



VALE ABRAÃO 1993

Realização: Manoel de Oliveira

Argumento: Manoel de Oliveira, baseado no romance homónimo de Agustina Bessa-Luís

Direção de Fotografia: Mário Barroso

Décors: Maria José Branco

Guarda-roupa: Isabel Branco

Som: Henri Maïkoff

Música: Excertos da Sonata op. 27 nº. 2 dita *Ao Luar*, de Beethoven, *Clair de Lune* de Debussy, peças para piano ("clairs de lune") de Fauré e Schumann e peças para piano de Don Byas, Tenderly e Coleman Hawkins, interpretadas por Nuno Vieira de Almeida

Assistente de realização: José Maria Vaz da Silva

Montagem: Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux

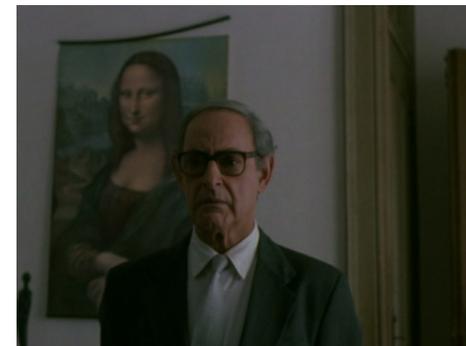
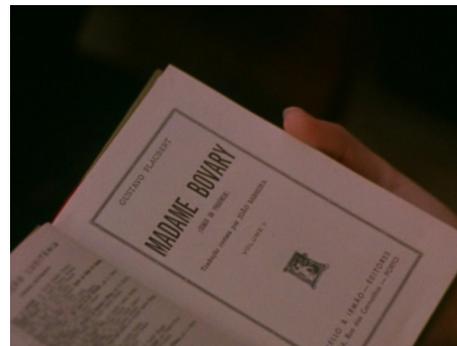
Interpretação: Leonor Silveira (Ema Cardeano Paiva),

Luís Miguel Cintra (Carlos Paiva), Cécile Sanz de Alba (Ema, em jovem), Ruy de Carvalho (Paulino Cardeano), Diogo Dória (Fernando Osório), Luís Lima Barreto (Pedro Lumiares), Micheline Larpin (Simona), Isabel Ruth (Ritinha), José Pinto (Caires, o Mordomo), Filipe Cochofel (Fortunato), João Perry (Pedro Dóssem), Glória de Matos (Maria do Loreto), António Reis (Semblano), Dina Treno (Branca), Dalila Carmo e Sousa (Marina), Laura Soveral (Tia Augusta), António Wagner (Baltasar), Nuno Vieira de Almeida (Nelson), Joaquim Nogueira (Narciso), Sofia Alves (Lolota), Beatriz Batarda (Luisona), Isabel de Castro (Mana Melo), Júlia Buisel (a outra Mana Melo), Monique Dodd (Chelinha), Miguel Guilherme (motociclista), etc.

Voz off: Mário Barroso.

Produção: Paulo Branco para Madragoa Filmes (Portugal), Gemini Films (França), Light Night (Suíça) em associação com Canal Plus e Télévision Suisse Romande

Diretores de produção: Alexandre Barradas, Patricia Plattner
Cópia 35mm, som magnético Pyrd, cor



Duração: 207 minutos

Estreia mundial da versão de 180 minutos: Quinzena dos Realizadores, Festival de Cannes, maio de 1993

Estreia em Portugal: Monumental, King 1 e Las Vegas, 15 de outubro de 1993

Estreia mundial da versão integral: Cinemateca Portuguesa, 15 de dezembro de 1998.

No princípio de *Fanny Owen* (o romance que esteve na base do filme *Francisca*) Agustina Bessa-Luís escreveu: "O rio Douro não teve cantores. Teve-os o Mondego e o Tejo também. [...] O rio Douro ficou banido da lírica portuguesa com a sua catadura feroz pouco própria para animar os gorgeios dos bernardins, que são sempre lamurientos e que à beira de água lavam os pés e os pecados".

No entanto, esse "rio majestoso como não há outro", esse rio que "entra em Portugal à má

cara" (continuo a recitar Agustina), encharcou as melhores páginas da literatura portuguesa. Camilo, Pascoaes, Agustina. À excepção de alguns "romances históricos" (*Sebastião José*, *Florabela*, *A Quinta Essência*, etc.), todo o mundo dela é fechado pelo Douro e os homens e mulheres de Agustina nunca tiveram outra categoria como origem, referência ou destino. O Douro é, também, o rio do nosso cinema: *Douro - Faina Fluvial* (1931), *Aniki-Bóbo* (1942), *Francisca* (1981), *Vale Abraão*, ou o filme de Paulo Rocha precisamente chamado *O Rio do Ouro* (1998). E estes cinco filmes são tão fechados por ele como os romances de Agustina.

No princípio e no fim de *Aniki-Bóbo* - e são dois dos seus planos mais enigmáticos - Oliveira filmou o céu, um céu com nuvens brancas. Do céu descia à terra e ao rio e para o céu voltava depois da história dos meninos tentados e da loja das tentações, num



vasto movimento concêntrico. Olhar de Deus? Olhar, pelo menos, da metáfora da morada d'Ele, como se, placável ou implacável, desse sentido e absurdo aos medos e às culpas, aos pecados e aos castigos.

Mas nos dois últimos filmes do Douro - os filmes das contas correntes entre Agustina e Oliveira - o céu foi desaparecendo. Não são muitas as imagens dele (e as que me lembro são nocturnas) em *Francisca*. Em *Vale Abraão* quase não são nenhuma. Este é um filme "puxado para baixo" para o fundo do Vale Abraão, e o céu que nele há, como diz Ema, naquele sublime plano do fim da festa, é uma coroa por cima das cabeças. A casa onde começa a balouçar (ou onde se entrega ao balouço, que balouçar balouçava ela desde a infância) chama-se Vesúvio e Agustina fala da "cratera esfriada de um vulcão".

Espero que me entendam. Quando eu falo da ausência do céu, falo também da presença da noite. *Vale Abraão* é, também, o filme da noite. E é o filme da lua. Quando Ema muda de cara e de penteado, ou seja quando Leonor Silveira substitui Cecile Sanz de Alba, na noite da morte da Tia Augusta, a *Sonata ao Luar* começa a acompanhá-la e desde aí (ela ou outros "clairs de lune") não deixam de a acompanhar. De todas as mulheres lunares de Oliveira - Benilde, Teresa, Mariana, Francisca, Prouhèze, a heroína de *Os Cabinais* (1988), a Princesa de Clèves, a protagonista do *Espelho Mágico* (2005) - ela é a que, mais plenamente, invoca a deusa branca, em evasão e fascínio. O que todas buscaram na inviolabilidade absoluta - um além de outro além - é o que Ema busca na relativa violabilidade.

Mas, quando vemos o vale e o rio, pela primeira vez, como quando os vemos pela última vez



(longos planos fixos, povoados apenas pela voz do relator delator) o sol, alto, brilha, embora o não vejamos. Para contar esta história da noite, Oliveira começou com um dia de sol, esse em que nos diz que "o mundo dos sonhos é o mundo mais hipócrita que há". Também Ema escolheu para morrer um dia de sol (depois de três dias de chuva). Antes de meter o pé nas pranchas podres, a câmara "sugou-a" até elas num *travelling* par trás, genial (um desses movimentos de câmara que assina a genialidade de um artista) em que a coroa por cima da cabeça dela são as laranjas, fruto solar e fruto outonal. *Vale Abraão* ensina-nos o caminho da lua para a morte. Ou da luz para o sonho. Ou a luz como fonte e mistério do cinema. Acenderam-se as luzes (focos, projectores) e podemos aceder à câmara escura, ou iniciar a viagem aos infernos.

Infernos? Se a palavra e a metáfora são, talvez, excessivas, este filme convida-nos para abismos, com a suavidade compassada do primeiro "travelling", o que acompanha o comboio e nos leva ao Paiva e a Lamego. Em Lamego, a comer uma cambulhada de enguias (cobras do rio) Carlos conheceu Ema, sob o olhar e o sopro de uma ventoinha. Tem, nessa altura, uma perversidade mais acentuada do que a que terá em adulta e, entre gatos, cães, rosas, sapatos de homem e leite, rodeia-a uma erótica tão poderosa quanto difusa. Está "na extremidade dalguma coisa", a "sua beleza constitui uma exorbitância, e, como tal, um perigo" e sorri como se fosse para morder. Vemo-la em planos distantes, depois em planos médios, por fim (quando se fala em morder) num grande plano. Num dos planos mais eróticos da obra de Oliveira, vemo-la beijar uma rosa e, depois, acariciar com um dedo a corola dela. Vemo-la entre



Fotogramas do filme *Vale de Abraão* (1993) de Manoel de Oliveira

a Vénus de Milo e a Gioconda, e, depois, na escada, de pernas desafectadamente abertas – plano mais ousado, porque muito mais elíptico, do que o celebradíssimo plano de Sharon Stone em *Basic Instinct* (Instinto Fatal, 1992, Paul Verhoeven). E quase tudo o que vemos é visto por uma muda, e é visto como num filme mudo. Começa então um dos mais surpreendentes campo/contracampo do filme: o que unirá para sempre Ema e Ritinha, a “bovarinha” à lavadeira. Quase no final, na mais comovente sequência do filme, será para ela a última rosa e o último contacto físico de Ema Cardeano Paiva.

A “bovarinha”. Agustina e Oliveira dizem que chamavam assim a essa manquejante criatura que na morte e nas bodas se vestiu de azul e no dia do casamento fez cair a aliança ao chão. Mas se se chama Ema, como a heroína

de Flaubert, se o marido dela, como o marido da Bovary, é médico e se chama Carlos, se foi num baile, como a Bovary, que a noite a tocou, as semelhanças ficam-se por aí. Ela própria dirá que não é nenhuma Bovary, para dizer, depois, que é um homem, como Flaubert ou como o Douro. E sobre as muitas e belas páginas que Agustina escreveu acerca da adequação ou inadequação de Ema ao mito do “bovarysimo” (em que o sexo é uma passagem e não um fim) Oliveira insinua, entre as imagens do fogo e de um peixe, o mito do andrógino, explicitado na conversa no Vesúvio, antes da primeira visão do segundo contracampo tão misterioso como o de Ritinha: a do retrato da Senhora.

Sob esse mito – avançado pela-primeira vez, na obra de Oliveira, no *Le Soulier de satin* (O Sapato de Cetim, 1985), também sob a égide da lua – pode



Fotografia de *repérage* do filme *Vale de Abraão* (1993) de Manoel de Oliveira

perceber-se o que une Ema às outras grandes personagens femininas de Oliveira. Todas elas defendem a alma contra a aparência de um corpo. Francisca, morrendo, e depois de evocar a rua das mulheres ditas perdidas, clamava por um homem que a amasse, ou seja que a abrisse. Ema, a mulher do fundo do vale, sabe que ninguém a abrirá assim. Antes é a ela, como é ao rio, que caberá abrir o caminho escuro, como na inadjectivável sequência em que, apenas à luz da vela, ela avança para o quarto do marido. Só que se esbarra sempre com os tectos baixos, esses que atijam as paixões e as impossibilitam (é no plano de um tecto que acaba a sequência que citei). É tão impossível a Ema abrir caminho (penetrar, no sentido fálico do termo) como o é ao Douro rasgar o vale. E é a consciência (crescente) dessa impossibilidade que a faz optar pelo abismo (finalmente a entrega às águas). Só há saída pelo fundo.

Essa saída (será saída?) ou essa descida (será descida?) é desenvolvida nas últimas sequências do filme, mais uma vez pontuadas por Ritinha, ou seja, mais uma vez, perante um olhar mudo (espantoso, espantosa Isabel Ruth).

Com o violinista, último dos amantes dela (será por acaso que se chama Narciso?) a música deixa de reflectir a lua e combina a conotação maléfica (o violino do diabo) à ária dita para a 4ª corda de Bach. O *raccord* é sonoro (encadeado no som) com o quarto onde Ema e Narciso estiveram. Ele está de costas, nu da cintura para cima. Ela diz-lhe que, assim, de costas, ele parece uma mulher. E depois lembra que quando era criança e perguntava o nome duma flor, diziam-lhe “rosa” ou “malmequer”. Ela punha em dúvida as respostas. “Porquê rosa?”. “Porque é assim que se chama”, respondiam-lhe impacientes. Perante as costas nuas de Narciso,

lembramo-nos de perguntar: “Porquê homem?”. “Porquê mulher?”. E a câmara vem então até à mulher, até Ema. Só até ela, com toda ela, para ela ter esse espantoso monólogo da Rosa (que em Agustina não é monólogo) em que se auto-define como “alma em baloiço”, segundo o étimo sânscrito da palavra rosa. “No balouçar é; e deixa de ser”. Quando a imagem se dissolve, já Ema é e deixou de ser.

Na sequência seguinte, o objecto do balouçar (ou o movimento de balouço que a câmara nela tem) não é entre a digressão de Dósses (que vem e não vem ao caso) e os seus interlocutores. É entre Ema e o gato. E quando os olhos são quatro, azulíssimos e demasiados, Carlos Paiva arremessa o bicho pela janela fora, como perante uma provocação que não pode perceber, mas percebe que é obscura.

Regressa, depois, o mordomo Caires, o único homem que fora capaz de se imolar perante Ema, depois da inadjectivável cena com o motociclista. Perante esse contracampo masculino (que pressente último) Ema opta por se desfazer da rosa e cair do balouço. A rosa dá-a a Ritinha e parte para o Vesúvio. Depois, o último contracampo com a Senhora. Depois, o laranjal. Depois, mais nada. Vemos as tábuas podres a abrirem-se, mas não vemos nem o corpo a cair nem o rio onde cai.

Sobre o Douro (plano final) a voz *off* delata outras coisas como a morte de Carlos. Agustina diz que Ema “estava muito bem como estava - no fundo do Vesúvio”. Oliveira não diz isso. Provavelmente pela mesma razão porque não filmou as mais geniais páginas do livro, como a da ida a Carlão, na noite das trezentas bruxas e dos lobos. Provavelmente pela mesma razão porque foi incapaz de sacrificar Ritinha, que no livro morre muito antes do fim. Porque nesta história sagrada (e sagradas são as Emas de Agustina e Oliveira, e sagrada não sei se foi a Ema de Flaubert) a sagração de Oliveira não é pagã nem mítica, mas religiosa e católica. *De profundis, clamavit ad te*. E a câmara, escavando tudo o que dá a ver, sem um único tremor, sem uma única contradição, não está acima desse clamor. Junta-se a ele. *De profundis*.

Nunca Ema Bovary foi tão intensamente amada. Em sentido etimológico este é o filme da compaixão. *Uma sublime compaixão*, como creio que, algures, se diz no livro e no filme.

Sublime compaixão, acentuada na versão integral revelada em 1998. Para além de muitos planos e sequências que “dilatam” melhor as intenções de Oliveira: para além de uma nova personagem (a horrível primeira mulher de Carlos, a lavar os pés numa bacia, depois do encontro inicial deste com Ema) há uma sequência “nova” que eleva essa “sublime compaixão” a mais recônditas alturas. Refiro-me à sequência da capela barroca, com aqueles extraordinários azulejos figurando santos e demónios, suplícios e êxtases, em que se pode situar - eu, pelo menos situo - a passagem de Ema de um balouço a outro, a *metamorfose sexual* de Ema. É a segunda sequência numa igreja do filme (a primeira fora a do casamento). E, enquanto o sacerdote debita uma insólita homilia sobre a carne e o espírito, a anástase e o advento, a câmara procura, no mais escuro da ermida, Ema, que, na profundidade de campo e iluminada por um castanho sensualíssimo, desses castanhos que foram segredo dos pintores venezianos, cresce no escuro e no escuro se oferece (ah, esse olhar de Leonor Silveira!) a um destino que, a partir desse momento, não mais dominará e a que de corpo e alma inteiramente se doa.

É, em absoluto, uma das belas sequências do filme e a “rima” perdida para os planos de Leonor Silveira com o gato, a que acima me referi.

Na capela, Ema começa a entregar-se ao desejo. Na sequência com o gato, começa a entregar-se à morte. Uma e outra são as pontas culminantes do seu balouçar.

Compaixão? Exactamente.

João Bénard da Costa
(in *Folhas da Cinemateca*, Cinemateca Portuguesa-
Museu do Cinema, 2007).



Fotografia de rodagem do filme *Vale de Abraão* (1993) de Manoel de Oliveira