meio real (concreto) dentro do filme, ela é *diegética*, mas quando está fora da cena e não é produzida, tocada ou emitida por algo ou por alguém dentro da cena a música *não é diegética*. E, desse modo, o cineasta pode criar através da música "pontos de vista" diferentes, quando a música, por exemplo, é emitida dentro do contexto fílmico em que o próprio personagem a ouve ou a emite, nota-se a maior carga dramática da cena, pois se tem a referência direta dos gostos pessoais e sentimentais que envolvem o personagem em determinado momento, permitindo que o próprio personagem fílmico defina a si mesmo diante do ouvinte-espectador-interpretante.

[39] Equivale ao "ponto de vista", ou seja, o "ponto de escuta" se refere ao lugar de onde se ouve a música ou de onde ela é emitida.

Enquanto que na música não diegética, temos o processo inverso, já que a fonte musical está *off-screen* (fora da cena), e é a partir da escolha musical do cineasta que podemos definir as circunstâncias, o personagem e o estilo do realizador.

> On the other hand there is nondiegetic sound, which does not come from a source in the story space. Familiar examples of such sound are easy to find. Much music added to enhance the film's action is nondiegetic; when a character is climbing a sheer cliff and tense music comes up, we don't expect to see an orchestra perched on the side of the mountain. (BORDWELL; THOMPSOM, p. 192)[40].

Como estratégia narrativa pragmática, a música diegética e a não diegética se articulam a todos os outros procedimentos técnicos e recursos fílmicos internos e externos à narrativa, ao narrador e aos personagens formando, um grande sintagmático que é interpretado por seus destinatários implícitos. Ou seja, a música escolhida para o filme carrega consigo uma mensagem que é capaz de provocar sensações, intuições, imagens mentais e referências narrativas além da própria imagem exposta na tela, já que

> El sonido sería pues la imagen de una energía que parece acarrear sus posibilidades, la imagen de esta energía sin tener sus propiedades físicas. El sonido rompe y prosigue a la vez el círculo de las causas y los efectos. (CHION, 1999, p. 181).[41]

Os sons e a música ampliam os sentidos do filme. E essa energia que emana da música (o seu caráter diletante) permite ao espectador-ouvinte-interpretante maior liberdade imaginativa oriunda de seu *horizonte de expectativas*[42] que se soma àqueles novos horizontes de expectativas representados na tela, em que a mensagem musicada, através da melodia, é sempre modulada pelas variações de notas graves ou escuras para notas agudas ou claras. Da mesma maneira como são

---

[40] Por outro lado, existe boa música não diegética, que não provém de uma fonte no espaço da história. Exemplos familiares são fáceis de encontrar. Muitas músicas adicionadas para melhorar a ação do filme são não diegéticas; quando um personagem está escalando um penhasco e música tensa surge, nós não esperamos ver uma orquestra situada ao lado da montanha. (Tradução minha).

[41] O som seria a imagem de uma energia que parece transmitir as suas capacidades, a imagem dessa energia sem propriedades físicas. O som se rompe e prossegue para o círculo de causas e efeitos. (Tradução minha).

[42] Termo da *Estética da Recepção* que corresponde ao repertório social, cultural e intelectual partilhado por uma determinada coletividade de leitores, espectadores, ouvintes, etc.

moduladas as circunstâncias e os personagens em seus momentos de tristeza e de alegria, de maldade e de bondade, de tolice e de inteligência. Nessa perspectiva, a música e os sons no cinema:

> Takes three forms: speech, music, or noise (also called sound effects). Occasionally a sound may share categories […] Nevertheless, in most cases the distinctions hold. Now that we have an idea of the role of acoustic properties, we must consider how speech, music, and noise are selected and combined for specific functions within films. (p. 186) (…) Sound may motivate figure or camera movement. Thus there exists the potential for a considerable interplay among these three types of rhythm. (BORDWELL; THOMPSOM, 1985, p. 189).[43]

Em geral, a música dentro do filme, conectada e articulada à fala e aos ruídos, pode motivar o movimento ou a imobilidade de personagens e de câmeras. Em *Vale Abraão,* a voz do narrador, atrelada ao tema musical escolhido para o filme, vetoriza os personagens e o 'ponto de vista' do espectador-ouvinte-interpretante para o sentido do filme. E quanto à música, no filme,

> Sem que se saiba de onde ela vem, nem com que instrumentos é produzida, sem mesmo se estar familiarizado com sua linguagem, a música – é um de seus encantos mais evidentes, pode fazer efeito por si mesma, para nos encantar ou nos causar arrepios. (JULLIER, MARIE, 2009, p. 40).

A música amplia, intensifica, 'co-move', ressignifica e comove o enredo fílmico, bem como a personagem principal, como é o caso de Ema Paiva, cujo tema musical é a Sonata nº 14 (Opus 27 n. 2 / 1° movimento), de Beethoven, mais conhecida como *Moonlight* ou *Clair de Lune* e, as versões de Debussy (3° movimento - *Suite bergamasque*), Schumann (opus 39, nº 5), Fauré (opus 46, nº 2) e Chopin (*Fantaisie-Impromptu* opus 66), que constituem o *Leitmotiv* da narrativa fílmica que traduz o estado de espírito da personagem protagonista.

---

[43] Ocorrem de três formas: a fala, a música ou ruído (também chamada efeitos de som). Ocasionalmente, um som pode partilhar categorias [...]. Agora que temos uma idéia do papel das propriedades acústicas, devemos considerar como a música, a fala, e o ruído são selecionados e combinados para as funções específicas dentro de filmes. [...] O som podemotivar a figura oumovimento de câmera. Assim, existe o potencialparauma interacçãoconsiderável entreestes três tipos deritmos. (Tradução minha).

O *Leitmotiv* é um termo alemão que significa “motivo condutor” ou “motivo principal”, palavra advinda da ópera que é utilizada para caracterizar uma personagem ou circunstância através da repetição do tema musical. Este termo foi “adotado pelos primeiros comentadores dos dramas musicais de Wagner para designar o que acreditavam ser o contributo mais importante para a compreensão da intensidade expressiva daquelas obras” (LOBO, 2006), já que entender a ópera de Wagner significa entendê-la como ‘arte total’, que engloba a música, o teatro, o canto e a dança. Esse termo “arte total”, atualmente, tem guiado as artes em geral, que de algum modo tentam englobar outras artes em sua composição, embora somente o cinema consiga de fato tamanho feito.

O cinema como “arte total” (porque engloba simultaneamente várias outras artes) se apropriou desse contributo (o *leitmotiv*), utilizado para explicar a intensidade das obras de Wagner, de maneiras distintas, pois o realiza no filme pela repetição e pela enfase de cenas e de signos (em geral com valor mítico, ritualístico ou simbólico), bem como pela própria repetição do tema musical, que pode ser único ou estar em várias versões, como é o caso da Sonata nº 14 de Beethoven e das versões de *Claire de Lune* em *Vale Abraão*. *Moonlight* ou *Clair de Lune* é uma das peças musicais mais conhecidas de Beethoven, que a dedicou para a sua aluna de piano, Giulietta Guicciardi, de apenas 17 anos, com quem teve um breve relacionamento.

Hector Berlioz, compositor romântico e crítico musical francês, reconheceu essa sonata como tão insigne, que afirmou: “um daqueles poemas que a linguagem humana não sabe como qualificar.” (BERLIOZ *apud* MORRIS, 2005, p. 92)[44]. Curiosamente, essa sonata recebeu o nome *“Claire de lune”* (*Luz do Luar*)*,* traduzido em diferentes línguas, devido ao poeta e crítico musical alemão Ludwig Rellstab. Ironicamente, *“a lua”,* em alemão é um termo masculino (*“der Mond”)* diferindo quase que radicalmente da ideia de “lua” que temos em nosso imaginário, em língua portuguesa. Apesar disso, a lua continua sendo o símbolo poético do sonho, do devaneio, da transcendência, do amor romântico, da melancolia, da frieza, da solidão e da desilusão.

Clair de Lune é uma sonata composta de três movimentos: o *Adagio sostenuto*, o *Allegretto* e o *Presto agitato*. O primeiro movimento da sonata se

[44] Tradução minha.

caracteriza pelo andamento vagaroso e patético[45] e pela melodia melancólica e sombria de expressão suave e afetuosa em notas graves, diferente do segundo e do terceiro movimentos, que traduzem maior vivacidade. Desse modo, o primeiro movimento da sonata *Clair de Lune* atua como um *índice* ou *indício* dentro da narrativa fílmica, que manifesta a personalidade insólita da personagem portuguesa, em face de sua identidade híbrida e complexa, difícil de determinar, que se realiza em cenas poéticas. Nesse sentido, observa-se que a música, em *Vale Abraão,* exerce várias funções na caracterização da narrativa fílmica, seja ela por sua discrição e descrição cênica, pela enfatização temática, pela referencialidade e pela conotação, pela continuidade, pela unidade dramática e pela flexibilidade dinâmica. Assim sendo, observe-se o quadro abaixo com as respectivas explicações dessas funções cinemusicais:

Quadro 2 – Funções cine-musicais

Função	**Descrição**
I – INAUDIBILIDADE	A música não deve percebida pelo espectador de forma consciente e está subordinada aos veículos primários na narrativa (diálogos e imagens).
II – SIGNIFICANTE DE EMOÇÃO	A música explicita sentimentos e enfatiza emoções específicas sugeridas na narrativa.
III – FUNÇÃO NARRATIVA	a) Função narrativa referencial: a música fornece dicas referenciais e narrativas, indicando pontos de vista, demarcações formais e estabelecendo ambientes e personagens. b) Função narrativa conotativa: a música "interpreta" e "ilustra" eventos narrativos.
IV – CONTINUIDADE	A música provê o filme de continuidade formal e rítmica (entre os planos, em transições entre cenas, e elipses temporais).
V – UNIDADE	Por meio de repetição e de variação do material temático, a música contribui para a unidade formal da narrativa.
VI – FLEXIBILIDADE	A música pode violar qualquer dos princípios acima, se essa "violação" estiver a serviço de um dos princípios anteriores.

Fonte: Adaptado de Maia (2013).

[45] Segundo o Dicionário Houaiss, que ou o que tem capacidade de provocar comoção emocional, produzindo um sentimento de piedade, compassiva ou sobranceira, tristeza, terror ou tragédia.

Nesse contexto, as várias versões de uma mesma sonata dentro do filme dão unidade e harmonia ao drama da protagonista, por enfatizar as emoções na repetição do tema musical, provocando no ouvinte-espectador-interpretante um prazer simultaneamente abstrato e estético. Abstrato, porque nos deleitamos ao ouvir a música que nos aquieta e nos torna sensíveis, mesmo quando ela é "inaudível". E estético, porque podemos contemplar a música como uma obra de arte que evoca a beleza da cena fílmica em seu significado e em sua significância. Ainda vale lembrar que o tema musical do filme é uma sonata, que é um trabalho composto em três ou quatro movimentos, executado por um só instrumento (geralmente o piano) ou dueto. Nesse contexto, observa-se que a música

> Por si só, não pode descrever objetos, mas os instrumentos que a produzem nem sempre são neutros. [...] A orquestração também tem o que comunicar: nada como um instrumrnto solo para comunicar a solidão, como a música de fundo [...] Quanto aos gêneros musicais, eles conotam imagens e ideias variáveis seguindo sua origem, o contexto em que são executados e os gostos particulares dos espectadores. (JULLIER, MARIE, 2009, p. 40).

Clair de Lune, em *Vale Abraão,* dá lirismo à narrativa que é construída sem exageros poéticos ou sentimentalismos, em que a música sempre é em solo, ao piano, que permite ao músico maior versatilidade na impressão de leveza e de intensidade de toque, variando quase que imperceptivelmente entre tons suaves e fortes. Comunicando a complexidade dos sentimentos humanos, ao embalar liricamente a tensão melodiosa e melancólica com breves alternâncias de notas graves e agudas, que dão materialidade auditiva aos espectadores-ouvintes-interpretantes sobre o caráter da personagem do filme.

"É uma coroa de estrelas sobre a minha cabeça" (Ema Paiva). Figura 43 - [01:28:04]

A versão de Fauré, por exemplo, é executada em notas mais agudas em andamento menos lento, e assinala os momentos mais felizes e saudosistas da personagem, que no filme ocorre sempre em cenas matinais ou vespertinas, enquanto que a versão de Debussy marca a solidão de Ema ao se comtemplar a noite diante do espelho, como alguém que olha para dentro de si mesmo e tenta entender sua própria solidão. Assim, o tema musical *Clair de Lune* dá unidade a ação fílmica, pois gira em torno de um mesmo núcleo, o conflito interior da personagem. Como exemplos, temos as cenas em que a personagem Ema Paiva encontra-se ocasionalmente com o jovem Fortunato, e quando ela está sozinha à noite, em seu quarto, contemplando o seu rosto diante do espelho. Veja-se os planos cênicos:

Fauré (opus 46, nº 2) - Figura 44 – [02:07:23]

Debussy (3° movimento - *Suite bergamasque*) – Figura 45 - [01:09:58]

A música, nesses contextos, aparece de modo quase imperceptível e modula a personagem em seus momentos de tristeza e de alegria, de maldade e de bondade, de tolice e de inteligência, de maneira sublime. Da mesma maneira como a sonata "*Clair de Lune*" é modulada em suas notas graves e escuras, para notas agudas e claras em um ciclo virtuoso, compondo, assim, a ideia de uma personagem lírica em tensão, entre o desejo de um amor ideal em contraposição ao seu mundo real. Por isso, "*Clair de Lune*" é o tema musical da vida adulta de Ema Paiva, porque através dela o cineasta evoca a figura do "Luar" como o símbolo poético universal: do sonho e do devaneio, da transcendência e do amor romântico, da melancolia e da solidão, da felicidade efêmera e da desilusão, que reflete

verdadeiramente o caráter dramático e utópico da vivência da personagem, que a música traduz poeticamente.

A universalidade musical de *Clair de Lune,* como signo estético e de linguagem, traduz poeticamente o estado de espírito e de autoconhecimento da personagem, narrando cognitivamente o fluxo de consciência. No qual a melodia, o sentido musical dado pelos timbres vocais ou instrumentais, apartam-se do tom (da altura da nota que pode ser forte ou fraca) para narrar e conduzir o ouvinte-espectador-interpretante para momentosos instantes de beleza e de simplicidade melódica que se dissolvem em pequenos intervalos de silêncio para, repetidamente, reaparecer compondo um ciclo que é paradoxalmente tedioso e belo.

Por isso, *Clair de Lune* é o tema musical que dá centrismo, unidade e significação à Ema Paiva, já que a lua como símbolo icônico na cultura ocidental significa feminilidade, fertilidade[46] e renovação, que são traços marcantes dos anseios de feminilidade da personagem. Assim, *Clair de Lune* (o tema lunar) é o *leitmotiv* que converge o texto dramático e musical para um mesmo ponto de densidade emocional e psicológica que sintetiza sutilmente o caráter e a personalidade da personagem que protagoniza o filme. Desse modo, Manoel de Oliveira utilizou a música no cinema por sua força de sugestão poética e visual sobre a cena, em a palavra e todos os meios de expressões não verbais, como as luzes, o figurino, as paisagens, os sons e a música, sustentam a narrativa e o trabalho artístico e intelectual de Manoel de Oliveira, que ao escolher *Clair de Lune* para o filme, não somente estilizou a obra, mas a elevou ao *status* poético.

[46] A lua como símbolo de fertilidade está ligada à ideia de casamento e a agricultura em elação às fases da lua.

5 *Mise-en-cadre*: a personagem além do próprio gênero

Sem dúvida, Ema Paiva é a personagem central que vivifica o enredo de *Vale Abraão*, embora se saiba que é a história, em si, sustenta os personagens, mas é inegável o fato de que a protagonista como canaliza toda a trama narrativa para si. O caráter impreciso, complexo, e até mesmo incomum, da personagem feminina, revela-se igualmente híbrido, impreciso, complexo, e até mesmo incomum, como de seres humanos em similar realidade. Ema Paiva fornece um modelo de ser humano que está além do próprio gênero, um ser que, concebido pela arte, representa em sua essência mais recôndita, as confluências e as inquietudes de outros seres humanos comuns, reais e não imagináveis que, em algum momento da vida, assemelham-se em maior ou menor grau a protagonista.

Os dramas, os conflitos internos e as dissipações de vida da personagem fílmica a universalizam, ao invés de reduzi-la à uma condição de drama existencial feminino em uma narrativa fílmica, em que a busca de sentido está na minúcia dos detalhes cênicos (luz, ambiente, circunstâncias, diálogos, música, etc.), compondo a complexidade da personagem que, em sua vivência, revela as incertezas, os *confrontamentos*, as reflexões, as expectativas, as alegrias e as frustrações inerentes de seu caráter humano, que pela arte adquire significação autônoma e *universalizante*. De tal maneira, que cada vez que o espectador-interpretante vê a personagem recriada na tela é levado a questionar o fato de ela (Ema Paiva) ter tomado ou não decisões que poderiam modificar sua vida, sua existência.

Além disso, o espectador-interpretante pode, também, questionar-se e incomodar-se com o fato da personagem ter sido tão inerte quanto a própria vida, mesmo não sendo vítima, mas sujeito. Ema poderia ter vivido realidade social e emocional mais objetiva, fato que a torna tão complexa e intrigante que força o espectador-interpretante a tentar compreender suas expectativas e experiências de vida, assim como por vezes é difícil compreender outros seres humanos sem se ter vivido as realidades particulares que ainda continuam vívidas em suas expectativas de vida e em suas memórias. Desse ponto de vista, é notável perceber que cineasta, como um demiurgo das imagens, conseguiu conceber uma personagem feminina que é, sem dúvida, paradoxalmente além do próprio gênero, como se representasse outros seres humanos. Ela é real, palpável, sensível, visível, tangível dando

existência à forma e à substância da matéria fílmica. A protagonista é um estereótipo que é um *ícone* e um *índice* universal e literário, pois:

> O estereótipo apresenta-se não como um "signo" (como uma possível representação geradora de significações), mas como um "sinal" que remete automaticamente para uma única interpretação possível. O estereótipo é o índice de uma comunicação unívoca, de uma cultura em vias de bloqueio. Na cultura em questão – ou neste ou naquele setor sociocultural e num qualquer texto – o imaginário, isto é, a capacidade morfopoética que supõe toda cultura ou manifestação cultural, encontra-se reduzida a uma mensagem única: o estereótipo é o figurável monomorfo e monossémico. (BRUNEL, CHEVREL, 2004, p. 140).

Ema Paiva é um "sinal", um traço distintivo, uma insígnia, já que evoca sua herança genética *flaubertiana*. A protagonista tem um significado único, com traços característicos e específicos, que desbloqueia os entraves culturais que poderiam apagar a personagem do imaginário e da memória cultural coletiva, que se mitificou na história pelas numerosas recepções semióticas da arte, que reforça e dá coesão ao caráter monomorfo (única forma) e monossémico (único sentido) da personagem.

> O estereótipo é, claramente, uma forma de síntese, de resumo, uma expressão emblemática de uma cultura, de um sistema ideológico e cultural. Estabelece uma relação de conformidade entre uma expressão cultural simplificada e uma sociedade: a promoção do atributo ao nível de essência exige o consenso sociocultural mais vasto que é possível obter. Portador de uma definição do Outro, o estereótipo é o enunciado de um saber dito coletivo que se quer válido seja qual for o momento histórico. O estereótipo não é polissêmico; em contrapartida é altamente policontextual, reutilizável a cada instante. Acrescentamos que se a ideologia se caracteriza, entre outras coisas, pela confusão operada entre uma norma (moral, social) e um discurso, o estereótipo representa, a seu modo, uma fusão, uma confusão particularmente conseguida e eficaz. Na realidade, o estereótipo coloca, de forma implícita, uma constante hierárquica, uma verdadeira dicotomia do mundo e das culturas. (BRUNEL; CHEVREL, 2004, p. 141).

A personagem, como estereótipo, é paradoxal à síntese de uma generalização, um emblema sociocultural, reconhecível, atualizável e policontextual, porque figura cinematograficamente em *Vale Abraão* o tipo incomum de *heroína* romanesca em um filme '*clássico'* e de arte. Mesmo não escapando do "saber dito coletivo que se quer válido seja qual for o momento histórico" (BRUNEL, CHEVREL, 2004, p. 141). O estereótipo, como traço distintivo, está além de qualquer gênero,

porque é uma espécie de identidade social e cultural pré-existente que estabelece relação de continuidade e de unicidade com a identidade pessoal do indivíduo, que está além de qualquer sistema ideológico. Constitui-se de uma ideia, um símbolo, uma imagem, que é social e culturalmente aceita, e de aspecto imutável, que, em Ema, realiza-se além do '*sexismo'* e das diferenças de classe (embora se possa identificá-la facilmente por esses atributos), que livram a personagem das distorções, das ideias preconcebidas e do juízo moral negativo, caracterizando-a como um sujeito pós-moderno complexo.

O estereótipo de Ema Paiva é que permite a direta identificação com o conceito de sujeito "bovariano". Na literatura e no cinema, o estereótipo não é um traço necessariamente negativo porque faz referência ao seu modelo genético e, em casos singulares, foge da naturalidade do óbvio quando se referencia a personagens que são desconhecidos por parte do grande público, exigindo dos leitores-espectadores-interpretantes um horizonte de expectativas cine-literário mais abrangentes, intelectualizadas e culturais. E, assim sendo, é que o cinema, pela releitura que faz do mito, reatualiza o estereótipo através de uma repetição que possibilita a semiose do texto fílmico pelas várias significações geradas por parte do leitor-espectador-interpretante. É o estereótipo que descreve a personagem e evidencia suas principais características, pois é uma codificação cultural que racionaliza o entendimento do leitor-espectador-interpretante que significa em si mesmo um consenso, um modo de pensar comum que se valida como um conceito comunicativo que permite a identificação direta do público, pois o estereótipo é sempre uma imagem uniformizada. Assim, o estereótipo como imagem uniforme e invariável e existe sempre em oposição aquilo que o Outro não é, por isso,

> [...] o estereótipo existe opondo-se; prova-se no mesmo momento em que se enuncia. Prodigiosa elipse do espírito, do raciocínio, é uma constante petição de princípios: o estereótipo mostra (e demonstra) o que era preciso demonstrar. Não é apenas um índice de uma cultura bloqueada, desvenda uma cultura tautológica (BRUNEL; CHEVREL, 2004, p. 141-142).

O estereótipo mostra sempre o que deve evidenciar, porque é uma imagem mental socialmente cristalizada que permite ao leitor-espectador-interpretante a sua rápida intelecção acerca da sua cultura de origem. Como signo icônico, o estereótipo torna "familiar" aquela determinada mensagem que é a materialização discursiva do

mito anti-heróico (no caso da protagonista de *Vale Abraão*), já que o estereótipo é sempre um ponto de partida e um ponto de chegada que impulsiona outros pontos de partida e de chegada de uma cultura, que pela repetição, causa o efeito de realidade ou de verdade fixada na história do filme. Assim sendo, observa-se que, na literatura e no cinema, determinados personagens, que se tornaram símbolos icônicos culturais, mitificaram também suas culturas e suas narrativas através do tempo. Desse modo,

> [...] um estereótipo tornado em narrativa, em imagens, no cenário se converte no início possível de um mito. Vale à pena notar que a palavra utilizada, “cenário”, reenvia, com efeito, para um dos elementos de definição do mito: não há mito sem sequências de uma história a narrar. Lembremo-nos outras três características do mito [...] que lhe conferem toda a sua dimensão cultural: o mito é saber, autoridade; o mito é a história do grupo; o mito é a história ética que tende a dar coerência ao grupo que a produziu e ao qual se dirige. Na realidade, cada elemento desta definição pode servir para caracterizar certas imagens quando ganham, para o escritor ou para um grupo, ou para toda a coletividade um valor explicativo, normativo, ético, em determinadas condições históricas e culturais (BRUNEL; CHEVREL, 2004, p. 153).

O personagem mito constitui-se, por sua autoridade e dimensão cultural explicativa, um sistema comunicativo coeso e monomorfo que se materializa na oralidade, na escrita e nas representações da arte, ou seja, o mito é sempre linguagem e metalinguagem, o mito é sempre um conteúdo que pode assumir vários outros contextos. Por isso, o personagem-mito tem sempre um valor explicativo que dá a conhecer sua origem, sua motivação e seu destino, mesmo em situações de contingências da vida. Observe-se, por exemplo, a protagonista de *Vale Abraão,* no episódio em que, estando na casa do personagem Pedro Lumiares, em meio a uma conversa eventual, acaba por explicar, negando, sua origem, sua motivação e seu destino. Veja-se e leia-se a seguinte sequência de planos:

Figura 46 [02:25:44]

Figura 47 [02:25:54]

Figura 48 [02:26:09]

Figura 49 [02:26:16]

Figura 50 [02:26:23]

Figura 51 [02:27:05]

Figura 52 [02:27:32]

Lumiares – Pensas como um homem. És uma mulher a título de usurpação do homem.
Ema – Sentes-te tocado nesse teu orgulho desumano, que só a tua passividade acarreta.
Lumiares – O que te perde, é saber raciocinar bem, o que te não serve de nada. [...]
Ema – Mas eu sou um homem, não és tu que o dizes?
Lumiares – Flaubert é que disse: “Madame Bovary sou eu”. E Flaubert era um homem.
Ema – Embora me chamem “a Bovarinha”, eu não sou a Bovary, e muito menos Flaubert. Só há o mesmo nome, Ema, mas noutra pessoa.
Lumiares – Cardeano pelo sangue, Paiva pelo casamento. Ema… Cardeano… Paiva.
Ema – Estás a troçar?
Lumiares – Não. Digo isto com uma ternura doentia. Não te admires se me vires lágrimas nos olhos.
Ema – Não tenho linha de destino.
Lumiares – Isso é megalomania.

> Ema – Enganas-te. É o passado. Só o passado mexe comigo.
> Lumiares – E, no entanto, não podes fugir a um destino que dizes não ter. É assim infinito o poço do desejo.
> Ema – És implacável.
> Lumiares – A vida. A vida é que é implacável, não eu.

A personagem Ema Cardeano Paiva codifica em si mesma um valor explicativo que dá significação e sentido à narrativa *oliveiriana,* ao fazer referência direta à personagem homônima francesa. Aspecto evidenciado pela perspectiva do personagem Pedro Lumiares, que sutilmente evocou o conceito naquela circunstância em que Ema Paiva, negando qualquer semelhança, acaba por reforçar esse mesmo conceito, o seu próprio caráter, quando diz: “Embora me chamem “a Bovarinha”, eu não sou a Bovary, e muito menos Flaubert. Só há o mesmo nome, Ema, mas noutra pessoa” (figura 48). Ema Paiva, em sua fala, mostra que assim como a personagem francesa de mesmo nome, sua motivação de vida é ocasionalmente desconhecida e os conflitos internos manifestam-se passivamente na sua vida social e cotidiana, por isso ela mesma, quando diz: “Não tenho linha de destino” (Figura 50) e, completa: “[...] É o passado. Só o passado mexe comigo” (Figura 51). Ou seja, a personagem não nutre expectativas de vida, trazendo a memória somente a aquilo que não pode ser mais mudado.

Condição já observada por seu amigo mais íntimo, Pedro Lumiares, quando disse: “Pensas como um homem. És uma mulher a título de usurpação do homem [...] O que te perde, é saber raciocinar bem, o que te não serve de nada” (figuras 47-49). Isto é, a personagem, na busca do controle de tudo, de suas emoções, do sexo e do intelecto, prende-se a “pensar demais” e a ser alvo disso, o que não lhe serve de nada, só lhe causa sofrimento. Percebendo essa condição psíquica e de comportamento híbrido, o personagem Lumiares faz uma inflexão: “Flaubert é que disse “Madame Bovary sou eu”. E Flaubert era um homem”, reforçando o conceito mítico que envolve a protagonista e que revela seu caráter de inclinação andrógina. Segundo Fausto Cruchinho (2010):

> Se até esse momento a questão amorosa era privilégio da mulher e a questão sexual apanágio do homem, separando amor e sexo, com Leonor Silveira ambos se fundem num só ser: o andrógino. Esse ser, com aparência de mulher, tem um comportamento que no jogo amoroso que é novo: se antes pertencia ao homem a iniciativa do jogo amoroso, agora ele passa para a mulher, uma mulher que quer ter do homem as características agressivas e violentas, que nela se

> manifestam com características ninfomaníacas (CRUCHINHO, 2010, p. 93).

Interpretado pela atriz portuguesa Leonor Silveira (que curiosamente é uma presença constante nos filmes de Manoel de Oliveira), a personagem Ema Paiva possui traços característicos de insatisfação emocional, sexual e intelectual constante e de comportamento híbrido (o seu impulso, a sua iniciativa no jogo amoroso) reconhecível em suas atitudes, torna evidente a sua ninfomania e o seu caráter andrógino, que também aparece na figura de outro personagem com a qual a protagonista se relaciona, o jovem Semblano. Veja-se a seguinte sequência de planos e leia-se o diálogo fílmico:

Figura 53 [02.48.53]

Figura 54 [02.49.08]

Figura 55 [02.49.34]

Figura 56 [02.49.51]

Figura 57 [02.49.59]

Figura 58 [02.51.12]

Figura 59 [02.51.39]

Figura 60 [02.51.46]

> Ema – Assim, visto de costas, pareces uma mulher.
> Semblano – Já te arrependeste de vires comigo?
> Ema – Dizes isso porque eu te disse que parecias uma mulher? Não, não me desiludiste. E deste-me uma boa prova de que és um homem [...].
> Ema – Quando eu era criança e queria saber o nome de uma flor, diziam-me "rosa" ou "malmequer", e eu punha sempre em dúvida essa resposta, porque queria saber mais. Por que "rosa"? Tia Augusta impacientava-se, como se tivesse de provar a existência de Deus. "Que disparate! É porque é assim que se chama", respondia. Para ela, Deus estava implícito em tudo e alheava-se daquele diálogo. Soube mais tarde que na antiga língua dos brâmanes, rosa queria dizer "balouçante", ou "a que baloiça". Tão breve imagem da flor na sua haste, tocada pelo vento, e prestes a deixar cair as suas folhas. Por que a rosa? Se em contato com o vento, ela deixa de ser rosa. Mas no balouçar já é, e logo deixa de o ser.
> Semblano – O que é que quer dizer com isso? Que Ema é uma rosa? Uma rosa ao vento?
> Ema – ***Eu não sou nada. Sou um estado de alma em balouço.*** (VALE..., 1993, grifo meu).

Da relação de Ema Paiva com o jovem Semblano, nota-se uma dupla relação de androginia que se revela na sexualidade ambígua de Ema Paiva e no seu comportamento impreciso, o seu "estado de alma em balanço", que representa sua inconstância, sua insatisfação e sua instabilidade, assim como "uma rosa ao vento", que, nas palavras da protagonista é "tão breve imagem" que aos olhos "já é, e logo deixa de ser"; enquanto que em Semblano se revela na aparência e na sua suavidade (no caso específico de Semblano, a musicalidade), no acolhimento e na submissão (ao desejo da protagonista). Aspectos reafirmados nas palavras de Ema Paiva, quando disse: "Assim visto de costas pareces uma mulher", e Semblano responde: "Já te arrependeste de vires comigo?" E Ema Paiva completa: "Dizes isso porque eu te disse que parecias uma mulher? Não, não me desiludiste. E deste-me uma boa prova de que és um homem". Assim, observa-se que a androginia é uma

categoria geral de seres que possuem uma identidade visual ou psíquica híbrida que, por sua ambiguidade não revelam características nem totalmente masculinas ou femininas como são comumente reconhecíveis e socialmente aceitas.

O mito da androginia encontra-se registrado em *O Banquete,* de Platão, e aparece pela primeira vez no relato de Aristófanes. Dessa narrativa fica entendido que no início de tudo os seres humanos eram duplos: masculino – masculino, feminino – feminino, e o ser andrógino pertencia ou era composto simultaneamente desses dois gêneros, formando um só ser. Assim, os seres andróginos, por seu poder e influência, sentiram-se elevados em seu orgulho e ambição, irritando e desafiando os deuses. Daí Zeus, o deus do Olimpo, decidiu castigá-los pela arrogância e pela insolência e, como punição, resolveu separá-los em dois: o masculino e o feminino. A partir de então, esses seres viveriam eternamente na busca da completude que só existirá na união desses dois corpos, desses dois seres, prefigurando a noção de amor erótico como desejo. Nesse contexto, observa-se como o cineasta trabalha visualmente essa questão do sexo, do amor e do desejo, quando, através de uma elipse visual, compõe a nudez dos personagens. Assim, nota-se que:

> O diretor é sutil, irreverente é irônico ao construir tensões sexuais em seus filmes: nunca mostra cenas de nu, porque a verdadeira carga emotiva da sedução é mais forte quando persiste na mente do espectador e não se exaure nas imagens. (CRUCHINHO, 2010, p. 203).

O diretor, por elipse, deixa subentendido no contexto cênico a sensualidade, como é observável, por exemplo, quando a protagonista vê seu jovem amante e diz que ele “Assim, visto de costas, parece uma mulher” (Figura 53). Ou seja, não há em *Vale Abraão* uma sequencia sequer de nudez ou de sexo, mas a cena permite que o espectador-interpretante, pela emotividade contextual, extraia das imagens aquilo que sutilmente foi concebido pelo diretor para aquela cena, que deixa implícito a relação sexual dos personagens. Por isso, o diretor mostra somente alguma parte do corpo ou do ambiente que torne a compreensão evidente, como é o caso de Semblano, que está com as costas nuas a tocar violino, sentado à borda da cama. Outro exemplo, ocorre quando Ema Paiva, à noite, vai ao encontro de Carlos Paiva, seu marido: naquele contexto, o diretor utiliza a sutilidade de focar,

simultaneamente, no ambiente escuro e nos personagens, para criar uma tensão sexual. Veja-se a seguinte sequência de planos e leia-se o diálogo fílmico:

Figura 61 [01.11.51]

Figura 62 [01.12.27]

Figura 63 [01.13.04]

Figura 64 [01.13.05]

Figura 65 [01.13.21]

Figura 66 [01.13.23]

> Ema – Já estavas deitado? Não queres apagar a luz elétrica?
> Carlos – Vejo-te melhor assim. Estás tão bonita! Para que queres apagar a luz?
> Ema – Porque fica mais… romântico. Não vens?
> Narrador – Carlos foi-se apercebendo que Ema sabia muito mais do amor do que ele podia conjecturar.

Nessa cena, nota-se como a circunstância é construída a partir do ambiente, despertando a curiosidade do espectador-interpretante que sutilmente é conduzido a antever ações dos personagens que não estarão explícitas. Assim, a composição

geral dos elementos visuais dará toda a “carga emotiva da sedução” necessária para que o espectador-interpretante as imagine. Observe-se que o diálogo também é parte importante nesse contexto. Quando Ema, estando no quarto, diz: “Não queres apagar a luz elétrica?”, e Carlos pergunta ‘para quê’ se ela estava tão bonita (Figura 62). A câmera fixa a imagem do casal a se contemplar no espelho como se expressasse o desejo mais íntimo dos personagens que, embora casados, não conseguiam se encontrar como marido e mulher. E é a partir de então, que Ema diz que prefere as luzes apagadas porque ficaria mais romântico. Ela senta-se à cama, como se estivesse submissa ao marido e pergunta: “Não vens?” (Figura 65). Nesse momento, a câmera fixa a imagem no teto como se o espectador-interpretante pudesse enxergar pelos olhos de Carlos Paiva deitado à cama. E, então, ouve-se a voz do narrador a dizer: “Carlos foi-se apercebendo que Ema sabia muito mais do amor do que ele podia conjecturar”.

É só então, na nebulosidade da cena, que o narrador dá a tônica da psicologia da enigmática e complexa personagem, que, por vezes, é ‘viril’ em suas iniciativas, e, por vezes, é feminil em sua disposição, assumindo, assim, uma paradoxal e ambígua conduta no jogo amoroso, com diferentes parceiros, que evidencia a sua disjunção entre o sexo e o amor. Essa condição psíquica (no caso de Ema), que compreende uma conjugação do masculino e do feminino, e que, a princípio, parece vantajoso, traz por consequência a perda progressiva de sua identidade, que de tão hibridizada a conduz à uma crise existencial. Assim, nota-se que, em *Vale Abraão,* de Manoel de Oliveira:

> O que dá sentido ao filme é [...] a experiência pessoal com suas frustrações e perdas, a contaminar todas as certezas, mesmo as mais garantidas. Não há nada aqui, apenas um grande enigma, o mesmo enigma que a obra de Manoel de Oliveira vem duplicando, de filme a filme, como se desenhasse não no concreto do papel, mas na impalpabilidade da luz. E não seria essa a essência do cinema? (BUENO, 2010, p. 287).

Assim sendo, Manoel de Oliveira, ao trabalhar um assunto relativamente difícil, como é a temática da androginia, que na arte adquire formas e significados contextuais diversos, conduz o espectador-interpretante a entender o comportamento e as atitudes da personagem. Suas frustrações, suas perdas, suas incertezas e seus fracassos dão sentido ao filme, que é traçado na “impalpabilidade

da luz” (BUENO, 2010, p. 287). através de imagens, de sons e de diálogos que evocam no espectador-interpretante o máximo de sensibilidade e inteligência para que, na certeza de suas incertezas, descubra novos horizontes de expectativas através de uma personagem que está além do seu tempo e do seu próprio gênero.

6 Considerações Finais

Vale Abraão, de Manoel de Oliveira, é uma obra fílmica que apresenta traços singulares em sua linguagem e composição cinematográfica, da qual se observa uma fecunda relação dialógica com suas fontes literárias, que interagem com o filme o tempo todo, na temática, no obscuro e complexo caráter da personagem central; e, em que o *bovarismo*, a androginia e o mistério adquirem dimensões significativas múltiplas; em que o sentido sempre é dado pela musicalidade e pela palavra que é a força motriz do enredo.

Por sua força poética, literária e dramática, *Vale Abraão* apresenta características teatrais, como se a vida fosse dramatizada em cena. Por sua força de sugestão, a composição da obra adquire significação autônoma capaz de despertar no espectador-interpretante sensações e impressões que o levam a compreender o filme sob novos aspectos. Manoel de Oliveira desenvolve uma narrativa cinematográfica, a partir daquilo que acentua o caráter de autoafirmação da protagonista, a sua busca de indentidade. Fazendo uso de signos extratextuais, tais como a música ou a própria imagem, o cineasta estilizou a representação de personagens e de cenários em diferentes planos, na passagem do tempo e nos lugares, através da personificação e da interpretação dos atores.

Tal transposição evidencia a complexidade do trabalho literário de Agustina e de sua transcriação ao texto cinematográfico, por Manoel de Oliveira, pois é através da objetividade da câmera que o espectador-interpretante é conduzido pelo universo pessoal da protagonista sob três perspectivas diferentes: pelos olhos da protagonista, mediante focalização interna; pela visão dos outros personagens, mediante focalização externa; pela presença da *voz-off* do narrador, indicando o plano da onisciência.

Nesta pesquisa foi realizado um estudo de semiose do texto fílmico, a partir de suas especificidades discursivas, para investigar, na caracterização da protagonista e de suas relações intelectuais, afetivas e sociais, traços de linguagem marcantes de Manoel de Oliveira. Considerando o momento histórico, a literatura, a filosofia, a linguagem cinematográfica e a cultura que dialogam em *Vale Abraão,* dentro e fora da narrativa, em conformidade com o objetivo aqui validado, examinar do texto à imagem: a linguagem cinematográfica empreendida por Manoel de

Oliveira na transcrição do romance de *Vale Abraão* e na construção da personagem Ema Paiva, que fundamenta o filme.

A partir das estruturas narrativas, da ambientação psicológica e da dinâmica proposta pelo enredo, que convergiram em nossos estudos para a análise da obra fílmica que constitui o objeto de estudo, desvela-se a manifestação de alguns elementos particulares ao campo do cinema, e sua relação semiótica entre o texto escrito e o texto audiovisual. Distinguindo e convergindo o papel dessa arte, que se reflete dentro da narrativa e nos personagens, que conferem á obra uma dimensão simultaneamente poética e dramática, em que se evidencia a *mise-en*-cadre na austeridade e na serenidade da narrativa de *Vale Abraão,* que conduz o espectador-interpretante a um estado de contemplação, de reflexão e de deleite diante da possibilidade de reinventar e ressignificar outras narrativas.

Assim, na analise de *Vale Abraão* pode-se constatar que o cineasta conseguiu transcriar a protagonista Agustiniana e conseguiu ainda transpor a narrativa de maneira poética, reconhecível pelos leitores-espectadores-interpretantes. Para isso, Manoel de Oliveira realizou operações cine-literárias de redução, ampliação, deslocamento, transformação, simplificação e adição que foram capazes de dar uma nova dimensão ao mito literário, base da narrativa cinematográfica. Observável na temática musical escolhida para o filme que constituem de cinco versões clássicas de *Claire de Lune* ou *Moonlight* de Beethoven, nos diálogos intelectuais e filosóficos e na presença constante do narrador que dão lirismo as cenas por seu caráter monológico. Além dos planos fixos da câmera que dão efeito de realidade, de verdade as cenas confirmando e reafirmando satisfatoriamente o principal objetivo que deu origem e uma nova dimensão a este trabalho.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. 2. ed. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus Editora, 2006, 335 p.

BESNIER, Bernard; MOREAU, Pierre-François; RENAULT, Laurence. *As paixões antigas e medievais: Teorias críticas das paixões*. Tradução: Miriam Campolina Diniz Peixoto. São Paulo: Edições Loyola, 2008. 350p.

BUENO, Luís. *Da certeza enganosa ao enigma certeiro* In: JUNQUEIRA, Renata (Org.) Manoel de Oliveira: uma presença. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2010.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin.*Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema*. In: WEIS, Elizabeth e BELTON, John. (Ed.): Film Sound: Theory and pratice. New York: Columbia Umiversity Press, 1985. p. 186-192.

_____. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985. p. 34-49.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Tradução de Ana Luíza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Decio. et al*. A Personagem de Ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CARDOSO, Patrícia da Silva. *A estrutura do invisível, palavra e imagem em Manoel de Oliveira*. In: Manoel de Oliveira: uma presença. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010. p. 221-225.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2007. 94p.

CHION, Michel*. El sonido*. Tradução de Enrique Folch González. Paidós. Barcelona, Espanha: 1999.

CLERC in BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. (Org.). *Compêndio da Literatura Comparada*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CRUCHINHO, Fausto. *A mulher na montra e o homem olhando para ela*. In: JUNQUEIRA, Renata (Org.). Manoel de Oliveira: uma presença. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2010. p. 93.

DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa. Versão 2.0. Editora Objetiva. 2007.

ECO, Umberto. *A definição de arte*. Lisboa: Edições 70, 1995. 281p.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução, introdução e notas de Fúlvia Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007. 360p.

_____. *Madame Bovary: mœurs de province*. Édition établie, présentée, commentée et anotée par Béatrice Didier. Paris: Librairie Générale Française, 1983. 542p.

LOBO, Beatriz Gama. *Leitmotiv*. Lisboa, 2006. Disponível em: <http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/leitmotiv.html>. Acesso em: 6 jun. 2012.

GIANNINI, Roberta. *Transcriações Cinematográficas a partir de Julio Cortázar*. Rio de Janeiro: Clube de Autores. 2009. 290p. (Coleção Eu Autor).

GLENADEL, Paula. *Bovarismo*. In: CEIA, Carlos (Coord). E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. Acesso em: 19 set. 2012.

HEINICH, Nathalie. *Estados da mulher: a identidade feminina na ficção ocidental.* Tradução de Ana da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. 403p.

JULLIER, Laurent. *Lendo as imagens do cinema.* Trad. Magda Lopes. São Paulo: Senac, p. 25-30.

_____.; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009. p. 22-23.

JOHNSON, Randal. Entrevista: *Randal Jonhson aborda pesquisa sobre o cinema brasileiro*. Globo Universidade. 06.12.2011. Entrevista concedida ao Globo Universidade. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2011/12/entrevista-randal-johnson-aborda-pesquisa-sobre-o-cinema-brasileiro.html>. Acesso em: 10 jan 2012.

_____. Manoel de Oliveira: *Talking pictures*. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=ikoJpHRBItkC&pg=PT20&lpg=PT20&dq==Dp3z4_9XN7&sig=aVaFykgo7pE_VSsLxm_LW762Fpc&hl=pt-PT&sa=X&ei=HJDPUd-EAdO60AH8h4HACw&ved=0CCkQ6AEwAA > Acesso em: 10 jan 2012.

LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. São Paulo: Mandacaru, 1989. 349 p.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

_____. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios). p. 72.

LEMIÈRE, Jacques. *Algumas notas sobre a recepção em França da obra de Manoel de Oliveira*. In: Revista nº 12 / 13 - Manoel de Oliveira. Biblioteca Digital Camões. Portugal. 2001, p.125. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat_view/62-revistas-e-periodicos/69-

revista-camoes/911-revista-no12--13-manoel-de-oliveira.html>. Acesso: 08 out. 2012.

MACHADO, Álvaro. *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify. 2005, 240p.
MAIA, Guilherme. Alguns aspectos da música no cinema moderno brasileiro. Disponível em: <http://www.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2010/11/alguns-aspectos-da-musica-no-cinema-moderno-brasileiro/>. Acesso em: 11 mar. 2013.

MARTINS, Fernando Cabral. *A infância do Cinema.* In: JUNQUEIRA, Renata (Org.) Manoel de Oliveira: uma presença. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2010.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 295p.

_____. *Linguagem e cinema.* São Paulo, Perspectiva, 1970. 288p.

_____. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 49.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORRIS, Edmund. *Beethoven: The universal composer*. New York: Atlas Books / HarperCollins. 2005.

PARENT-ALTIER. *O argumento cinematográfico*. Tradução: Pedro Elói Duarte. 1. ed. Local: Saraiva., 2011. 160p.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura.* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. 198p.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

SALES, Michelle. *Manoel de Oliveira: um cineasta-escritor*. In: LÍRIO, Gabriela; COUTINHO, Angélica (Org.). Interseções: cinema e literatura. 1. ed. v. 1. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 106.

SILVA CARDOSO, Patrícia da. *A estrutura do invisível, palavra e imagem em Manoel de Oliveira*. In: autor? Manoel de Oliveira: uma presença. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2010. p. 223.

STAM, Robert. *Introdução a Teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. 2. ed. Campinas : Papirus, 2006. 398p.

TORRES, Marie-Hélène. *Madame Bovary Chabrolisée ou l'écriture cinematographique Flaubertienne.* Fragmentos. Santa Catarina. v. 5. n. 2, p. 23-32, período?, ano ?.

VALE Abraão. Direção de Manoel de Oliveira. Produção de: Madragoa Filmes; Gemini Films (France), light night (suíça). Participação: Centre National de La Cinématographie/CNC, Canal+ (France), OFCTSR (Suíça), 1993.1 DVD

VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique.* Liège: Armand Colin, Armand Colin cinéma, 2005. 222p.