

Janelas sem horizonte: uma análise iconográfica da Anunciação no cinema.

Windows without horizon: an iconographic analysis of the Annunciation in films.

Artigo inédito

palavras-chave:

Anunciação; perspectiva;
As sombras; O estranho
caso de Angélica

Em *L'Annonciation Italienne – Une histoire de perspective*, Daniel Arasse investiga a incidência da perspectiva na iconografia da Anunciação. Eis o paradoxo identificado: a técnica da perspectiva, “forma simbólica” de um mundo comensurável, estaria em desacordo com a figuração do Incomensurável. Para responder a esse problema, Arasse busca na “desordem da perspectiva” índices materiais da presença de Deus (Encarnação). Este artigo pretende identificar como semelhante desafio se deu no cinema. Veremos que as implicações religiosas de outrora se diluem em uma operação de transposição de meios: como retrabalhar os dispositivos espaciais da pintura através de meios estritamente fílmicos? Para esse dilema representacional, analisaremos dois filmes: *As sombras* (Jean-Claude Brisseau, 1982) e *O estranho caso de Angélica* (Manoel de Oliveira, 2010).

keywords:

Annunciation; perspective;
The shadows; The strange
case of Angelica

In *L'Annonciation Italienne - Une histoire de perspective*, Daniel Arasse investigates the perspective technique in Annunciation's iconography. How could the perspective, a “symbolic form” of a commensurable world, figure the Incommensurable? In order to answer to this problem, Arasse seeks in the inner of each painting a “perspective disorder” to figure the divine. The aim of this article is to identify the ways in which cinema faced similar challenge. We will realize that the religious implications are replaced by a media transposition operation: how to rework the spatial dispositive of Annunciation's painting through filmic means? For this representational dilemma, we will analyse two selected films: *The shadows* (Jean-Claude Brisseau, 1982) and *The strange case of Angelica* (Manoel de Oliveira, 2010).

* Universidade de São Paulo
[USP].

Janelas sem horizonte:

uma análise iconográfica da

Anunciação no cinema.

O episódio bíblico da Anunciação refere-se ao encontro do Anjo Gabriel com a Virgem Maria: o Anjo aparece diante dela, anuncia a vinda do Espírito Santo, e afirma que ela conceberá o “Filho do Altíssimo”. Após ouvir e aceitar a mensagem do Anjo, respondendo-lhe que seja feito “segundo a tua palavra” (Lucas, 1:38), a Virgem permite que o Verbo divino se encarne. O episódio da Anunciação, portanto, está intimamente ligado à Encarnação – simultaneamente, a Anunciação é apenas um diálogo, uma troca. “Responda uma palavra e receba o Verbo” (São Bernardo de Claraval)¹.

Episódio discreto no conjunto de textos que compõe o Evangelho de São Lucas, a Anunciação adquiriu, já nos primórdios do Cristianismo, posição de destaque na exegese bíblica: desde os primeiros séculos do d.C., um grande esforço interpretativo foi mobilizado para encontrar no Antigo Testamento as evocações ao Anúncio feito a Maria. No decorrer dos séculos, ao longo de toda a Idade Média, inúmeras orações e hinos marianos foram compostos para celebrar o tema da Anunciação. Mas foi talvez no *Quattrocento* italiano que o episódio fundador do Cristianismo esteve em mais alta conta. Nesse período, a Anunciação se tornou ponto de convergência de um intenso debate de ideias, assim como objeto central de um grande problema de representação. O desafio se devia ao jogo de contrastes estabelecido, adquirindo nas artes plásticas a forma de um paradoxo. O primeiro, mais evidente, diz respeito às diferenças ontológicas entre o Anjo e a Virgem. Como fazer coabitar, em uma mesma imagem fixa, o sagrado e o profano?² A esse problema de representação, a iconografia da Anunciação responderá através da cesura do espaço cênico: o chamado *décalage* (doravante, “decalagem”). Para separar os dois lados do quadro (o Anjo no lado esquerdo, a Virgem no lado direito), privilegiou-se uma composição partida por arcos e colunas pesadamente reiteradas pelo desenho arquitetônico; ou seja, uma configuração espacial concebida para materializar a fronteira entre o lado celestial e o terrestre.

O segundo paradoxo, de natureza mais interiorizada, diz respeito ao sentido espiritual do episódio evangélico: a Encarnação. Como figurar a chegada de Deus no mundo dos homens? Como representar o invisível, o eterno, o incomensurável? A mais célebre síntese da Encarnação, formulada na primeira metade do século XV, fora atribuída ao pregador e místico franciscano São Bernardino de Sena. Feita a partir de uma longa sequência de oximoros, o mistério da Encarnação corresponderia ao mo-

1. Trecho do hino mariano do século XI, *Annonciation de la très-Sainte Vierge*, do abade francês São Bernardo de Claraval. Cf. CLAIRVAUX, Bernard de. **Homélies pour tous les dimanches et les principales fêtes de l'année**. Avignon: Seguin Aîné, 1830, p. 87.

2. No momento do Anúncio, a Virgem é considerada ainda um ser profano – e, portanto, de natureza distinta da do Anjo Gabriel.

3. SIENNE, Bernardin de. **Pagine scelte**. Milan: Vita e pensiero, 1950, p. 54.

4. MARIN, Louis. *Annonciations ou les secrets du tiers*. **Trois**, Québec, vol. 3, n° 3, p. 35-40. 1988, p. 35.

5. Assim como o relógio mecânico tratava de mensurar o tempo, diz Arasse, a cartografia e a técnica da perspectiva tratavam de mensurar o espaço. Cf. ARASSE, Daniel. **Histoires des peintures**. Paris : Denoël, 2004, p. 68.

6. Cf. FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

7. Cf. PANOFKY, Erwin. **Perspective as symbolic form**. New York: Zone Books, 1991.

8. Ao refletir sobre a obra de Panofsky, Daniel Arasse irá concluir que a perspectiva, tal como entendida pelo crítico alemão, seria a forma simbólica de um mundo em que Deus estaria ausente, posteriormente identificado com o mundo cartesiano da matéria infinita. Cf. ARASSE, Daniel. Op. cit., p. 65.

9. ARASSE, Daniel. Op. cit., p. 67. A tradução do parágrafo acima, assim como nas demais citações do presente artigo, são de minha autoria.

mento em que “a eternidade é reduzida no tempo, a imensidão na medida, o Criador na criatura, o não-figurável na figura, o inefável na palavra e a ‘incircunscrição’ no lugar, o invisível na visão, o inaudível no som”³.

Em um texto intitulado *Annonciations ou les secrets du tiers*, Louis Marin identifica na iconografia da Anunciação renascentista a recorrência do cruzamento de dois eixos perpendiculares: o *eixo transversal*, que corresponde ao espaço de ligação entre o Anjo a Virgem; e o *eixo central*, que coincide com as linhas de fuga da perspectiva monocular⁴. O eixo transversal, marcado pela cesura do espaço cênico, está ligado ao primeiro paradoxo. Privilegiaremos neste artigo o segundo, que se faz presente no eixo da perspectiva.

O historiador da arte Daniel Arasse, em *L'Annonciation Italienne – Une histoire de perspective*, é assertivo ao defender que a afinidade entre o tema da Anunciação e a técnica da perspectiva se deu sob a chave da contradição. A perspectiva, afinal, é uma técnica que dá unidade espacial⁵ a um mundo organizado pelo homem (a partir da posição do espectador, do seu ponto de vista – enfatizará Pierre Francastel⁶), ao passo que o episódio da Anunciação corresponde ao mistério da Encarnação de Deus. Como figurar a divindade por intermédio de uma técnica que consiste em dar uma forma simbólica a um mundo “desteologizado” (Panofsky⁷)? Daniel Arasse atenuará a assertiva panofskyana⁸, e insistirá – ao contrário – na “comensurabilidade” da técnica. Sendo assim, segundo um vocabulário já corrente no *Quattrocento*, a perspectiva instaurava um mundo comensurável ao homem. Vejamos a formulação de Arasse:

Antes de se chamar perspectiva, ela se chamava *commensuratio*, ou seja, a perspectiva é a construção de proporções harmoniosas no interior da representação em função da distância, tudo isso levando-se em conta a pessoa que observa, o espectador. O mundo tornava-se então comensurável ao homem. Não que o mundo fosse infinito, pois a questão do infinito ou do finito não era colocada na época, mas antes comensurável ao homem, e a partir de então o homem poderia construir uma representação, de seu ponto de vista, verdadeira.⁹

A contradição diagnosticada por Daniel Arasse pode ser formulada agora com mais precisão: como a técnica da perspectiva, forma simbólica de um mundo comensurável, poderia figurar a chegada do Incomensurável? Mesmo se nos atermos apenas à iconografia

do *Quattrocento* toscano, quando se consolidou a técnica da perspectiva monocular, a maioria das pinturas da Anunciação, segundo Arasse, ignorava esse paradoxo. Ainda assim, cientes desse problema de representação, muitos outros pintores buscarão soluções figurativas para resolver esse impasse. As obras selecionadas por Arasse, segundo o próprio autor, são fruto de um trabalho perfeitamente consciente de suas implicações teológicas. Dando continuidade às pesquisas de John Spencer e Hubert Damisch, Daniel Arasse desenvolve a questão sob um viés menos antropológico que histórico. Tal abordagem histórica, com a qual se propõe a conduzir sua investigação, não simplifica em nada sua pesquisa. Ao invés de buscar uma síntese composicional para esse problema, Arasse opta por uma análise obra-a-obra, buscando em cada caso – no brilho interior de cada pintura – uma brecha figurativa para a inscrição de Deus no mundo representado.

Alguns pintores encontrarão um meio de figurar a Encarnação por uma desordem da perspectiva. Algo que está em perspectiva, mas que escapa a ela, que é incomensurável à perspectiva, e é evidentemente Deus se encarnando, já que ele é infinito.¹⁰

Uma “desordem da perspectiva”, portanto, seria a forma encontrada por alguns pintores renascentistas para figurar algo que escapasse ao mundo comensurável: Deus. Após constatar essa brecha figurativa, Arasse vai ainda mais longe: em suas análises de importantes Anunciações renascentistas¹¹, ele defende que a perspectiva regular era usada como “um instrumento figurativo” que permitia, justamente, “dar figura à chegada da Divindade no mundo humano”¹². Dito de outra forma: exatamente por ser uma técnica que consistia em inscrever os elementos em quadro numa ordem comensurável ao homem, a perspectiva foi trabalhada por alguns artistas com o propósito de figurar a chegada do invisível e do incomensurável no mundo da visão e da medida. Inicialmente apresentada como irreconciliável com o tema da Anunciação, a perspectiva torna-se aqui justamente a solução para essa contradição representativa. Sendo o próprio mistério da Encarnação uma longa sequência de oximoros, que forma melhor de figurar o não figurável senão através de uma falha na perspectiva (um erro intencional no desenho das linhas de

10. Ibidem, p. 78.

11. Ganha destaque em suas análises a Anunciação pré-renascentista de Ambrogio Lorenzetti, de 1344. Segundo o levantamento de Panofsky, trata-se talvez da primeira representação de uma Anunciação em perspectiva.

12. ARASSE, Daniel. *L'Annonciation Italienne – Une histoire de perspective*. Paris: Hazan, 2010, p. 51.

fuga, provocando assim uma figura rebelde e alheia ao primado da razão e da medida)? Essa é a aposta de Arasse em algumas de suas análises. Vejamos abaixo um dos mais eloquentes exemplos.

Fig. 1. Domenico Veneziano, *Anunciação*, 1445. Têmpera no painel, 27 x 54 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.



Na Anunciação de pequenas dimensões de Domenico Veneziano, percebe-se um trabalho cuidadoso na construção da arquitetura palaciana em que se passa a cena. Fruto de uma composição simétrica e harmoniosa, a perfeição desse painel parece estar, como diz Arasse, “à imagem da perfeição da Virgem”¹³. Tudo na cena é meticulosamente organizado e controlado segundo uma lógica geométrica. Ganha destaque a centralidade da porta, localizada no final de um corredor, no hiato entre as duas figuras. Arasse enfatiza que a frontalidade da porta, pintada no fundo do quadro com muita solidez, possui a função que costuma ser atribuída à coluna de mármore: além de provocar a cissura no eixo transversal do quadro, a porta esconde o ponto de fuga da pintura. Ela está no centro da composição, atravessada justamente pelo eixo central da perspectiva.

Ao longo de sua análise do painel, Arasse contextualiza o significado da porta no *Quattrocento* toscano: primeiro, rememora a imagem da porta como figura da Virgem (a porta como o acesso por onde Jesus entrou no mundo); em seguida, relembra uma frase dita por Jesus no Evangelho de João (“Eu Sou a porta. Qualquer pessoa que entrar por Mim, será salva”¹⁴) para concluir que a porta de Veneziano – ao condensar a imagem de Cristo e da Virgem – faz uma “alusão iconográfica ao mistério invisível da Encarnação”¹⁵.

Daniel Arasse gasta alguns parágrafos enfatizando um pequeno detalhe que determinará o sentido teológico do painel de Domenico Ve-

13. ARASSE, Daniel. Op. cit., 2004, p. 80.

14. João, 10:9.

15. ARASSE, Daniel. Op. cit., 2004, p. 80.

neziano. Em comparação com o aspecto solene da arquitetura palaciana, o trinco da porta no fundo do quadro se revela inverossímil, frágil e muito pequeno. Além disso, as dimensões da porta mostram-se “absolutamente desproporcionais” em relação aos objetos situados em primeiro plano¹⁶. Domenico Veneziano teria voluntariamente cometido esses erros, provocando uma incoerência na proporção do desenho, para assim figurar o mistério da Encarnação. A forma encontrada por Veneziano de inscrever o incomensurável, portanto, foi por meio de uma brecha na perspectiva, através da desproporcionalidade da porta no fundo do quadro. Escapando à comensurabilidade da técnica perspectiva, a porta – como figura da Encarnação – se mostrou insubmissa ao primado da razão e da medida. Através de uma deformação da perspectiva bem no coração de seu painel, justamente onde se incide o ponto de fuga da pintura, Veneziano consegue figurar a Encarnação e restaurar o sentido da Anunciação cristã.

Ao longo de sua pesquisa acerca da afinidade entre a perspectiva e Anunciação, Daniel Arasse se apoia em alguns casos de “desordem” ou de “desproporção” – dentre os quais o painel de Domenico oferece apenas um exemplo possível – para concluir que o uso que se fazia da técnica da perspectiva determinava o sentido teológico da Anunciação. Arasse repete o aforismo de Hubert Damisch, segundo o qual “a perspectiva não apenas mostra, mas pensa”¹⁷, e conclui num outro momento do texto que a perspectiva “permitia a alguns pintores, que eram também um pouco teóricos, de propor pensamentos de pintura absolutamente admiráveis”¹⁸.

Vejamos um segundo exemplo esmiuçado por Daniel Arasse em seu livro. Na Anunciação situada na ilustração abaixo, que corresponde à parte superior do políptico de Santo Antônio, podemos verificar a ênfase dada ao longo corredor de colunas. No fundo desse corredor, ganhando grande destaque na composição, encontra-se um imponente bloco de mármore. A pintura é de Piero della Francesca, aluno de Domenico Veneziano. A Anunciação de Francesca, feita cerca de vinte e cinco após o painel de Veneziano, parece retomar algumas das questões anteriormente analisadas. Tal como Veneziano havia feito com a sua porta, Francesca realiza um truque no desenho do bloco de mármore, provocando assim um efeito que consiste em fazê-lo parecer estar mais próximo do que realmente está. Àquela distância, diz Arasse, seria impossível ver a pedra com tantos detalhes – inclusive com os sulcos da pedra tão nitidamente desenhados. Situado bem no hiato entre o Anjo

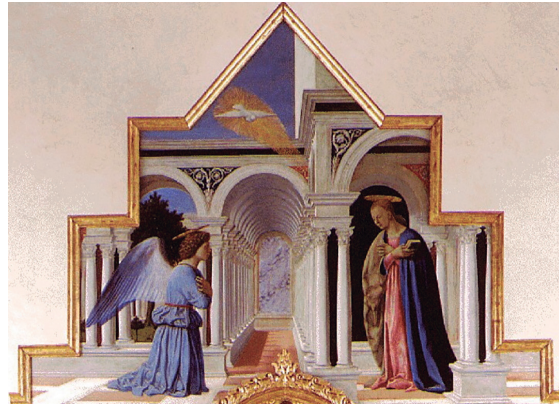
16. Idem, 2010, p. 35-38.

17. DAMISCH, Hubert. **Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture**. Paris: Seuil, 1984 apud ARASSE, Daniel. Op. cit., 2004, p. 64.

18. Ibidem, p. 80.

19. Segundo Arasse, Francesca era um matemático brilhante – e, portanto, dominava a técnica com maestria.

Fig. 2. Piero della Francesca, *Políptico de Santo Antônio, Anunciação*, 1470. Óleo sobre madeira, 338 x 230 cm, Galeria Nacional da Úmbria, Perugia.



e a Virgem, o bloco de mármore é também – tal como a porta de Veneziano – uma figura da Encarnação. E o desvio intencional provocado por Piero della Francesca¹⁹ bem no meio da composição, justamente no ponto de incidência das linhas de fuga, corresponderia ao seu desejo de figurar o mistério da Encarnação. Mais uma Anunciação, portanto, que teria obtido êxito em figurar o “incomensurável na medida” – justamente através da técnica da perspectiva, a chamada *commensuratio*.

Mas há ainda um segundo truque no desenho de Francesca. Uma análise detida na edificação em que se passa a cena nos permite verificar que há uma massa de colunas bem na frente da Virgem. Arasse dirá: se o Anjo levantasse a cabeça e tentasse olhar a Virgem, ele não teria acesso ao seu rosto. Invisível ao “olho sensível” do espectador, a coluna que se encontra bem no meio das duas figuras (escondida na longa fileira de colunas do lado direito) é apenas intuída pelo “olho do intelecto” do espectador. Não se trata de uma visão direta, imediata. Somente pela inteligência do espectador, disposto a restituir a configuração arquitetônica do edifício (assumindo assim o papel de um “agente investigador”, como diz Arasse), que o segredo de Francesca é revelado. E esse segredo, dirá mais uma vez Arasse, corresponde justamente ao mistério da Encarnação de Deus no mundo dos homens. A coluna, afinal, era um dos símbolos mais frequentes de Cristo: *Columna est Christus*²⁰. Escondido atrás de uma composição cuidadosamente arrumada, erigido sob o signo de uma coluna de mármore, a figura da Encarnação é enfim revelada.

20. “[...] a coluna é um dos símbolos mais conhecidos e tradicionais de Cristo: *Columna est Christus*”. Cf. ARASSE, Daniel. Op. cit., 2004, p. 82.

Feito esse recuo a alguns aspectos gerais da iconografia da Anunciação, na qual privilegiamos o eixo da perspectiva, veremos agora como alguns filmes retrabalharam esses motivos pelos meios expressivos do cinema. Como dar visibilidade, numa cena em movimento, à aparição do Anjo anunciando à Virgem a chegada de Cristo? Quais são os desafios da Anunciação inerentes à arte cinematográfica? Em pouco mais de um século de história, como os filmes responderam a esse dilema? Ao longo desse artigo, veremos que – na passagem para o cinema – os problemas enfrentados na representação do Anúncio sofrerão um decisivo deslocamento. As implicações religiosas de outrora se diluem, e os desafios de natureza teológico-representacional da pintura renascentista se traduzem em uma operação de transposição de meios: como encontrar uma forma eminentemente cinematográfica para recriar – a partir de um empréstimo da pintura – os dispositivos da Anunciação? É assim que o cuidadoso exame das Escrituras dá lugar à análise – igualmente meticulosa – da iconografia do *Quattrocento*. Todo o problema se resume à questão do “empréstimo de meios”: como trabalhar essa herança no cinema? A dificuldade da tarefa consistirá em, não apenas dar movimento ao que se apresentava em repouso, mas conseguir ressignificar os motivos plásticos através das especificidades do meio fílmico.

Analisaremos a seguir dois filmes: *As sombras* (1982), de Jean-Claude Brisseau, e *O estranho caso de Angélica* (2010), de Manoel de Oliveira. Ganhará destaque nas análises o trabalho exercido na profundidade de campo. O principal ponto a se notar é que, diferentemente dos pintores citados, os realizadores herdaram sem qualquer esforço o enquadramento “em perspectiva” da câmera de cinema. A perspectiva monocular renascentista é incorporada automaticamente pelas máquinas filmadoras. No cinema, dirá Alain Bergala, “a perspectiva não foi uma conquista, ela é dada de antemão pela câmera, pelas objetivas: a continuidade do espaço não é construída, já que o cineasta capta seus planos de um espaço do mundo, que lhe é contínuo”²¹. Embora elementar, esse princípio fundamental determinará a forma como os realizadores retrabalharão essa herança iconográfica. Diferente das pinturas acima mencionadas, que optaram pelo uso voluntário de distorções bem no centro da composição (exatamente onde se incidiam as linhas de fuga da perspectiva), os realizadores selecionados manterão mais ou menos

21. BERGALA, Alain. Montage obligatoire. In: _____ (org.). **La création cinéma**. Crisnée: Yellow Now, 2015, p. 224.

intactos os códigos da perspectiva monocular. Embora seja possível provocar enormes distorções com uma câmera de cinema (através da manipulação da distância focal de uma lente, por exemplo), não parece ter sido esse o caminho escolhido pelos realizadores. Ao longo desse artigo, nos itens que veremos a seguir, analisaremos dois filmes que teriam encontrado maneiras de encerrar seus personagens em um mundo fechado. As janelas se revelarão um elemento de interdição, limitando um pouco a área de incidência da perspectiva. Não por acaso, aliás, os dois filmes analisados irão terminar diante de janelas: em *As sombras*, com a imagem de uma vista sem horizonte, e em *O estranho caso de Angélica*, com o fechamento definitivo da janela. Indesejada segundo os propósitos de cada realizador, a profundidade de campo será abortada por estratégias composicionais e/ou narrativas distintas.

1. Bloco de mármore

Assim como em outros filmes do início da carreira de Jean-Claude Brisseau, *As sombras* (1982) se passa em um complexo habitacional no subúrbio de Paris. A região já havia despertado o interesse do realizador francês em um curta-metragem do mesmo ano, *L'Echangeur* (1982)²², e também em seu longa de estreia, *A vida como ela é* (1978), que tematizava o absurdo e a violência extremada desses condomínios. Pela falta de um projeto urbanístico que promovesse um espaço de encontro entre os moradores, característica muito enfatizada por todos esses filmes (na arquitetura dos prédios, no esvaziamento das áreas comuns, no comportamento indiferente das pessoas), o índice de suicídio nesses lugares é altíssimo. Em *A vida como ela é*, Brisseau tematizava justamente esse problema, assim como a burocracia labiríntica do mundo corporativo, dando ao filme um tom tragicômico um pouco dissonante do restante de sua filmografia.

O longa-metragem *As sombras*, realizado no contexto da série televisiva *Télévision de chambre* (1982-84), conta a história de uma família que reside num pequeno apartamento situado num desses enormes complexos habitacionais. Exceto pela cena dos créditos iniciais, na qual uma adolescente (Nathalie) caminha pelo pátio esvaziado do condomínio, todo o restante do filme se passa no interior do apartamento. A única interação com a vizinhança se dá pela banda sonora do

22. Curta-metragem que integra um longa coletivo, feito para a TV, intitulado *Les contes modernes: Au sujet de l'enfance* (1982).

filme, na qual se ouvem com frequência os gritos dos vizinhos. Entre os quartos do apartamento, o trânsito de ruídos é também constante – motivo de desespero da mãe de Nathalie, Christine, que não consegue trabalhar com o barulho. O seu sonho fantasioso de um dia se tornar estrela de cinema passa necessariamente pela experiência glamorosa e transcendental do isolamento. Nathalie, por outro lado, não tem o mesmo privilégio. O seu quarto não possui portas, apenas uma cortina o separa da sala de estar, de onde se travam inúmeras brigas e disputas territoriais. Nathalie cresceu ali e já se acostumou com a confusão do apartamento. Sempre com um livro na mão, tentando conciliar o mundo imaginativo ao mundo prático, segue com suas reflexões literárias em meio ao caos doméstico. O privilégio do isolamento também não é concedido a Pierre, o pai de Nathalie. Além de trabalhar pesado em uma usina metalúrgica, ocupa o lado mais frágil de uma relação de poder que o obriga a dormir na sala sempre que sua esposa está de mau humor. Enquanto a tirana Christine não estiver em casa, a TV da sala está liberada para Nathalie compartilhar com seu pai o gosto por filmes em volume alto. A relação entre os dois, aliás, é comovente. Pierre e Nathalie estão sempre juntos. Ao contrário do irmão mais velho, omissos e sempre apressado, Nathalie se envolve com os problemas familiares, e sempre protege seu pai contra os abusos de sua esposa. O próprio tipo físico de Nathalie, em comparação com a magreza lúgubre de sua mãe, já a aproxima de seu pai operário.

Não bastasse a clausura do próprio espaço que serve de cenário ao filme, todas as cenas exteriores ao apartamento são elipsadas por uma *mise-en-scène* interessada em oferecer ao espectador a experiência do confinamento – razão pela qual não seria difícil imaginar *As sombras* sendo adaptado aos palcos teatrais. Após nos oferecer uma encenação forçosamente teatral, o mundo encerrado no interior de uma caixa cênica, com abundante predomínio do plano-conjunto, toda a espessura desse mundo é finalmente liberada no final do filme, com a “aparição” repentina de Nathalie – que adquire no contexto da cena o aspecto de um anjo. O referido plano (ilustrado abaixo no fotograma da direita) não nos parece de forma alguma arbitrário: filmado em *close-up* lateral (muito mais próximo, portanto, que o restante de todo o filme), num estranho e incongruente *contra-plongée*, e ainda banhado por uma luz um pouco estourada, ele anuncia a chegada do anjo que irá salvar Pierre do iminente suicídio²³.

23. A fascinação de Brisseau pela figura do “anjo”, elemento recorrente em sua carreira (como, por exemplo, em *O som e a fúria*, de 1988, *Os anjos exterminadores*, de 2006, e *A garota de lugar nenhum*, de 2012), ajuda a confirmar a referência. Veremos abaixo outros indícios de que se trata de uma citação a um anjo.



Fig. 3. Fotogramas de *As sombras* (Jean-Claude Brisseau, 1982).

Voltemos ao início da cena. Após ter sido abandonado pela esposa, Pierre se posiciona diante da janela do apartamento, despertando em Nathalie a suspeita da intenção de suicídio. A essa altura do filme, após algumas menções de vizinhos que se defenestraram, um simples plano da janela já possui, em sua própria imagem, a significação Morte. A janela escancarada é um convite ao pulo. A própria mudança de escala (entrevista entre os planos ilustrados nos dois primeiros fotogramas) já sugere o movimento implícito no ato de se estar pensativo diante de uma janela aberta. É nesse momento, na iminência do pulo, que subitamente aparece Nathalie no *contra-plongée* supracitado. “Se você pular, terá que me levar junto com você”, diz Nathalie ao seu pai. Desconcertado pelo duro comentário de sua filha caçula, Pierre recua e se senta diante dela. Os dois iniciam um diálogo. Nesse momento do filme, conforme se pode verificar no fotograma abaixo, se recria o consagrado motivo da Anunciação cristã.



Fig. 4. Fotograma de *As sombras*.

Supõe-se que haja no filme de Brisseau, em quantidade suficiente, índices materiais que apontam para a intencionalidade da referência iconográfica. As semelhanças, afinal, não se esgotam no mero arranjo composicional da cena. Além da posição da câmera, de perfil em relação aos personagens, os seus gestos confirmam a comparação: Nathalie, figura do Anjo anunciador, encontra-se ajoelhada, enquanto Pierre, que recebe a palavra inspirada de sua filha, está numa posição mais elevada, com a cabeça voltada para baixo²⁴. No fundo do quadro, a presença ostensiva da janela indica haver uma consciência dramatúrgica e uma intenção plástica voltada para recriar a cena. O vaso de planta no canto direito do quadro, muito associado ao lado do Anjo Gabriel na iconografia da Anunciação, completa a simbologia do episódio. Pronto, a referência está feita. Trata-se de um uso intencionado, consciente, dos elementos tomados de empréstimo dessa importante iconografia. Mais que isso: supõe-se que o diálogo com a Anunciação cristã dê um novo sentido à cena final do filme.

Após a conversa com seu pai, Nathalie segue até a varanda do apartamento e observa calmamente a vista da janela. A janela da casa, até então vista sob o signo da morte, enfim se livra da conotação estabelecida. O filme termina de uma forma um pouco enigmática, com Nathalie de costas para a câmera observando a vista.

24. A posição dos dois personagens, Nathalie do lado direito e Pierre do lado esquerdo, está invertida em relação à iconografia clássica. Curioso também é que Pierre, aquele que receberá as palavras inspiradas de Nathalie, seja justamente o pai da adolescente. Embora não nos aprofundaremos nessa inversão, rica em implicações psicanalíticas, há aqui uma nítida subversão da narrativa evangélica.



Fig. 5. Fotograma de *As sombras*.

Convém nesse momento analisarmos o fotograma acima. O que de fato vemos em quadro? Para além do bem-estar provocado pelo contexto da cena, logo após o Anúncio reconciliatório entre pai e filha, o que a imagem em si parece dizer? Vestida com um pijama cor de rosa e de costas para a câmera, Nathalie observa a vista da janela. Mas, afinal, o que ela vê? Qual é o horizonte da imagem? O que o futuro reserva de agora em diante para Nathalie e seu pai? A resposta a essas perguntas deve ser buscada na própria imagem, que por sua vez se notabiliza pela falta de volume e pela economia de elementos em quadro. De fato, o que vemos no fundo do quadro, do ponto de vista de Nathalie, é um grande nublado. Um fundo cinza, homogêneo, chapado contra a silhueta de Nathalie.

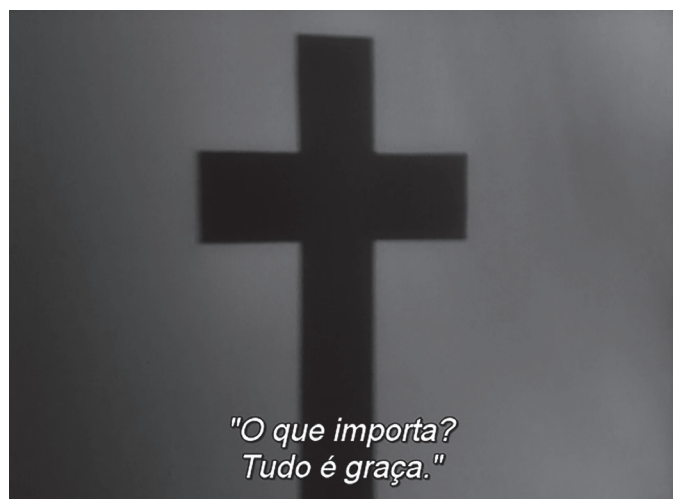


Fig. 6. Fotograma de *O diário de um pároco d'aldeia* (Robert Bresson, 1951).

No momento do Anúncio, enquanto se ajoelhava diante de seu pai, Nathalie contava a ele de um sonho que havia tido na noite anterior. Um sonho sobre um vagabundo – uma espécie de profeta de rua com inclinações neoplatônicas – que tentava alertar os transeuntes, conformados em perseguir as sombras, para a beleza do mundo: “Tudo é amor, tudo é graça”, dizia o vagabundo. Ao fim do diálogo, antes de seguir para a janela, Nathalie diz: “Foi estranho esse sonho. O que isso significa: tudo é amor, tudo é graça?”. As últimas palavras de Nathalie decerto fazem referência ao final da novela de Georges Bernanos, “O diário de um pároco d'aldeia”. Mas a referência talvez valha também ao filme homônimo de Robert Bresson, cuja imagem final – em sua síntese e abstração – parece também ser evocada aqui.

O que essas duas imagens têm em comum? Para além do fato de serem os planos finais dos respectivos filmes (que, aliás, também terminam com a mesma citação de Bernanos: “tudo é graça”), as duas imagens têm em comum a sobreposição de um único elemento (uma cruz no filme de Bresson, a figura do Anjo no de Brisseau) em um fundo sem qualquer volume. Em *O diário de um pároco d'aldeia*, a trajetória do padre de Ambricourt é uma linha reta: ele vai definhando cada vez mais até perder as forças e finalmente morrer. As práticas ascéticas do padre o conduzem ao “tudo é graça” na mesma proporção com que o enfraquecem até a morte. No final do filme, após uma linha ascendente rumo à santidade, a solução encontrada por Bresson para figurar a sua morte é justamente através dessa imagem da cruz. Assim como a voz desencarnada que lê a carta ao final do filme, a imagem também não possui corpo. A cruz é um símbolo, já não possui materialidade alguma. É dessa forma, beirando a pura abstração, que Bresson decide representar o longo calvário do padre de Ambricourt.

No filme de Jean-Claude Brisseau, igualmente, a economia e concisão da imagem parece ser trabalhada com o propósito de expressar a trajetória de Nathalie. Após passar o filme inteiro absorvida por preocupações de ordem prática (falta de dinheiro dos pais, concerto da máquina de lavar, lista de compras do mercado, greve na fábrica do pai etc.), em meio ao caos doméstico de uma família em processo de autodestruição, Nathalie finalmente encontra a paz. No momento do Anúncio, pela primeira vez desde o início do filme, Nathalie consegue dar vazão aos seus pensamentos. As palavras de Nathalie, para a surpresa do seu pai, se revelam altamente reflexivas. Diante da mais absoluta falência de Pierre, a adolescente encarna o Anjo cujas palavras iluminadas anunciarão o destino dos personagens. Nathalie diz: “Nós nunca prestamos atenção ao sol. No entanto, ele está sempre lá. É bonito.” Embora enalteça a beleza do sol, o que Brisseau nos mostra, contraditoriamente, é um grande céu nublado. O filme trabalha em cima de uma tensão entre o mundo sensível e o mundo inteligível. A começar pelo título, *As sombras*, o filme tematiza a beleza encoberta pela aparência. Trata-se, portanto, de uma valorização do mundo espiritual, não deflagrado pela superfície das coisas.

Após o Anúncio, Nathalie segue até a janela para olhar a vista da cidade. Mas, afinal, o que ela vê? A contar pela imagem final do filme, o estado de graça em que se encontra não se converte em um elogio à

exterioridade. Decerto não é um mundo amplo e “perspectivado” o que Nathalie observa de sua janela. Certamente não vê uma vista cartográfica da cidade em que habita. Em um plano sem qualquer referência à cidade em que vive, chapado contra um céu que mais parece uma parede, a imagem expressa um fechamento. O céu acinzentado, sem qualquer horizonte, é sem dúvida uma escolha intencional. A imagem escolhida para concluir o filme parece voluntariamente querer expressar algo com sua profundidade reduzida. Supõe-se que a interdição da perspectiva provocada por esse clima nublado, limitando ao máximo a profundidade do quadro, seja fruto de um pensamento que consistia em encerrar os personagens em um espaço fechado. Tal como no bloco de mármore de Piero della Francesca, o céu acinzentado de Brisseau possui a opacidade de um fundo que encerra o mundo representado em sua própria superfície. Essa é a leitura que propomos para essa última imagem do filme.

Importante notar que, tanto na pintura de Veneziano quanto na de Francesca, o fundo do quadro fora trabalhado no sentido de representar um mundo igualmente fechado. A porta de Veneziano estava fechada, e o bloco de mármore de Francesca é tão opaco quanto qualquer bloco de mármore. Os longos corredores que davam acesso à porta e à pedra de mármore abriam caminho para o eixo central ser posteriormente interrompido por essas duas figuras de interdição. Assim como no filme de Brisseau, não se trata de dar vista a um pedaço da paisagem, uma *veduta* que emoldurasse a natureza pelas bordas da janela, mas sim de enfatizar o próprio material de que era feito esses objetos opacos. Lembremos: *Columna est Christus*. Ou ainda: *Eu Sou a porta* (João, 10:9).

Enquanto Nathalie observa a vista da janela, Brisseau insere a *Grande missa em dó menor*, de Mozart, em referência clara a um outro filme de Robert Bresson: *Um condenado à morte escapou* (1956). Mas ao contrário do desfecho no filme de Bresson, a salvação aqui não se encontra na fuga, na evasão – e sim na reconciliação com o mundo interior. Embora *As sombras* termine com a vista de uma janela aberta, a imagem que conclui o filme não expressa um acerto de contas com o espaço ao redor (numa revalorização da noção de comunidade, por exemplo), mas o reencontro com certa dimensão espiritual de cada um. O sentido original do mito cristão se mantém intacto. Como em toda Anunciação, trata-se de um renascimento: o recomeço de uma vida espiritual encantada pela ação do Espírito Santo.

2. Limites, fronteiras

O estranho caso de Angélica (2010), de Manoel de Oliveira, é um filme povoado por motivos que remetem à Anunciação. Inúmeros reflexos iconográficos ecoam e se multiplicam reiteradamente ao longo de todo o filme, mas todos parecem subordinados ao Anúncio originário, que corresponde ao momento em que – ainda no início do filme – o fotógrafo Isaac é chamado para fotografar o cadáver de uma jovem mulher chamada Angélica²⁵. No instante em que se prepara para tirar a foto, após encontrar a luz e o enquadramento ideais²⁶, Isaac vê pelas lentes de sua câmera Angélica abrindo os olhos e sorrindo. O sorriso de Angélica, privilégio reservado ao artista, posteriormente irá assombrá-lo numa sequência interminável de ecos da Anunciação, tendo sempre a janela como mediação entre a figura do Anjo e a da Virgem. A janela, de fato, é um elemento muito recorrente ao longo de todo o filme, sendo que esse Anúncio originário, matricial, também terá como mediação uma espécie de janela: a janela da câmera, emoldurada pelo desenho das bordas do visor²⁷.



Fig. 7. Fotogramas de *O estranho caso de Angélica* (Manoel de Oliveira, 2010).

Embora Oliveira mantenha o tom geral do filme numa chave cômica, bem-humorada, *O estranho caso de Angélica* é um filme repleto de oposições graves. O corpo e a alma, a vida e a morte, a realidade e o sonho, o terreno e o celestial, o velho e o novo, o manual e o maquínico²⁸, o Cristianismo e o Judaísmo²⁹, a matéria e a antimatéria³⁰ – uma série interminável de dualidades cria terreno fértil para as obsessões de Isaac. Aderindo às suas obsessões, o filme adotarà o motivo da janela para dar visibilidade às oposições estabelecidas, como representação visual de uma fronteira limítrofe.

Oliveira trabalhará a iconografia da Anunciação de uma forma decantada, essencializando-a em um simples cruzamento de ve-

26. Há uma intenção de registro com propósitos artísticos. Como veremos mais adiante, é o senso estético de Isaac (marcado pelo desejo de fotografá-la sob o melhor ângulo, na distância focal ideal, com a melhor iluminação possível) que posteriormente deflagrará a sua obsessão, conduzindo-o a uma longa espiral pela qual será tragado e absorvido.

27. O Anjo anunciador só se revelará plenamente para Isaac, abrindo os olhos e sorrindo para ele, por intermédio de um dispositivo óptico: a

câmera fotográfica. É a câmera que filtrará a realidade e permitirá que ele veja o sorriso de Angélica. Foi preciso a mediação do olho de vidro de uma câmera de fotografia para que tudo fosse possível. Porém, em nossa leitura do filme, a ênfase é dada menos ao aparato fotográfico enquanto suporte que enquanto janela. As principais mediações para as visões de Isaac são elementos visuais que dão profundidade ao fundo do quadro, como janelas, portas, corredores etc.

Fig. 8, 9, 10 e 11. Fotogramas de *O estranho caso de Angélica*.



28. Essa dualidade, como veremos a seguir, é expressa num dos temas que fascina Isaac: a fotografia de camponeses no cultivo da uva. Em uma conversa com a dona da pensão onde mora, Isaac defende que o seu interesse por essa atividade manual se deve a sua iminente substituição pelas máquinas.

29. Diferente da família de Angélica, tradicional e católica, Isaac é um judeu sefardita. Essa diferença é tematizada assim que Isaac chega na residência de Angélica para lhe tirar a foto mortuária. Percebe-se um evidente mal-estar quando lhe é perguntado o nome.

30. Essa dualidade é evocada no café da manhã da pensão

tores transversais. Para recriar e multiplicar o motivo do Anúncio, graças ao seu uso contínuo e reincidente, bastará fazer coincidir dois eixos perpendiculares: o eixo da interação entre dois personagens, podendo ou não ser uma conversa; e o eixo da janela (podendo às vezes ser substituído por portas, estradas e corredores), que servirá de incidência para a perspectiva na profundidade de campo. Vejamos os fotogramas abaixo.

No primeiro fotograma, acompanhamos um diálogo entre Isaac e a dona da pensão onde ele vive. Em referência clara ao episódio evangélico, ela lhe entrega um ramo de flores brancas³¹. No fundo do quadro, vemos uma porta aberta. Tal como a janela, ela possui a função de provocar uma abertura no eixo da perspectiva, dando acesso a uma profundidade no fundo do quadro. Na parte de cima do fotograma selecionado, penduradas no varal de Isaac, vemos alguns retratos de Angélica nitidamente separados de algumas fotografias em preto e branco. Mais adiante, numa cena estranhamente perturbadora, vemos um *travelling* do varal com as fotos da defunta embaralhadas sem distinção com as fotos de camponeses trabalhando no cultivo manual da uva (outro tema que despertará o fascínio de Isaac). Como explica reiteradamente para a dona da pensão, seu interesse pelos camponeses deve-se justamente ao fato de que, àquela altura, aquela atividade manual estava à beira da extinção, prestes a ser superada pelas máquinas. O que interessa a Isaac são as zonas limítrofes entre duas ideias antagônicas: nesse caso, aquilo que separa o trabalho

Janelas sem horizonte:

uma análise iconográfica da

Anunciação no cinema.

manual do maquínico, o velho do novo, e por aí vai. A obsessão de Isaac, como veremos a seguir, é justamente pelas representações visuais dessa fronteira, pelos motivos formais que ilustram essa ideia. Após a visão deflagradora do sorriso de Angélica (o Anúncio originário), Isaac é condenado a ver o mundo sob o signo da dualidade e do formalismo. E no centro disso tudo está a cisão que o afasta de Angélica, que é exatamente aquilo que o separa da morte e o mantém vivo.

O fotograma seguinte (fig. 9) corresponde a um sonho de Isaac. A fotografia em preto e branco é usada para diferenciar o sonho da realidade, e o aspecto translúcido atribuído a Angélica – apenas a ela – se deve também à necessidade de distinguir o fantasma do mundo concreto. Na imagem onírica acima, Angélica e Isaac estendem os braços um em direção ao outro. Eles almejam se tocar. Mas como é de se esperar, a distância que os separa – a decalagem entre o Anjo e a Virgem – se revelará intransponível. O fotograma ilustra a forma concisa com que Oliveira retrabalha a herança iconográfica. Para evocar a Anunciação, basta que dois personagens estejam alinhados num mesmo eixo, e que perpendicularmente a esse eixo se faça incidir a profundidade de campo (marcada aqui pela janela ao fundo). Pronto, o Anúncio está feito. Com uma grande economia de meios, Oliveira consegue retomar em seu cinema, de uma forma muito particular, o encontro do Anjo com a Virgem. Nesse caso, por se tratar de um sonho que instiga a imaginação de Isaac, o Anúncio tem o sentido de um chamamento – um convite à morte. Como veremos mais adiante, a fascinação do fotógrafo pela imagem de Angélica o obseda até o fim de sua vida.

Nos dois últimos fotogramas selecionados, trata-se de um mesmo princípio: fazer pequenas referências, leves e bem-humoradas, ao motivo da Anunciação. Na fig. 10, Oliveira filma uma Anunciação entre um gato e um pintassilgo. Após o término da conversa entre Isaac e a dona da pensão, os dois saem de quadro e Oliveira mantém o plano esvaziado com o gato a olhar fixamente para a gaiola em que se encontra o pássaro. Os dois animais, pela disposição espacial e pela presença da janela ao fundo, decerto remetem ao motivo da Anunciação. Mais adiante veremos que, na cabeça de Isaac, o pintassilgo é uma duplicação da pomba que simboliza a ação do Espírito Santo. Assim como o ramo de flor branca (outro elemento constante ao longo de todo o filme), o pássaro também ganha um simbolismo associado à Anunciação.

em que Isaac mora. Durante uma engraçada conversa entre três intelectuais, é citado um compêndio científico (“Os sete mosquitos do Apocalipse”), claramente fictício, segundo o qual a matéria, quando encontra a sua equivalente antimatéria, “fundem-se num abraço que se transforma na mais pura essência: energia”. A intelectual brasileira completa: “a matéria não é mais que uma forma de espírito”, no que Isaac – fascinado pelo que ouve – retruca em voz baixa: “Energia... espírito.... Angélica!”.

31. O lírio, um dos símbolos mais recorrentes na iconografia do *Quattrocento*, é citado na epígrafe do filme, um poema de Antero de Quental.

Já no quarto e último fotograma, num gesto banal e desimportante, o motivo é retomado no contato entre Isaac e o mendigo da igreja. Trata-se de uma Anunciação muda, em que a troca não é feita pela palavra, mas pela transição financeira. Presença constante ao longo de todo o filme, personagem sem nenhuma profundidade, tratado sempre com humor, o mendigo está sempre lá, de frente para a igreja, estendendo suas mãos para receber algum trocado. Nesse momento, assim como em tantos outros em que não se leva muito a sério, Oliveira permite esse tipo de referência bem-humorada.

Importante notar que a onipresença de janelas, portas e corredores se deve à afinidade desses elementos com a iconografia da Anunciação. Embora Daniel Arasse dê destaque em suas análises aos casos de interdições no eixo da perspectiva, é evidente que a coincidência de janelas nessa importante iconografia tinha um papel diferente em muitas outras pinturas. Como foi dito no início desse artigo, mesmo se limitarmos a análise das Anunciações ao *Quattrocento* toscano, a maioria das pinturas ignorarão o paradoxo constatado por Daniel Arasse. Em um artigo dedicado às simbologias da iconografia da Anunciação, Luís Alberto Esteves Casimiro dedica uma parte às janelas e *vedutas*. Segundo ele, a janela aberta simbolizaria um importante aspecto da iconografia da Anunciação, uma vez que ela representaria a receptividade e o consentimento da Virgem com relação à mensagem divina transmitida pelo Anjo.

(...) a janela, em si mesma, enquanto constitui um vão aberto, simboliza receptividade, aspecto inerente ao anúncio efectuado pelo Anjo. Efectivamente, a atitude receptiva de Maria é um aspecto a destacar dado que tem como resultado o acolhimento da mensagem divina transmitida pelo Anjo e culmina com a proclamação do seu consentimento: *Fiat mihi secundum verbum tuum*, de enormes consequências para a Humanidade.³²

32. CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos. *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e técnicas do património*, Porto, Volume VII-VIII, 2008-2009, p. 163.

Contudo, como veremos a seguir, não é esse o caminho adotado por Manoel de Oliveira. Em *O estranho caso de Angélica*, as janelas não permanecerão abertas. Uma vez evocado e multiplicado o motivo da Anunciação, tendo sempre as janelas e portas como elementos propulsores dessa evocação, Oliveira irá tratar de erigir uma fronteira nas janelas e impedir que se transite livremente entre os lados de dentro e de fora. As janelas se revelarão opacas e intransponíveis. Veremos a

seguir os truques e as estratégias narrativas adotadas por Manoel de Oliveira para resolver o paradoxo entre o tema da Anunciação e essa abertura por onde se teria acesso ao mundo *de lá*.

Comprovada a reincidência da Anunciação, ecoada de forma fragmentada ao longo de todo filme, analisaremos mais cuidadosamente agora a última sequência do filme, que corresponde ao momento em que, tomado pelo delírio, Isaac tenta atravessar a fronteira que o separa de Angélica. Após a morte do pintassilgo, Isaac sai de sua pensão desesperado atrás de Angélica, correndo de um lado ao outro do quadro. Ao chegar à igreja, contudo, encontra um portão gradeado que o impede de entrar. Ele grita em desespero: Angélica! Como se pode ver nos fotogramas abaixo, uma cena idêntica a essa (só que dessa vez no portão do cemitério em que Angélica fora enterrada) já havia se passado antes. *O estranho caso de Angélica* é um filme cíclico, cheio de repetições, e a imagem de Isaac gritando por Angélica é um desses motivos recorrentes. A grade do portão é mais uma figura da interdição. Tal como as tantas janelas e portas do filme, a grade é o que o separa do Anjo anunciador, mais uma figura da fronteira que o impede de atravessar ao encontro de Angélica.



Fig. 12. Fotogramas de *O estranho caso de Angélica*

Diante da grade que o impede de atravessar o portão, Isaac dá meia volta e segue para trás, percorrendo uma estradinha com um ligeiro declive para cima. Essa ladeira encontrada de improviso, mais do que um percurso que o levaria a algum lugar, a uma dada destinação, lhe permitirá acesso a uma profundidade de campo qualquer. Isaac corre para lugar nenhum, com o propósito cego de atravessar a fronteira que o separa de Angélica. Trata-se de um momento no filme em que o personagem parece encerrado no interior do mundo da representação. Tal como nos inúmeros corredores e *vedutas* da iconografia da Anunciação renascentista, Manoel de Oliveira inclui essa

corrida – bem no eixo da perspectiva, vale dizer – apenas para fazê-lo percorrer em direção ao fundo do quadro. Isaac parece simplesmente tentar superar a decalagem pela profundidade de campo – e como é de se esperar, a tentativa não dá certo.

Vejam os fotogramas abaixo. Eles são muito importantes no filme, pois correspondem à primeira figuração da travessia frustrada de Isaac. Após tanto sonhar com Angélica, encontrando-a em seus delírios para além dos limites da janela, Isaac será confrontado com a impossibilidade de realizar essa travessia na vida real. Após uma caminhada trôpega por um gramado, Isaac desmorona e cai no chão inconsciente. É o prenúncio da cena que se desenrolará logo em seguida.

Fig. 13. Fotogramas de *O estranho caso de Angélica*.



Após ser resgatado por um grupo de crianças, Isaac é levado de volta para a pensão onde mora. Um médico cuida de si. Atrás do médico, do outro lado da janela, Angélica de repente aparece novamente. Assim como nos sonhos e delírios de Isaac, Angélica é representada aqui em preto e branco – e ainda com uma textura brilhosa e translúcida que lhe confere um aspecto incorpóreo. Quando Isaac a vê na janela, ele subitamente recobra a saúde e se levanta em sua direção. Antes de chegar até Angélica, Oliveira realiza uma operação que consiste em separar sua alma de seu corpo. Fazendo uso de um truque *à la* Meliès, Oliveira resolve o impasse: o corpo desmorona no chão e morre; a alma atravessa a janela e se une ao espírito de Angélica. Importante notar aqui que os sonhos e as almas não são filmados da mesma forma que a matéria no mundo real. Ao longo de todo o filme, há uma distinção nítida entre a realidade concreta e a pura abstração. Além do uso constante de elementos visuais que figuram essa diferença, de motivos que ilustram o limite entre as dualidades estabelecidas, Oliveira faz uso de um efeito que confere um ar etéreo e evanescente a toda e qualquer forma de fantasmagoria. Essa distinção entre o corpo e o espírito dá visibilidade

à fronteira entre a vida e a morte, o corpo e a alma, a matéria e a pura abstração. Essa operação consiste, em suma, em realçar a barreira intransponível entre esses dois mundos.

Como dissemos antes, o filme adere às obsessões do personagem. Isaac é um artista contaminado pelo vírus da diagramação, uma doença que o faz enxergar o mundo pela ideia que tem do mundo, que o faz confundir a matéria pela sua arquitetura formal. Não é por Angélica que Isaac se apaixona, mas pelos motivos iconográficos, entrevistados no filme em grande quantidade, que o separam dela. O que atormenta Isaac é o fantasma da forma. Na fábula contada por Oliveira, Isaac é um formalista, um homem que perdeu o interesse pelo mundo ao alimentar um fascínio cego pela forma das coisas – não pelas coisas em si, mas pela ideia que tem delas. A travessia para o outro lado da janela, obsessão do esteta, terá um preço: a sua morte.



Fig. 14. Fotograma de *O estranho caso de Angélica*.

Embora a alma de Isaac de fato se encontre com a de Angélica, a travessia para o outro lado da janela – obsessão de Isaac – não se realiza em vida. Após a morte, seu corpo é recolocado na cama com a ajuda de uma enfermeira. A dona da pensão o cobre com um lençol branco e coloca uma cruz sobre seu peito. “Que o Santo Deus o tenha em Sua companhia”, diz a dona. Em seguida, numa intervenção sonora bem-humorada, Oliveira retoma o canto dos agricultores de vinha. É a trilha sonora de uma atividade já superada, extinta. Para concluir o filme, deixando claro que o encontro com Angélica é uma utopia reservada aos delírios da mente, a dona da pensão segue até a varandinha do quarto e fecha as portas da janela.

ARASSE, Daniel. **Histoire des peintures**. Paris: Denoël, 2004.

_____. **L'Annonciation Italienne: Une histoire de perspective**. Paris: Hazan, 2010.

AUMONT, Jacques. **Matière d'images, redux**. Paris: La Différence, 2009.

BERGALA, Alain. Montage obligatoire. In: _____(org.). **La création cinéma**. Crisnée: Yellow Now, 2015.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2015.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos. **Revista da Faculdade de Letras**, Porto, Volume VII-VIII, 2008-2009.

CLAIRVAUX, Bernard de. **Homélies pour tous les dimanches et les principales fêtes de l'année**. Avignon: Seguin Aîné, 1830.

DAMISCH, Hubert. **Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture**. Paris: Seuil, 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MARIN, Louis. Annonciations ou les secrets du tiers. **Trois**, Québec, vol. 3, n° 3, p. 35-40. 1988.

PANOFSKY, Erwin. **Perspective as symbolic form**. Nova York: Zone Books, 1991.

SIENNE, Bernardin de. **Pagine scelte**. Milão: Vita e pensiero, 1950.