

ANGÉLICA: A MULHER, O MISTÉRIO E A MORTE, REENCARNADA CINQUENTA E SEIS ANOS DEPOIS

Ana M. M. Santos
Universidade da Beira Interior
Portugal
ammateuss@gmail.com

Resumo

Neste artigo, teço uma análise comparativa entre o guião *Angélica*, escrito pelo realizador português Manoel de Oliveira, e o filme que este fez, baseado no referido argumento, 56 anos depois. Para tal, examino os códigos técnico-compositivo e semântico-pragmático tanto do texto literário como do cinematográfico, estabelecendo relações significativas, semelhanças e diferenças entre ambos, no contexto da transposição intersemiótica. Neste sentido, recorro a outros filmes, a entrevistas concedidas por Manoel de Oliveira e à opinião de vários especialistas.

Palavras-chave: Manoel de Oliveira, *Angélica*, *O Estranho Caso de Angélica*, códigos técnico-compositivos, códigos semântico-pragmáticos.

Abstract

In this article, I establish a comparative analysis between the script of *Angélica*, written by Portuguese director Manoel de Oliveira, and the film he made based upon it, 56 years later. To do so, I examine the technical-compositive and semantic-pragmatic codes of both the literary and the cinematic text, establishing meaningful relationships, differences and similarities between them, in the context of intersemiotic transposition. In this sense, I resort to other films, interviews granted by Manoel de Oliveira, and to the opinion of several specialists.

Keywords: Manoel de Oliveira, *Angélica*, *O Estranho Caso de Angélica*, technical-compositive code, semantic-pragmatic code.

1. Duas mulheres-anjo

Os objetos centrais do meu estudo são o argumento de *Angélica* (1954), tomado aqui como texto literário, e o filme *O Estranho Caso de Angélica* (2010), ambos da autoria de Manoel de Oliveira. Elaboradas em alturas diferentes, cada obra plasma as particularidades da época histórica e social em que foi produzida. Pretendo efetuar uma análise comparativa, para detetar semelhanças e diferenças entre o texto escrito e o audiovisual, e tecer relações significativas transversais à obra manoelina.

Neste sentido, abordarei criticamente a génese da história, o enredo e a interação entre os protagonistas, Angélica e Isaque¹; examinarei os códigos técnico-compositivos e semântico-pragmáticos; analisarei paratextos como a ficha técnica e a sinopse; justificarei por que Oliveira se tornou *persona non grata* no regime de Salazar, e as consequências para o seu guião; a encerrar, relevarei os aspetos do argumento e do filme que se tornam motivos e marcas deste cineasta incontornável. Para tanto, recorro às duas obras, a filmes complementares, a entrevistas concedidas por Manoel de Oliveira, e à opinião de ensaístas reputados.

2. Angélica: a mulher espectral no guião e no filme

O meu objetivo principal, neste artigo, reside em abordar a personagem de Angélica, figura misteriosa e já falecida, que aparece a Isaque e o conduz à loucura — um aspeto presente nas duas obras. O tempo que medeia a elaboração do guião, de 1954, da realização do filme, datado de 2010, é de uns impressionantes 56 anos. Tal permite percecionar e documentar toda uma evolução da ideia de cinema neste autor.

“Não sabia se era capaz. Capaz de escrever um argumento, de realizar. Aconteceu vagamente. Havia sempre a dúvida se seria ou não capaz...” (Costa 40). Da palavra à

¹Para evitar equívocos, ao longo deste estudo adotarei o nome Isaque, aquele que Oliveira escreveu primeiramente no guião. No filme, Isaque é substituído pelo nome Isaac, mas restringir-me-ei apenas ao uso do primeiro nome, Isaque, quando referir ambas as obras.

ação, Oliveira destacou-se como o cineasta português por excelência, autor de mais de sessenta filmes, entre curtas e longas-metragens, documentários, ficções e, inclusivamente, um teledisco para o músico português Pedro Abrunhosa.

A sua vasta obra emerge permeada por duas visões peculiares: um cinema de montagem (experimentação com o movimento, a imagem e a luz), e um de pendor teatral (sobretudo contemplativo e debruçado acerca do tempo das coisas). Por certo que a imagem é quintessencial em *O Estranho Caso de Angélica*, mas sobressai também a apreciação e o tempo necessário para cada plano. Afigura-se-me curioso o contraste entre o movimento no guião de 1954, e os planos mais pausados, convidativos à reflexão, que Oliveira emprestou ao filme, em 2010. Para melhor compreender a relevância destes trabalhos artísticos, é fundamental conhecer a génese da história:

[A] história de *Angélica* foi-me sugerida por um acontecimento real, onde também fui convidado para fazer uma fotografia, (...) Como tinha uma *Leica* que duplicava a imagem, precisava de ajustar o foco. (...) estava a fotografar uma morta e como se desprendia dela uma imagem, então ocorreu-me a ideia de que essa (...) seria viva (...). Quer dizer que nessa imagem havia uma segunda imagem que modificava as coisas. Isto perturbou-me. Como perturbou tanto o protagonista do meu filme, quando revelou a imagem da morta e a viu viva. (...) Foi a partir dessa imagem, dessa visão, que construí toda a história. (Costa 34)

A falecida que o realizador fotografa é-lhe tão próxima quanto a personagem da história do guião. Efetivamente, na mesma entrevista, Oliveira confessa que esta mulher é uma prima da esposa, acrescentando: “Ela era muito bonita. Morreu muito nova. Foi um acontecimento trágico. Marcou-me muito” (Costa 53). Não surpreende, pois, que tenha transposto o sucedido para um argumento envolvente, que resultou num filme emblemático.

Toda a história decorre na Régua e nas vinhas do Douro, tendo por pano de fundo a encosta que bordeja o rio. Tanto no guião como no filme, o enredo centra-se essencialmente em duas personagens: Angélica e Isaque. A jovem encontra-se morta e

o fotógrafo é chamado a retratá-la. Porém, na sua mente, esta revela-se viva, e surge-lhe constantemente através de fotografias ou incursões oníricas. Tal persistência sobrenatural conduz Isaque à loucura e, no clímax do enredo, à própria morte. No entanto, esta não é mais que a libertação da insanidade e a forma última e cabal de alcançar o amor, representado pela figura feminina.

Angélica torna-se, deste modo, uma personagem misteriosa, cujo passado é pouco revelado ao espetador; a audiência apenas sabe que a jovem faleceu logo após o matrimónio e que poderia estar grávida. No entanto, transforma-se no centro da vida de Isaque, no seu amor e, em última análise, na mais destroçadora perdição. O fotógrafo reside num quarto de pensão, onde instalou um diminuto laboratório, ocupando-se do conserto de rádios e da revelação de imagens. Acalenta uma predileção pelo património antigo e pelo trabalho braçal e árduo dos cavadores das vinhas do Douro.

Na ausência do fotógrafo da Régua, é chamado para imortalizar, num último retrato, o corpo de Angélica. Principiam, então, o seu infortúnio, amor e loucura. Absorto no seu mundo, adota vários percursos ao longo da diegese, que acompanhamos: tira fotografias a Angélica, aos trabalhadores das vinhas do Douro, quando executam a sua função ora de forma manual, ora mecanicamente; marca presença no funeral de Angélica, indo, depois, ao cemitério; desloca-se várias vezes a casa da falecida; corre pelas ruas da Régua que nem louco, acabando por sucumbir num olival; finalmente, já no seu quarto e aquando da assistência médica, solta o último suspiro, e ocorre a separação da alma e do corpo, subindo a primeira aos céus nos braços da amada.

Oliveira afirma que o guião é datado de 1952; embora no documento publicado conste a data de 18 de Junho de 1954, pelo que será essa a versão que examinarei. O livro *Alguns projectos não realizados e outros textos*, de onde constam vários trabalhos do realizador, incluindo *Angélica* (1954), encontra-se integralmente redigido em duas colunas, a meu ver por opções de impressão, pelo que se torna mais difícil discernir acerca da formatação. No entanto, este documento literário é de agradável leitura e facilmente compreensível quer pela equipa técnica, quer pela artística.

Constam dele indicações de cena (com cabeçalho completo: INT./EXT., local e tempo); plano (escala e duração); ângulos e movimentos de câmara; indicações cénicas específicas e rigorosas (cenário, caracterização do espaço e disposição de elementos de cenário e personagens; sons, destacados entre parêntesis, com motivos musicais associados a situações específicas); e *raccord*. A escala de planos é variada e o movimento de câmara (essencialmente panorâmicas) revela-se constante neste guião.

Em termos puramente técnico-compositivos, este argumento furta-se às convenções há décadas estabelecidas para a narrativa cinematográfica. Sem pretender ser exaustiva, saliento que o texto do argumento se encontra justificado, e não alinhado à esquerda, não obedecendo assim às regras de formatação. As personagens não emergem grafadas a letra maiúscula da primeira vez que surgem na descrição da ação, como num guião atual. Os diálogos estão formatados de maneira diferente do comumente usado neste tipo de texto: sem indicação de personagem a maiúscula, e justificados.

As referências sonoras, marcadas por motivos musicais, estão associadas, como mencionei anteriormente, a situações específicas: o tema que acompanha as cenas entre Angélica e Isaque; as melopeias, cantadas pelos cavadores das vinhas do Douro, diretamente ligadas ao trabalho; os sinos da igreja no cortejo do funeral de Angélica, associados à morte; os cânticos religiosos do coro feminino; o motivo que sublinha a angústia, em casa de Angélica após o falecimento desta; o trinar do pintassilgo como premonição de morte, no último sonho de Isaque com Angélica, antes de este perecer; o som de comboios como símbolo da industrialização quando estamos na estação da Régua, sendo mais tarde o apito do comboio uma premonição da morte de Isaque; e os cânticos populares das crianças no olival, antes de encontrarem Isaque prostrado no solo.

O argumento demonstra a erudição do autor e realizador, plasmada nas alusões a obras literárias, surgidas sob a forma de texto ou no diálogo entre as personagens. Recordo a citação, logo no início da narrativa, de Antero de Quental — “Ali ó lírio dos celestes vales / Tendo seu fim, tendo seu começo, / Para não mais findar, nossos

amores”; e a citação da décima-sexta parte do poema “Sarça ardente”, que integra o livro *As Encruzilhadas de Deus*, de José Régio. O realizador demonstra ainda um profundo conhecimento do saber popular através da referência a cânticos religiosos proferidos pelo coro feminino na igreja; as já aludidas melopeias populares dos trabalhadores das vinhas do Douro; e ao conhecido cântico *Oliveirinha da Serra* entoado pelas crianças.

Angélica revela-se, deste modo, um argumento planificado ao pormenor, sem nada deixado ao acaso, apresentado as marcas narratológicas e estilísticas de um texto literário por excelência, rico em alusões intertextuais endo- e exoliterárias.

Passo agora ao filme que resultou do guião, *O Estranho Caso de Angélica* (2010), um drama de 93 minutos, escrito e realizado por Manoel de Oliveira, parte da seleção oficial dos festivais de Cannes, Toronto e Nova Iorque.

O filme inicia-se com o passo de Antero de Quental referido no guião. Em seguida, detrás dos créditos, surge uma vista noturna sobre o rio Douro e a Régua, transportando posteriormente o espetador para o feitor que procura o fotógrafo. Na ausência deste, é o homem de gabardina que indica Isaque (e não a mulher do fotógrafo como escrito no argumento). Quando vão chamar Isaque à pensão, dona Justina, provavelmente a proprietária, pede a Isaque que baixe o rádio, que só produz estática, e conversam sobre a urgência de este ir retratar Angélica (não dialogam sem o espetador ouvir como está descrito no guião).

Segue-se uma viagem, acompanhada de um motivo musical, onde contemplamos o carro que se desloca pela Régua, no interior e no exterior da viatura. Ao chegar a casa de Angélica, Isaque é recebido por uma criada e por uma das irmãs da falecida, que é freira (ao contrário do guião onde é recebido apenas pela empregada). O retratista prepara o ambiente para fotografar (sendo que a mudança da lâmpada é diferente no guião). Para seu espanto, ao captar a imagem de Angélica, esta surge viva. Perturbado pela experiência inusitada, Isaque abandona o local.

Um motivo musical e uma paisagem sobre o rio Douro e a Régua indiciam que já é dia. Isaque, no quarto, coloca as fotografias a secar (e não as revela à noite, sob a

luz vermelha, como descrito no argumento): é a segunda vez que Angélica se mostra viva a Isaque, mas agora movendo-se na fotografia. Isaque contempla através dos binóculos a encosta do Douro, e vê os cavadores das vinhas a trabalhar. Perturbado, declina a refeição que dona Justina lhe leva ao quarto e prefere deambular até à vinha (no guião, Isaque ouve, ao longe, a melopeia dos trabalhadores do Douro, que lhe chega ao quarto, e só mais tarde se reúne com eles).

Já no campo, fotografa o trabalho manual dos cavadores, que alegremente cantam a melopeia guiada pelo capataz. O sino toca, e vai à igreja ver Angélica, que está apenas rodeada por quatro raparigas (e não por um magote, como diz no argumento), integrando-se no grupo. Mal se inicia a cerimónia, o jovem artista abandona a igreja. Passa pela vinha de novo que agora está a ser pulverizada num consílio entre o homem e a máquina. Contempla o Douro e a paisagem da Régua que dali se avista. Vai até à capela da casa de Angélica, e desloca-se, posteriormente, à casa para entregar as provas das fotografias. É de lá, a uma distância relativa, que observa o cortejo fúnebre passar.

A paisagem noturna do rio Douro e da Régua, transporta o espectador novamente no tempo. Isaque está deitado e é visitado por Angélica; mais uma vez, a fotografia é o motor da diegese, mas agora a jovem surge em espírito e os dois sobrevoam o rio Douro (não há uma contextualização sobre os telhados nem da Régua, como no guião, apenas sobre o rio e as vinhas). Este sonho/visitação de Angélica é inicialmente acompanhado por um motivo musical, que logo cessa, dando lugar ao uivo do vento. Isaque acorda, pelo amanhecer, meditando acerca do evento sobrenatural da noite anterior.

Na sala de jantar da pensão, a dona Justina, a dona Rosa, o engenheiro e o dr. Matias, falam sobre a estranheza de Isaque. Ocorre, então, uma mudança temporal e cultural de 1954 para 2010. Mais tarde, juntam-se a eles Isaque, e pouco depois a engenheira Clementina. Isaque parece distante e absorto em si mesmo, até os engenheiros e o dr. Matias falarem da antimatéria, do espírito e da substância. Aí, Isaque reflete sobre si e Angélica. Todos abandonam a sala, permanecendo apenas Justina e Isaque, que conversam sobre ele e sobre as ralações que tem ao notá-lo tão

ensimesmado. Por fim, contemplamos os animais de estimação: o gato, e o pássaro na gaiola, os dois únicos que ficam em plano. Mais um indicativo do cinema de pendor teatral de Oliveira. Segue-se um belo motivo musical que transporta o espetador para as vinhas do Douro, onde Isaque fotografa agora a terra a ser lavrada por um arado num trator.

Ao som das enxadas dos cavadores, Isaque confronta-se com pesadelos. Acorda ainda de madrugada e veste-se. Desloca-se a pé à igreja onde um grupo coral misto, raparigas num banco de um dos lados da igreja e rapazes do lado oposto, entoam cânticos religiosos alusivos à ressurreição (“o céu é a minha morada”). Vai ao cemitério, não entrando, e aí se depara com o marido de Angélica (no guião, Isaque entra no cemitério onde está o viúvo e grita por ela, o que, no filme, fará só mais tarde na ausência do marido).

Isaque vai até casa de Angélica buscar a encomenda das fotografias. É recebido rudemente pela criada, aparecendo depois a mãe e a irmã freira de Angélica (no argumento, esta não existe, surgindo a esposa de António, cunhada de Angélica e mãe de duas crianças; no filme, ela é referida, mas não interage como está descrito no guião). Isaque, após a encomenda, e perturbado com a fotografia de Angélica, retira-se a correr. O espectador contempla o peixe no aquário, no centro da sala, ao som da chuva que cai no exterior da habitação. A criada vem, verifica que Isaque se esqueceu das fotografias e corre à sua procura. Encontra-o agarrado às grades do cemitério, a gritar por Angélica. Entrega-lhe a encomenda e vai embora, saindo Isaque algum tempo mais tarde, depois de ignorar um mendigo que lhe pede esmola sempre que ele vai à igreja ou ao cemitério.

Um motivo musical, com a paisagem de anoitecer e amanhecer do rio Douro e da Régua, transporta-nos de novo no tempo. Situamo-nos no quarto de Isaque, mas agora a preto e branco. Sobre ele, voa o pássaro da gaiola, que o observa atentamente. A ave esvoaça janela fora e Angélica surge, como um espectro, sobre a sua cama, estendendo os braços para ele (imagem que no guião aparece logo quando o jovem tira as fotografias em casa de Angélica, pouco depois do seu falecimento). Isaque tenta alcançar o vulto sem êxito. O som do vento domina novamente toda a cena sugerindo

o vazio ou a ausência.

Na sala de jantar, a dona Justina, a dona Rosa, o engenheiro e o dr. Matias trocam impressões acerca da morte do pássaro na gaiola, e sobre os ruídos estranhos no quarto de Isaque. Este chega, e ao deparar-se com o sucedido, corre, enlouquecido, pelas ruas da Régua. Sucumbe, exausto, no olival, onde as crianças que entoam uma canção popular, o encontram. Levado para a pensão, e sem que o médico lhe consiga administrar os medicamentos (no guião este desempenha a dita tarefa sem dificuldade), Isaque vê Angélica e tenta alcançá-la. Ao levantar-se, após alguns passos, caí o corpo, e o espírito liberta-se, juntando-se ao amor, e ascendendo ao céu.

O médico e a enfermeira, que então chega, colocam Isaque na cama e verificam, estupefactos, que faleceu. A enfermeira chama a dona Justina e ambas cobrem Isaque com um pano, colocando-lhe uma cruz sobre o peito. A dona Justina, por fim, fecha a janela e as portadas, deixando a divisão na escuridão total. É ao som de uma bela melopeia que surgem os créditos finais.

Através de uma alusão de cariz intertextual, existem dois livros que marcam presença nesta obra: *As Encruzilhadas de Deus* de José Régio (citando Isaque, por duas vezes ao longo do filme, a parte 16 do poema *Sarça Ardente*), e São Paulo de Teixeira de Pascoaes, que aparece quando Isaque recolhe os volumes que tombaram ao chão no seu quarto antes de dona Justina o ir chamar para fotografar Angélica. Existe uma referência a Ortega y Gasset, o filósofo espanhol, e ao ser humano e à sua condição. Justina, o dr. Matias, o engenheiro e a dona Rosa conversam à mesa, na sala de jantar da pensão, sobre Isaque e o quanto está enigmático e parece louco, após ter fotografado Angélica. Oliveira mostra aqui as conversas de faca e alguidar, o coscuvilhar a vida dos outros, característica de meios pequenos, uma crítica declarada à sociedade.

Com a chegada da engenheira Clementina, e já na presença de Isaque, ainda que este esteja distanciado e indiferente ao que se passa ali, conversam acerca das condições económicas, da poluição, e dos sete mosquitos do apocalipse. A engenheira fala de termos técnicos da atmosfera, e a dona Rosa, silenciosa e visivelmente incomodada, sai, não se identificando com a conversa. Mais uma vez Oliveira critica a sociedade atual, e

separa os literatos dos não literatos, afastando um membro que não se sente à vontade numa conversa intelectual.

Os momentos em que Angélica aparece viva a Isaque são em tons de preto e branco (excetuando quando a vai fotografar, ela se move no retrato, e ele não a vê, mas Angélica aparece atrás do jovem enquanto este contempla as fotografias — Isaque sente a sua presença).

Neste ponto do enredo, são introduzidas duas novas personagens, ambas irmãs de Angélica: a freira e António. A mulher de António, mãe das sobrinhas de Angélica, que no guião fala a Isaque, é apenas referida, nunca surgindo no filme como figura que interage.

No que toca a momentos sonoros, as melopeias, os cânticos religiosos e os populares surgem, mas são menos frequentes e extensos do que no argumento original. Os motivos musicais servem para acompanhar as transições entre dia e noite, normalmente ilustradas pelas paisagens. O vento evidencia-se como motivo sonoro ou pano de fundo aos encontros entre Angélica e Isaque (ao contrário da música como aparece no guião).

O filme tem menos diversidade de escalas de planos, predominando as mais afastadas. Os movimentos de câmara são escassos, e a dinâmica dentro do plano sobressai. O Estranho Caso de Angélica constitui, pois, uma obra contemplativa, que concede tempo aos acontecimentos; o exemplo mais nítido ocorre quando, depois de voar com Angélica, Isaque se encontra no quarto e pega na fotografia desta, observando-a com atenção. Penetra o retrato e, concomitantemente, os espetadores apreciam-no num duplo ato de olhar. Outro exemplo sucede quando vemos o gato e o pássaro na gaiola, após todos abandonarem a divisão na sala de jantar. Depois de dona Justina mostrar a sua preocupação por Isaque, ambos saem e ficam apenas os dois animais, que vemos e se quedam o tempo necessário naquele plano. Um último exemplo nítido de contemplação ocorre quando Isaque abandona a casa de Angélica, após saber quais as provas que a mãe quer para as fotografias. Ficamos a observar o peixe, ali, a nadar no seu aquário, sozinho, o único movimento no plano.

3.O guião e o filme: duas obras em cotejo

Comparando o guião com o filme, verifico a existência quer de diferenças, quer de semelhanças significativas. Determinadas cenas foram suprimidas ou alargadas, e a ordem cronológica alterada; novas personagens, como os irmãos de Angélica, por exemplo, foram introduzidas. No filme, a presença da cunhada de Angélica, mãe das meninas e mulher do irmão António, é substituída pela irmã freira. A primeira torna-se passiva sendo apenas referida, enquanto a última se envolve numa personagem ativa.

Na minha perspetiva, Oliveira reescreveu os diálogos de modo a atualizá-los para a época em que realizou o filme. Notei ainda que as falas das crianças no olival, quando encontram Isaque caído, se revelam puramente teatrais, como as dos meninos do seu celebrado filme *Aniki-Bóbo* (1942).

O tom usado por algumas personagens permite, indiretamente, caracterizar a sua personalidade ou indiciar o estado de espírito em que se encontram. A criada do filme é impertinente e arrogante, ao contrário da empregada submissa e educada do guião. A irmã, freira, quando Isaque a trata por “senhora freira”, mostra prontamente o seu desagrado e diz que também tem nome, “Maria das Dores”, deixando transparecer algum desprezo pelo fotógrafo.

No filme são mais as personagens que se mexem dentro do plano do que a câmara a deslocar-se. O argumento apresenta mais movimentos de câmara (por exemplo, panorâmicas ou dinâmicas que percorrem personagens e espaços), os quais não ocorrem na obra cinematográfica. Esta possui um número elevado de planos fixos, assumindo-se como um filme mais dado à contemplação, à passagem do tempo, do que ao movimento em si. Deste modo, Oliveira, amadurecido no seu cinema, constrói *O Estranho Caso de Angélica* de uma forma exuberante que cativa e envolve o espetador.

Cinquenta e seis anos separam estes dois documentos fruto do talento e da imaginação de Oliveira. A causa que me parece mais viável para esse fenómeno prende-se com a relação que o cineasta teve com o regime salazarista. Esta distância tão grande entre a feitura do argumento e a realização do filme permite também tecer pensamentos

relativos a conteúdos técnicos.

Durante o Estado Novo (1933-1974), caracterizado por um regime ditatorial e autoritário, liderado por António de Oliveira Salazar, vigorou a censura, da qual o cinema também foi alvo. Oliveira mostrava a realidade do povo português na sua pobreza e dificuldade em sobreviver, nos seus filmes, o que desagradava ao regime, como é evidente, pois os governantes pretendiam transmitir uma imagem de progresso e modernidade para a nação. Com *Aniki-Bóbo* (1942), o realizador foi riscado do cinema que sublinhava o regime salazarista, sendo relegado ao estatuto de *persona non grata*.

Um projeto de cariz religioso, *Acto da Primavera* (1963), foi inicialmente aprovado pelo regime. No entanto, a derradeira sequência, que ilustra com imagens reais as guerras e os efeitos devastadores de um bombardeamento nuclear, fez com que, após a exibição, Oliveira fosse interrogado e detido pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado).

O que aconteceu, então, com o argumento de *Angélica*? Oliveira esclarece-nos: “Foi em 52, que eu apresentei o projeto. O SNI [Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo] empatou isso durante anos” (Costa 53). Acrescenta ainda: “[O SNI] deu a impressão de acolher bem o meu projeto. Mas não era mais do que uma ilusão. O tempo passava e não me davam resposta. Dois anos decorreram assim, sem nada me dizerem. Apercebi-me que era para me manter à distância” (Baecque 143).

Os temas intrínsecos ao guião (amor, loucura e morte) também contribuíram para que não fosse aceite. Um regime que exaltava “Deus, pátria, e família”, e onde o papel da mulher era na habitação, submissa, sendo o marido o chefe da casa, nunca poderia admitir que um homem se apaixonasse por uma mulher morta, sucumbisse à loucura e, conseqüentemente, à morte.

O avanço tecnológico do século XXI, permitiu a Oliveira o recurso a mecanismos que não existiam no século anterior. Em *O Estranho Caso de Angélica*, “Oliveira usa pela primeira vez CGI (ao serviço da primeira cena de sonho)” (Hoberman 1). A possibilidade que o digital veio conferir a este filme, tornou a obra estética e visualmente mais interessante e apelativa. Sem o recurso a esta alternativa,

Oliveira teria, caso realizasse o filme na década de 1950, usado a tão famosa trucagem que Georges Méliès deixou como legado.

Oliveira, a par da tecnologia, desenvolve assim o seu filme, onde a imagem é uma componente forte. É através da fotografia e da duplicação que a máquina fotográfica proporciona, até atingir o foco de uma imagem única, que se dá a passagem para a vida no mundo dos mortos. Argumenta Bénard da Costa “é uma fotografia que faz uma morta voltar à vida” (Costa 34), e acrescenta “pela primeira vez, surge na sua obra [de Manoel de Oliveira] a ideia do cinema como fixação da vida” (Costa 35). Ao imprimir a imagem na película, é criado um fantasma daquele momento, de uma personagem que existiu e agiu, e que pode ser reproduzida mais tarde, trazendo-a de novo ao mundo dos vivos. Surge assim o cinema como uma espécie de “ressurreição dos mortos”.

O tratamento da imagem revela-se de igual importância. É através do contraste entre o preto e branco e a cor que se processa a distinção entre o sonho e a realidade, o mundo dos espíritos e o dos humanos. Um momento crucial do filme ocorre quando Isaque se desprende do corpo humano, e em espírito, a preto e branco, se reúne ao espectro de Angélica, também nos mesmos tons. Os restantes planos possuem as cores naturais do quotidiano.

Angélica surge como símbolo de mistério, presságio, loucura e morte. Faleceu, mas não sabemos nada acerca da sua existência, apenas que se casara há pouco tempo. Como tantas outras personagens femininas dos filmes de Oliveira, esta permanece enigmática e fatal.

Há um mistério aparentemente insolúvel que paira no ar: a hipotética gravidez de Angélica, tal como a de Benilde, em *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), ainda que noutras circunstâncias. Dona Rosa diz que a jovem poderia estar grávida. Benilde aparece grávida e não se sabe quem é o pai, ou se existe ou se é obra do divino.

A relação com os fantasmas, ainda que noutra proporção, também preenche diversos filmes de Oliveira. Por exemplo, em *O Passado e o Presente* (1972), Wanda ama os maridos mortos, o fantasma do que eles eram, as lembranças e os carinhos que eles lhe propiciaram.

Questionado sobre mostrar cadáveres ou ter afeição por eles, Oliveira responde: “será que falo verdadeiramente de cadáveres ou será antes que falo do seu espírito?”; e acrescenta: “Procura-se tomar contacto com o mistério, mas não podemos ir para além. Na verdade, a realidade morre e, para substituir, é preciso que volte sob a forma de um mito. Isso sim, permanece” (Beacque 61-62). Igual fenómeno sucede em *Angélica* (guião) e *O Estranho Caso de Angélica* (filme). Aqui, emergem duas mortes relevantes no enredo: a de Angélica e a de Isaque. Quanto à personagem feminina, esta é a tragédia, o desespero, a angústia dos que ficaram, enquanto a masculina se torna em vida, libertação da loucura e encontro com o amor. Angélica regressa em espírito, e atormenta Isaque, que após a morte, e em alma, se une a ela.

A religiosidade também está presente em várias obras de Oliveira, por exemplo, a já referida conceção divina, da qual Benilde afirma ter sido agraciada, em *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975); ou os rituais de transladação do primeiro marido de Wanda, em *O Passado e o Presente* (1972); ou ainda o *Acto da Primavera* (1963) que assenta na representação da paixão de Cristo.

Tal como nas narrativas fílmicas abordadas, também em *O Estranho Caso de Angélica* podemos observar a cerimónia do casamento, apenas sendo mostrada uma imagem da capela com uma passadeira vermelha e pétalas de flores no chão; e a cerimónia do funeral de Angélica, parcialmente exposta. O contraste entre dois rituais: o primeiro de graça e vida, e o último da morte física.

O olhar crítico de Oliveira sobre a igreja não deixa de estar presente: a irmã de Angélica é freira e mostra-se ativa quando Isaque a trata por “senhora freira”. Outros elementos religiosos emergem: o mendigo pede a bênção para Isaque depois de este lhe dar esmola; e cânticos religiosos surgem belamente entoados, concedendo uma atmosfera quase etérea a determinadas cenas do filme. Aparece ainda o livro *São Paulo*, de Teixeira de Pascoaes, pertencente a Isaque, e que este apanha do chão, notando-se aqui mais uma referência religiosa. São Paulo foi um dos seguidores de Jesus e, após as suas viagens e proclamação pelo mundo, o cristianismo floresceu e foi difundido.

Santo Izidro (o lavrador) está representado na igreja sob a forma de imagem, com

um alforje e uma espécie de cajado. Durante no funeral de Angélica, vemos a imagem que aponta para o alto, onde, no teto da igreja, está uma pintura de Cristo ressuscitado. Seguidamente, vemos uma imagem parcial da Senhora do Sagrado Coração de Maria que aponta para baixo. É mostrada a imagem de Angélica, morta no féretro. Fazendo a ligação desta sequência de imagens, é fácil perceber a analogia da ressurreição de Angélica, da vida para lá da morte física, a existência do espírito.

O trabalho físico, normalmente árduo e praticado por pessoas das classes mais desfavorecidas, é outro dos temas recorrentes nas obras de Oliveira. Por exemplo, no seu primeiro filme, *Douro, Faina Fluvial* (1931), é mostrado o labor dos pescadores no rio Douro; também em *A Caça* (1964), Oliveira retrata as tarefas dos caçadores.

Em *O Estranho Caso de Angélica*, Oliveira mostra o trabalho nas vinhas do Douro, quer o manual, quer o manufaturado. A industrialização e o progresso são revelados através da passagem do antigo para o uso da maquinaria: a força do homem em oposição à força do equipamento. A melopeia surge sempre associada ao labor executado pela força dos braços dos homens.

Mais um elemento presente em filmes de Oliveira surge apenas no guião de Angélica, mas emerge de duas maneiras: o apeadeiro de comboios símbolo de modernidade, e o apito do comboio como um prenúncio de fatalidade para Isaque.

Podemos observar esta simbologia n' *A Caça* (1964) e em *Aniki-Bóbó* (1942). No primeiro filme, a linha de comboio surge como um prolongamento da espingarda, uma premonição: os dois rapazes são ameaçados pelo caçador. No segundo, o comboio surge como símbolo de progresso e inovação; o seu apito representa, no entanto, a fatalidade, pois em seguida, Eduardito cai junto à linha.

Sendo o comboio um símbolo de modernidade nos primeiros filmes de Oliveira, talvez o cineasta tenha absorvido este elemento de *O Estranho Caso de Angélica*, pois em 2010 é visto como um meio de transporte comum do quotidiano. O que marca a industrialização neste filme, além da passagem do trabalho manual para o maquinado, são os camiões que todas as manhãs chegam à Régua.

Vemos o Douro por duas vertentes: a fidelidade ao local, e o regresso às origens.

No primeiro caso, foi na região do Douro que a prima de Oliveira faleceu, e foi ali também que a fotografou. No segundo, é no rio Douro que Oliveira filma a sua primeira obra *Douro, Faina Fluvial* (1931); é igualmente lá que, após a desilusão de *Aniki-Bóbo* (1942), o realizador se dedica à agricultura, numa herdade da mulher, na região das vinhas do Douro (Costa 53 e Baecque 146-147). Ainda que rebuscado, pode associar-se a região do Douro, berço do famoso vinho do Porto, à paixão que Oliveira nutre pela sua terra natal.

4. Cinquenta e seis anos depois

Oliveira retocou o guião que escreveu no século passado, para o atualizar de modo a fazer mais sentido no século presente. Amadurecido no seu cinema, passou de uma montagem ativa, para a contemplação por excelência, mostrando assim a beleza de cada momento que pertence a *O Estranho Caso de Angélica*. Este filme está carregado de símbolos, características e elementos marcantes que atravessam a obra do cineasta.

A oposição do regime à concretização do argumento em filme, à data de 1954, veio revelar-se um aspeto positivo e uma mais-valia. Nunca desistindo de *Angélica*, Oliveira criou uma obra-prima, tão característica como tantas outras que constam da sua filmografia. *Angélica* (1954), transformado em *O Estranho Caso de Angélica* (2010), cinquenta e seis anos depois, é o único filme que o realizador teve oportunidade de refazer, no sentido em que atualiza o guião de um século para outro, não perdendo a essência narrativa, nem tão pouco a magnitude que o caracteriza como cineasta, e a excelência que preenche toda a sua obra.

Bibliografia

OLIVEIRA, Manoel de. Alguns projectos não realizados e outros textos. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1988.

BAECQUE, Antoine de, e Jacques Parsi. *Conversa com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999.

COSTA, João Bénard da, e Manoel de Oliveira. *Manoel de Oliveira Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2008.

BUISEL, Júlia. *Manoel de Oliveira Fotobiografia*. Porto: Figueirinhas, 2002.

GRILO, João Mário. *O Cinema da Não Ilusão: histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

HOBERMAN, J. J. “Hoberman on Manoel De Oliveira's *The Strange Case of Angelica*”. *Artforum International Magazine* 49 (2010): 67.

PARSI, Jacques. *Filmographie de Manoel de Oliveira*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2002.

Filmografia

OLIVEIRA, Manoel de, realizador. *Douro, Faina Fluvial*, produzido pelo próprio, 1931.

—, realizador. *Aniki-Bóbó*, Produções António Lopes Ribeiro, 1942.

—, realizador. *Acto da Primavera*, Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, 1963.

—, realizador. *A Caça*, produzido pelo próprio, 1964.

—, realizador. *O Passado e o Presente*, Centro Português de Cinema, 1972.

—, realizador. *Benilde ou a Virgem Mãe*, Centro Português de Cinema, 1975.

—, realizador. *O Estranho Caso de Angélica*, Lusomundo, 2