

PAULO ROCHA, MANOEL DE OLIVEIRA E O DOURO: DOIS REALIZADORES E UM RIO SÓ

Filipa Rosário¹

Resumo: *O Rio do Ouro* (1998) de Paulo Rocha e *O Estranho Caso de Angélica* (2010) de Manoel de Oliveira correspondem a universos narrativos, imagéticos e míticos distintos que, no entanto, se irmanam por diferentes vias. Em ambos os filmes, a morte é central ao desenvolvimento da trama, centralidade essa que vem impor uma dimensão fantasmagórica transversal às obras. A tornar mais sólida a ligação entre elas, encontra-se o rio Douro, elemento visual que parece albergar, condensar e projetar algo invisível e misterioso.

O Douro pontua a obra de Oliveira desde os anos 30: *Douro, Faina Fluvial* (1931) fixa de forma irreversível a imagem do rio na filmografia do mestre – e no cinema português –, e *Aniki-Bobó* (1942), *Vale Abraão* (1993), *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), *Porto da Minha Infância* (2001) e *O Estranho Caso de Angélica* são apenas alguns dos seus filmes que recuperam posteriormente o elemento. Apesar de a presença do rio não ser tão constante na obra de Paulo Rocha, como afirma Augusto M. Seabra (2012), “Rocha foi um cineasta das águas”: *Mudar de Vida* (1966), *A Ilha de Moraes* (1982), *A Ilha dos Amores* (1984) e *O Rio do Ouro* (1998) comprovam-no.

Tendo como ponto de partida teórico a distinção que Martin Lefebvre apresenta entre cenário e paisagem (2006) – o cenário torna-se paisagem quando a atenção do espectador deixa de estar dirigida à ação para contemplar o seu espaço circundante –, procurar-se-á compreender que forças reconhecem os dois mestres no rio Douro, o modo como o retratam e de que forma edificam ambos as suas próprias paisagens.

Palavras-chave: Rio Douro; Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, água, morte.

Contacto: filiparosario@gmail.com

Os primeiros momentos de *O Rio do Ouro* (1998) de Paulo Rocha e de *O Estranho Caso de Angélica* (2010) de Manoel de Oliveira revelam mundos e

¹ Investigadora de Pós-Doutoramento no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade Lisboa, onde estuda a paisagem no cinema português dos últimos cinquenta anos. Doutorada em Estudos Artísticos pela mesma universidade, onde apresentou uma tese intitulada “*In a Lonely Place* – para uma Leitura do Espaço do *Road Movie* a partir da Representação da Cidade Norte-americana”.

estilos diferentes. Apresentam-se ambos no entanto e desde logo como tramas de amor e de morte em que o espaço geográfico – o rio Douro e as suas margens – detém uma centralidade narrativa dinâmica, no sentido em que ele é cenário, paisagem e personagem. Ou seja, habita-se, contempla-se e interage-se com ele.

Oliveira²

Em *O Estranho Caso de Angélica*, Isaac, um jovem fotógrafo interessado pelo cultivo da terra feito “à moda antiga”, fotografa uma rapariga morta de nome Angélica. Na primeira fotografia que lhe tira, ela abre os olhos e sorri-lhe. O episódio insólito deixa Isaac transtornado e nervoso, e cada vez mais. Isaac fica obcecado pela rapariga, vê-a, toca nela, chama por ela. Nestas aparições namoram, e o apaixonado jovem fotógrafo vai perdendo gradualmente a ligação ao real. Aliena-se mas nunca deixa de fotografar obstinadamente os trabalhadores nas vinhas da margem do Douro, parece estar à procura de algo que se prende com a terra e que pela fotografia acredita conseguir obter. A espiral de loucura de Isaac torna-se progressivamente mais tortuosa, terminando com a sua morte dentro do seu quarto.³

De uma maneira geral, Oliveira alinha-se com o protagonista. O realizador mostra o real-segundo-Isaac, com as suas assombrações e animações, e fá-lo sem o julgar. De facto, *O Estranho Caso de Angélica* não é um filme tenso, apesar de ser a história da loucura fatal de um homem. Existe uma distância simbólica entre a câmara e a personagem, que leva a que o espectador receba a história de uma forma serena, sem dramatismos. O estilo narrativo de Oliveira, económico, objectivo, direto, depurado, leva a que isso aconteça, e nesse sentido a banda sonora é crucial. O filme é pontuado por temas instrumentais ao piano que

² O centro do universo narrativo geográfico de Manoel de Oliveira é o Norte de Portugal. A cidade de Porto opera como ponto fulcral desse mundo que se expande, seguindo o caudal do rio Douro mas no sentido inverso à sua corrente. *Douro, Faina Fluvial* (1931), *Aniki-Bobó* (1932), *O Pintor e a Cidade* (1956), *Francisca* (1981), *Vale Abraão* (1993), *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), *Porto da Minha Infância* (2001) e *O Estranho Caso de Angélica* (2010) formam um grupo coeso na extensa filmografia do realizador. A ação destes filmes, que são estrutural e genologicamente bastante diferentes entre si, decorre sempre nas imediações do Douro, seja em território rural ou urbano. Isto é, Oliveira filma bastante noutros locais mas regressa sempre ao Norte, volta sempre para casa.

³ No momento da morte de Isaac, a câmara mostra (I) o jovem a levantar-se da cama, (II) a dirigir-se à varanda onde se encontra o espectro de Angélica, (III) a derrubar o médico. (IV) De seguida, o espectro do corpo animado do próprio Isaac abandona o seu corpo “real”, que cai inerte no chão, (V) junta-se ao de Angélica e, por fim, (VI) a imagem fantasmagórica do casal enamorado parte, voando pela janela, deixando para trás o mundo dos vivos.

surgem no plano não-diegético e que nunca cedem à dimensão obscura que anima toda a trama. Trata-se de uma sonata e uma mazurca de Chopin que não só impõem um afastamento simbólico da ação, como pelas suas características levam a que o espectador a apreenda com vigor e luminosidade, pois são temas lúcidos, vigorosos e luminosos, por vezes virtuosos.⁴

Se os temas de Chopin relembram o espectador de que há um narrador a comandar a experiência, os cantares dos trabalhadores da terra procedem de forma inversa. Surgindo do centro da esfera da ação, é natural que assim seja. Mas existe uma oposição de outra natureza entre estas duas dimensões acusmáticas que de certa forma explicitam a questão principal de *O Estranho Caso de Angélica*, e que é objectivada via Isaac e a sua obsessão fatal: tal como Isaac, Oliveira interessa-se pela imagem – o protagonista fotógrafo age como projecção do realizador no filme –, pela ligação à terra e ao passado.

A demanda de Isaac é a mesma de Oliveira, no sentido em que ambos procuram algo que parece estar escondido na paisagem, na vida dentro da paisagem. E de facto, o realizador retrata o trabalho rural tal como o protagonista o faz; as práticas dos dois confundem-se: há planos subjetivos da câmara que correspondem ao olho da câmara de Isaac. Nestes momentos de captação do real, os trabalhadores da terra fazem parte do espaço, parecem absorvidos por ela, são a paisagem. E por não recorrerem à maquinaria, parecem ainda mais contíguos à terra.⁵

A Isaac interessa retratar algo de um tempo que passou. Por seu lado, Oliveira constrói este filme sem definir concretamente a temporalidade da ação, encenando dessa forma um universo anacrónico. Adereços, guarda-roupa e interiores não parecem pertencer a um mundo com viadutos, gruas e camiões, mas aqui eles convivem entre si. É na contemplação da terra, do cenário natural, que ambos podem encontrar a temporalidade que lhes importa, pois o espaço é a condição crucial da paisagem mas aquilo que esta representa, aquilo que ela corporaliza é o tempo (Solnit 2002, 48).

⁴ Para além disso, estes temas são introduzidos em momentos-chave da narrativa: na apresentação do espaço, da trama e dos atores, nas transições entre atos e em momentos de contemplação. Pressente-se o engenho de Oliveira nestas alturas, ele, que ao contrário de quase todas as personagens do filme, não julga Isaac na sua louca experiência; antes apresenta-a desde o início de uma forma distanciada mas conivente, sóbria mas comprometida.

⁵ O lado documental do filme opõe-se de facto à força da narração que os temas de Chopin representam, mas a tensão agudiza-se sobretudo nos momentos de identidade entre personagem e realizador.

O Douro aqui deve ser entendido nesta perspectiva. Ele surge com a paisagem circundante: sempre o rio e a margem, aberta, em nada claustrofóbica. A primeira imagem do filme é um plano fixo e muito geral que capta uma margem do Douro, à noite, e que integra o próprio rio. O enquadramento do *establishing shot* surgirá várias vezes depois, de dia e de noite, pontuando a trama com algumas variações. Mas é da varanda do quarto de Isaac que o rio se insurge com calma e subtileza na esfera da motivação do protagonista. O quarto é geralmente filmado de frente para a varanda, que na maioria das vezes está aberta e por isso permite ao espectador ver a paisagem rural a que aquela moldura dá acesso. Por outras palavras, a vista é o ponto de fuga do quadro. É para lá que o olhar tende, e de facto Isaac, à medida que se vai perdendo na sua loucura, parece hipnotizado pela vista.

É também neste quarto de pensão que Isaac revela as fotografias que tira, lê, pensa, sonha e alucina, e sempre com o som do rio e a imagem do espaço intocado. Se no seu espaço privado e íntimo Isaac desenvolve as suas obsessões, no mundo lá fora tenta concretizá-las. No centro desta dinâmica, encontram-se as fotografias, que retratam e simbolizam essas mesmas obsessões. Existe mesmo, a dado momento, um *travelling* sobre as fotografias de Isaac, penduradas na corda enquanto termina o processo de revelação, em que Oliveira coloca literalmente no mesmo plano os retratos dos trabalhadores agrícolas em ação e o retrato animado de Angélica – precisamente, universos com tempos disformes. O Douro neste filme faz parte do cenário; ganha autonomia narrativa, transformando-se em paisagem, e adquire, com o desenvolvimento da história, propriedades fantasmagóricas, associadas a Angélica.

No seu quarto, com as portas da varanda abertas, Isaac interage com o espectro dela, que surge geralmente na varanda, associada à paisagem. Quando, num sonho, os dois amantes voam abraçados, sobrevoam o Douro, tocam na água e partem em direção ao céu, de onde observam ao longe a organização da terra, com o rio e margens. Esta paisagem é apresentada num plano aéreo: os dois contemplam o mundo visto de cima, numa cena invocadora de Méliès que corresponde a uma simbólica viagem sem retorno de Isaac.

Por seu lado, o último momento da cena final do filme mostra a dona da pensão onde Isaac ficava a fechar as portadas da varanda do quarto. Momentos

antes, o “espírito” dele havia levantado voo com Angélica em direção ao céu, e o seu corpo sido levado para fora da casa. A Senhora Justina é filmada de costas para a câmara, de frente para a varanda, e no quarto não há qualquer tipo de iluminação. O plano autorreflexivo declara o fim da história, e se a janela da varanda é moldura, o que fica da história corresponde ao que está para lá dela: o Douro e a sua margem intocada.

Os amantes, na morte, partem e desaparecem na paisagem, à qual pertencem.

Rocha

O Rio do Ouro (1998) de Paulo Rocha é também uma história de amor e morte. Mas aquilo que surge sóbrio, discreto e direto em *O Estranho Caso de Angélica* aqui impõe-se de uma forma expressionista, coral e melodramática. Os filmes distanciam-se não só pelo estilo: tal como o título sugere, o rio é mais do que central na narrativa de Rocha, ele é ubíquo.

O Douro aqui organiza o espaço narrativo. A ação decorre num lugarejo à beira-rio, a Barquinha, entre montes e escarpas, definindo desde logo o cenário da história como espaço fechado e claustrofóbico. Se no filme de Oliveira o espectador tem de procurar o lugar do rio na narrativa, aqui não é possível fugir-se dele.

De facto, o rio está presente na vida das personagens não só de uma forma pragmática e concreta, pois elas nadam, navegam, lavam e trabalham nas suas águas. Mas ele existe também de um modo mais abstracto: as cantigas, as orações, a mitologia ali presentes compõem-se por referências à sua força simbólica.

Paulo Rocha avisa o espectador nos primeiros momentos do filme de que se trata da “história de um grande e horrível crime”. No centro da história, encontra-se Carolina, António seu marido, Zé dos Ouros seu amante e Mélita a afilhada do casal. O filme é tenso desde o início, não só porque se apresenta enquanto narrativa trágica, mas porque dentro desta intrincada teia de personagens não existem ligações limpas, sem sentidos escondidos. A paisagem é tortuosa, e as personagens agem da mesma forma, mesmo que em graus diferentes. O passado pesa nelas, e todas parecem guardar segredos. Tudo neste universo parece estar prestes a implodir. Apenas António escapa à regra. É ele

que casa com Carolina, a solitária guarda-cancelas que por fim o matará, que torturará Mélita com mel e abelhas, e regozijar-se-á com o afogamento de Zé dos Ouros no fundo do rio.

Aqui, o espaço narrativo corresponde ao vale que o Douro atravessa. A câmara, mais solta que a de Oliveira, movimenta-se com autonomia: ela espreita e segue. Os planos-sequência captam com frequência cenas paralelas, e a câmara flui entre estas, criando um efeito de contração de espaço. Aquele espaço onde a natureza se manifesta em toda a sua pujança impõe-se assim enquanto submundo de onde não se consegue verdadeiramente sair. Até porque o filme não o permite, ele previne constantemente o espectador para a tragédia: a banda sonora é incessante na tarefa, mas mesmo as personagens alertam-se mutuamente. Neste sentido, o rio parece puxá-las para dentro de si. Se em Angélica, o rio é contido e atrai misteriosamente, aqui as personagens estão condenadas com violência àquele fundo de lama e de correntes – e de certa forma, já o sabem.

Há muita música em *O Rio do Ouro*. Ouve-se constantemente temas populares, seja durante práticas ritualizadas – enquanto se lava a roupa ou na festa da aldeia –, ou em momentos solitários das personagens, sobretudo da jovem romântica Mélita. Mas a música também está presente na zona acusmática não-diegética, quase como se de um eco do “real” se tratasse, até porque os temas que se escutam em *off* são os mesmos ou semelhantes àqueles presentes em campo. Desta forma, não só o espaço também se contrai por via do som, como uma dimensão operática da paisagem se expõe. Nesta dinâmica, o realizador enquanto mestre de cerimónias surge inquieto, há um movimento constante mas nunca nervoso, uma organicidade que projeta fluidez à imagem e ao som e que reflete algum deleite. O que no filme de Oliveira aparece como angular, distante e sereno, aqui torna-se ziguezagueante, mergulhado e quente.

O jogo musical entre zona diegética e não-diegética faz com que aquele espaço se edifique enquanto vitral, no sentido em que se torna difusa a origem dos temas, se provém das personagens ou da paisagem. E também por aí ela adquire uma força simbólica que de facto não existe no Douro de Angélica. Aqui, no rio do ouro, o estatuto das águas é mitificado por todas as personagens, reflete-se na linguagem, mas existe para lá de ambas. No filme de Oliveira, é Isaac quem reconhece essa força alegórica no rio, e ao espectador

cabe testemunhar à distância essa ligação fatal. Quando a Senhora Justina fecha as portadas da varanda do quarto de Isaac, depois da morte dele, a história fica encerrada, já não há fantasmas, nem projeções associadas ao Douro. Por outro lado, na obra de Paulo Rocha, o espectador vê confirmado o estatuto mítico do rio, associado à ideia de morte desde a abertura do filme. A história confirma a lenda, e esta resiste, permanecendo fora dela mas dentro do espectador. O último plano do filme mostra Mélita, no fundo do rio, a devolver a um cordão de ouro a Zé, o namorado. A câmara está dentro de água, não há tensão narrativa, há sim uma suspensão que fecha a história e que leva o espectador para dentro do rio, insistindo no gesto.

Referências bibliográficas

Solnit, Rebecca. 2002. *As Eve Said to the Serpent. On Landscape, Gender, and Art*. Athens: University of Georgia Press.