



O estranho caso de Angélica, de Manoel de Oliveira: um viajar fora do tempo*

O estranho caso de Angélica by Manoel de Oliveira: a Traveling Out of Time

Ana Maria dos Santos Silva Delgado**

Universidade de Hamburgo | Hamburgo, Alemanha

anamariasantossilvadelgado@yahoo.com

Resumo: O filme *O estranho caso de Angélica*, de Manoel de Oliveira, lançado em 2010, remonta a um projeto de 1952 e sublinha a importância da memória na arte do cineasta. Entendendo memória como liberdade num “viajar fora do tempo”, a película reflete sobre a relação do cinema de Oliveira com outras artes visuais, nomeadamente a fotografia e o conceito de “aura”, como pensado por Walter Benjamin, além da pintura de Marc Chagall, em cuja obra se destacam quadros representando um casal a voar sobre a cidade. Analisaremos, assim, a relação do “viajar fora do tempo”, do filme, com o motivo da suspensão na obra do pintor judeu russo.

Palavras-chave: Manoel de Oliveira. Walter Benjamin. Marc Chagall.

Abstract: Manoel de Oliveira’s film of 2010 goes back to a project of 1952 and underlines the importance of memory in his art. Understanding memory as freedom in a “travelling outside of time”, *O estranho caso de Angélica* reflects on Oliveira’s dialogue with other visual arts, namely photography, and the notion of “aura” in Walter Benjamin’s writings, and with Marc Chagall’s work, namely his paintings representing a couple flying over town. We shall analyse the relation of the “travelling outside of time” in this film with the motif of suspension in the work of the Jewish Russian painter.

Keywords: Manoel de Oliveira. Walter Benjamin. Marc Chagall.

* Uma versão deste artigo foi apresentado no Congresso dos Lusitanistas Alemães na Universidade de Aachen em 2015 (Walter Benjamin e a fotografia) e no Congresso “Manoel de Oliveira: a Poetics of Dissent” na Universidade Católica de Lisboa em 2016 (Marc Chagall e a pintura).

** Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Nova de Lisboa e pela Universidade Humboldt de Berlim. Leitora do Camões Instituto da Cooperação e da Língua na Universidade de Hamburgo, Alemanha.



*Tempo!, detém-te! E vós, criações de dantes,
Que errais por celestiais, irreais estradas,
Anjos!, abri-me os pórticos dos céus,
Que em minha noite é dia... em mim é Deus.*
(José Régio)

O *estranho caso de Angélica*, filmado por Manoel de Oliveira em 2010, abriu a secção “Un certain regard” do Festival de Cannes do mesmo ano. A coprodução Portugal/ Espanha/França/Brasil foi eleita como o oitavo melhor filme de 2010 pela revista norte-americana *New Yorker*. Poderíamos supor tratar-se de uma fantasia de um cineasta de já então 102 anos, seduzido pela ideia da morte, mas de facto a história remonta a um projecto antigo, *Angélica*, inspirado numa história real da sua família. A ideia para o filme ter-lhe-á surgido em 1952, depois do longo intervalo que se seguiu a *Aniki-Bóbó*. A história de uma prima de sua mulher Isabel, Maria Antónia,¹ que morreu no dia do casamento, terá inspirado o projecto “*Angélica*”, submetido por Oliveira à apreciação do SNI (Secretariado Nacional de Informação, órgão de censura prévia do Estado Novo) sem nunca ter obtido uma resposta.²

O diretor retomou o projecto em 2010, mais de meio século depois. Tendo o realizador alcançado então uma idade avançada, pareceria talvez natural essa reflexão sobre a morte; mas a ideia era bem antiga, e o tema central é a morte, mas na sua relação com a beleza e o amor. Oliveira reflete sobre a arte cinematográfica nas suas origens, na sua relação com a fotografia e na possibilidade de essas duas artes da imagem conservarem o poder de criar beleza e manter a aura própria do período “clássico”.³ A resposta do artista a essas reflexões é radical, serena e bem-humorada, apresentando-nos a história de um fantasma solar, de efeito benéfico sobre aquele a quem aparece, assombra e “possui”, elevando-o à região benfazeja da arte, ilustrando assim o

¹ “Parmi les projets que Manoel de Oliveira écrivit dans le long silence qui suivit *Aniki-Bóbó*, il faut surtout retenir *Angélica*, en 1952. Le film lui a été inspiré par la mort de Maria Antónia, une cousine de sa femme, et lui tendra à cœur très longtemps. C’est ce projet qui ramena le cinéaste au désir impérieux de faire du cinéma. Comprenant que le SNI, en ne lui donnant jamais de réponse, ne lui permettrait jamais de tourner un long métrage et essayait de le décourager, Manoel pensa repartir à zéro, comme il était parti de rien vingt-cinq ans plus tôt” (PARSI, 2002, p. 86-87).

² PARSI, 2002, p. 86-87.

³ BENJAMIN, 1978, p. 431-508.



que Oliveira implicitamente considera como o efeito desejável da sua arte como realizador cinematográfico.

No enredo, Isaac, um jovem fotógrafo, judeu-português e emigrante sefardita, é requisitado para fotografar, a meio da noite, uma jovem que morreu no dia do casamento. Quando foca a imagem da bela jovem, ela abre os olhos e sorri-lhe, a partir desse momento, Isaac apaixona-se e vai ser assombrado por sucessivas aparições de Angélica, distanciando-se cada vez mais do meio que o rodeia e da vida e rotina social, até que acaba por sucumbir sem aparente explicação.

Apesar de pertencer à esfera conhecida desde Sigmund Freud como *unheimlich* (sobrenatural, ameaçador, estranho), o fantasma de Angélica não provoca medo nem terror. Embora se trate de uma história de possessão (de Isaac pela aparição de Angélica), ela é, desde o primeiro momento em que abre os olhos para Isaac quando este a fotografa, um fantasma sorridente. Manoel de Oliveira dirá em entrevista que “Angélica é um anjo salvador dos momentos difíceis”.⁴ Desse modo, a aparição acaba por arrancar Isaac ao mundo quotidiano, mas eleva-o – e com ele também o espectador – a um outro mundo, que é o da excelência do cinema e da arte, tornando-se assim, passe o aparente paradoxo, num fantasma solar.

O filme tem como epígrafe uma citação de Antero de Quental: “Ali, o lírio dos celestes vales / tendo seu fim, terão o seu começo, / para não mais findar, nossos amores.” A atmosfera é, desse modo, estabelecida como romântica, passando a atenção a concentrar-se num indeterminado “ali”, que certamente o espectador atento não situará na muito embora belíssima paisagem nocturna da Régua que podemos ver no início.

Uma flor branca (lírio ou tulipa), um dos motivos-condutores centrais do filme, está ligada a Angélica, toda de branco, que vai a enterrar no seu vestido de noiva. No longo *travelling* em que ela e Isaac voam sobre a cidade da Régua, numa noite clara e sem chuva, Isaac apanha do rio e entrega a Angélica uma flor branca⁵ ao aproximarem-se por breves segundos da água. Na cena seguinte, durante o pequeno-almoço na pensão da D. Justina, Isaac, completamente

⁴ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=LVV9-9ws808>. Acesso em: 18 jul. 2018.

⁵ O simbolismo da cor branca é inequívoco no Ocidente: pureza, inocência, casamento; também amor de Deus. O lírio do vale significa regresso da felicidade; já a tulipa prefigura declaração de amor. O branco poderá ainda simbolizar eternidade, suspensão do tempo, como na canção “White Lily” na *performance* de Laurie Andersen. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=wf0q7q9Zu5Y>. Acesso em: 18 jul. 2018.



distraído e absorto na recordação do sonho da noite anterior, apenas reconhece elementos na conversa à sua volta que o façam regressar a essa vivência, mais real para ele que o mundo que o circunda. Tal é o caso de fragmentos da conversa e sobretudo de uma flor branca que enfeita uma jarra na sala de jantar, que sugere pureza como no culto mariano e no ideal feminino baseado nessa imagem. Quando a jovem sorri, sem qualquer traço de tristeza ou melancolia, a Isaac através da câmara, outras figuras da tradição ocidental poderiam aflorar a nossa memória implícita: a Bela Adormecida e a Branca de Neve dos contos dos Irmãos Grimm. Mas talvez haja mais, e certamente algo mais enigmático, neste sorriso de Angélica.

A figura de Angélica⁶ cedo no filme transcende a sua história real, tornando-se naquilo que de mais vivo e vívido o filme tem, na sua imagem mais forte e que mais perdura na memória do espectador, depois de este deixar a sala escura. Ela torna-se num símbolo da arte, em especial da arte do cinema e da fotografia, dessas artes então novas e que Walter Benjamin associa à perda da aura que caracteriza o período “clássico”. Tudo parte da fotografia que Isaac tira a Angélica: ela está reclinada num sofá-canapé, com uma expressão serena e calma, e não parece morta, apenas adormecida. Está vestida de branco com o seu vestido de noiva e segura um ramo de flores: a jovem representa a beleza e a graça, e Isaac apaixona-se imediatamente por ela. Quando a fotografa, Angélica abre os olhos e sorri-lhe bem-disposta, mas só Isaac vê este sorriso. Mais tarde, ao revelar as fotografias, pega nesta para verificar o momento que capturou: Angélica abre novamente os olhos e sorri-lhe e a fotografia revelada abre-se em movimento como num *écran* de cinema.

Sendo dominado pela presença e pelas aparições do fantasma de Angélica, este filme distingue-se em tudo da actual filmografia de fantasmas, dependente, na sua maioria, de efeitos especiais e de cenas de ação exageradas. No filme de Manoel de Oliveira, pelo contrário, o ritmo narrativo é lento e o tempo parece realmente deter-se. O fantasma tem origem na imagem fantasmática da fotografia tirada a Angélica por Isaac. Mas não há qualquer pretensão de “realismo” por parte do realizador, nem tão pouco de construção de um mundo fantástico que se sobreporia à realidade. Antes toda esta história é uma reflexão sobre a arte do cinema, sobre a sua história e primórdios, ligados à fotografia, e aos truques usados pelo cinema nessa fase inicial, tais como simples projecções e sobreposições, semelhantes ao “trabalho à moda antiga” que elogia Isaac

⁶ Já que no filme se joga com o simbolismo das cores e da linguagem das flores, podemos observar que o nome Angélica, além de sua conotação referente a um ser angelical, significa, como flor (*Angelica pachycarpa*) “inspiração”.



quando D. Justina o censura por se interessar pelo trabalho dos cavadores do Douro, que já quase nenhuma quintas fazem hoje em dia. O cinema nos seus primórdios era entendido e praticado como uma arte, a par com a ideia de entretenimento, ao contrário da tendência atual.

Nenhum conceito do pensamento de Walter Benjamin conheceu a difusão e a influência do conceito de aura.⁷ Repetidamente, ao longo da sua obra, ele regressa a este conceito. Em “Pequena história da fotografia”, aparece definida como “a manifestação única de uma lonjura por mais próxima que esteja”; em “Temas Baudelairianos”, como “o enigmático brilho de cada coisa, o aspecto hermético da arte”.⁸ A aura é ainda “exercício da paixão para com uma coisa, de disposição para sofrer os efeitos da acção de uma coisa sobre nós.”⁹ No ensaio central sobre a reprodução mecanizada da arte, Benjamin salienta que na era da reprodução técnica deixa de haver lugar para o belo.

A fotografia seria “a verdadeira encarnação da decadência da aura: a impossibilidade de a máquina devolver o seu próprio olhar.”¹⁰ Assim, “aquele que é olhado ou que se julga olhado sente uma vontade irresistível de erguer o olhar”,¹¹ diz Maria Filomena Molder, e continua citando Benjamin: “Experimentar a aura de um fenómeno significa investi-lo com a capacidade de erguer os olhos.”¹² Mais tarde, Benjamin critica a sua própria restrição do conceito de aura para as artes tecnicamente reproduzíveis, como a fotografia, e alarga o conceito de aura: “a verdadeira aura transparece em todas as coisas”, podendo estar presente não só no objecto fotografado, mas também no objecto fotográfico.¹³

Penso que o sorriso que Isaac capta de Angélica através do visor da sua máquina fotográfica ilustra bem este conceito de aura de Benjamin. O sorriso visto através da lente e, depois, uma segunda vez, na fotografia revelada, é uma prova material do momento captado pela máquina fotográfica. Mais ainda, o

⁷ Cf. MOLDER, 1999, p. 55-59.

⁸ MOLDER, 1999, p. 55-59. Estas definições estão próximas do registo dos dicionários: “aura” é a atmosfera imaterial que envolve ou parece envolver certos seres; no ocultismo, é a irradiação luminosa, espécie de halo que envolve os corpos, visível aos iniciados.

⁹ MOLDER, 1999, p. 56.

¹⁰ MOLDER, 1999, p. 56.

¹¹ MOLDER, 1999, p. 56.

¹² MOLDER, 1999, p. 56.

¹³ MOLDER, 1999, p. 56-57.



filme sugere que o objeto olhado, Angélica vestida de noiva reclinada no sofá, tem a capacidade de erguer o olhar, de retribuir o olhar do fotógrafo, provando assim a sua aura, primeiro a aura do objecto fotografado, Angélica morta, e depois a aura do objecto fotográfico, na fotografia já revelada, que continua a registar o sorriso, fundindo-se com o cinema e mostrando a imagem em movimento. Por isso Isaac continuará sob a influência do fantasma de Angélica, da sua imagem fantasmática e possuidora de uma aura própria.

Experiência da aura e paixão, enamoramento, fundem-se neste caso, e Isaac sob a influência da aura de Angélica/da sua imagem fantasmática é um Isaac enamorado. Assim o filme ilustra mais um aspecto da aura salientado por Benjamin, desta vez no seu *Livro das passagens*, distinguindo entre “vestígio” e “aura”: “O vestígio é a manifestação de uma proximidade, por mais longe que possa estar o ser que a deixou. A aura é a manifestação de uma lonjura, por mais próximo que possa estar aquilo que a evoca. Com o vestígio apoderamos da coisa; com a aura é ela que é senhora de nós”.¹⁴ Assim, vamos assistir ao gradual invadir de Isaac por Angélica, pela imagem fantasmática de Angélica, ou pela sua aura, para usarmos a terminologia de Benjamin. A lonjura que acompanha a aura é outra palavra para o sublime ou absoluto, ao qual se ascende no filme através do encantamento do amor e das artes do cinema ou da música, aqui a de Chopin interpretada por Maria João Pires como “separador” de cenas no filme.

A recordação do projeto “Angélica”, que ficou por realizar em 1952, trará uma memória mais longínqua do passado cinematográfico do realizador no filme *Porto da minha infância* (2001), ligada ao Café Majestic no Porto, onde ele se juntava a “poetas e filósofos com natural propensão para ascender ao sublime”,¹⁵ ou noutros momentos trabalhava sozinho:

Vinha só, e aqui recolhido escrevi quase toda a planificação de um filme, *Gigantes do Douro*, que estupidamente me impediram de fazer, por nele se mostrar o esforço dos trabalhadores para transformarem em socacos as íngremes encostas, e depois plantar e cultivar a vinha, até à extracção do precioso néctar que é o nosso Vinho do Porto. Tempos que já lá vão, é certo, mas deixaram esquecido um trabalho *sui generis*, duro, cruel,

¹⁴ MOLDER, 1999, p. 58.

¹⁵ OLIVEIRA, 2001.



que hoje é feito por máquinas. Estávamos no ano de 1934.¹⁶

A memória do trabalho duro dos cavadores do Douro – por certo o “trabalho à moda antiga” de que fala Isaac a D. Justina – aparece assim no filme-memória de 2001 ligado à ideia de uma “natural propensão para ascender ao sublime”.

A epígrafe de *Porto da minha infância* sublinha a importância da memória para o realizador: “Recordar momentos dum passado longínquo é viajar fora do tempo. Só a memória de cada um o pode fazer. É o que vou tentar”. A memória aparece aqui definida como um “viajar fora do tempo”, ou seja, em liberdade. Na entrevista a Manoel de Oliveira inserida no filme de Wim Wenders de 1994 *Lisbon story*, o nosso cineasta pronuncia-se sobre o papel da memória na arte em geral e na arte do cinema em particular, chegando à conclusão de que “A única coisa verdadeira é a memória. Mas a memória é uma invenção”, assim sublinhando a importância do cinema e das suas imagens fantasmáticas, já que também a História, a vida e o mundo deixam resquícios na memória que são afinal subjectivos, uma ilusão, segundo a sua perspectiva.¹⁷ A arte e o cinema assemelham-se deste modo à memória individual, que é subjectiva e fantasmática (selecciona e conserva imagens): tal como a memória de cada um, assim também o que permanece é a arte, neste caso as imagens da memória do cineasta transpostas para a forma de arte que é o cinema.

No filme *O estranho caso de Angélica* combinam-se várias ideias recorrentes na obra de Manoel de Oliveira: a noção do cinema como uma arte; o “sentimento de plenitude face à beleza da criação” e a “impressão sinfónica da actividade humana”; a fidelidade a um cinema “pobre”, que não se deixa influenciar por um cinema espectacular de “efeitos mais brilhantes e fáceis, que distraem do essencial”, essa beleza e plenitude que o seu cinema quer dar a ver;¹⁸ e, finalmente, a relação com as outras artes visuais, nomeadamente a fotografia e a pintura, e com José Régio.

A noção de “cinema pobre” (“pobre de meios”) remonta a muito cedo na vida e obra de Manoel de Oliveira e ao seu primeiro filme, *Porto faina fluvial*, de 1931: no seu ensaio “O cinema e o capital” (1933), o cineasta afirma:

Le cinéma est, de tous les arts, le plus soumis au capitalisme, par le coût fabuleux de son matériel et des moyens techniques, mais aussi par l'écrasante dépendance

¹⁶ OLIVEIRA, 2001.

¹⁷ Cf. WENDERS, 1994.

¹⁸ Cf. PARSI, 2002, p. 99, 88, 92.



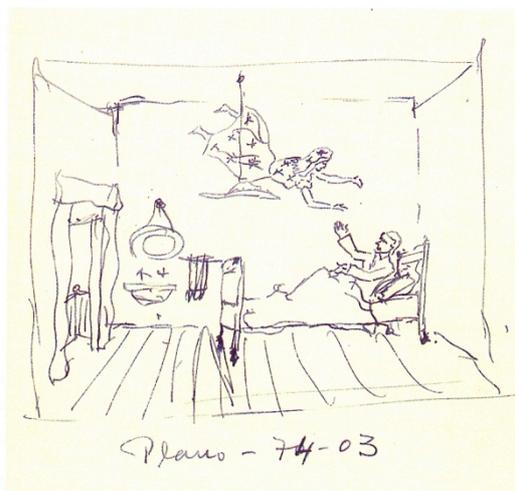
d'um public mal orienté par une publicité qui se soucie avant tout de stars et d'étoiles et en rien d'idées et de processus artistiques. [...] Il n'est pas sûr que le développement d'un art se fasse ainsi dans la dépendance d'une bourgeoisie qui, sous couvert de fin artistique, ne fait qu'exploiter une affaire rentable. (Et ne venez pas me dire 'le public veut, le public demande', quand celui-ci se contente de recevoir passivement ce qu'on lui présente).¹⁹

Fiel a esta ideia de um "cinema pobre", Manoel de Oliveira revisita os primórdios da sétima arte em *O estranho caso de Angélica*, utilizando truques que remontam à origem do cinema e a Georges Méliès. O seu cinema poderá ser "pobre" de efeitos especiais, mas é rico em intermedialidade com a literatura e com outras artes da imagem, nomeadamente com a pintura. Já analisámos a intermedialidade com a literatura, através das citações de Antero de Quental, que ajudam a definir a atmosfera do filme, e de José Régio, em *As encruzilhadas de Deus* (1936), recitada numa cena central do filme por Isaac.

Quanto à intermedialidade com a pintura, recordamos que a primeira edição da obra de José Régio foi ilustrada pelo irmão, o pintor Júlio, homenageado por Manoel de Oliveira no seu filme de 1965 *As pinturas do meu irmão Júlio*. O filme *O pintor e a cidade*, de 1956, ilustra igualmente esta relação e diálogo criativo do realizador com a pintura. Recordemos ainda o desenho de Manoel de Oliveira para o projecto "Angélica", de 1952, que mostra a nitidez do seu desenho.²⁰

¹⁹ PARSI, 2002, p. 68-69.

²⁰ Recordemos que o próprio Manoel de Oliveira confessa, em entrevista a Ana Sousa Dias, que gostaria de ter sido arquitecto.



Dessin original de Manoel de Oliveira pour le film *Angélica*

86

Figura 1 - Desenho original de Manoel de Oliveira para o filme *Angélica* ²¹



Figura 2 - *O estranho caso de Angélica*, cena correspondente ao desenho de Manoel de Oliveira

Em *O estranho caso de Angélica*, a intermedialidade conduz-nos à obra do pintor judeu russo Marc Chagall, nomeadamente com os quadros que representam um casal a voar sobre a cidade. Estes estão entre as suas obras mais conhecidas, e desenvolvem o motivo da suspensão no espaço, tratado em quadros seus anteriores, como vários autorretratos, e quadros ilustrativos da Bíblia (1931-39): a criação do homem, o sacrifício de Isaac, bem como representações do profeta Elias (ilustração do livro *O mágico*, de Y. L. Peret, 1915-1916). A alusão do filme

²¹ PARSI, 2002, p. 86.



à cultura judaica é evidente no nome do protagonista, pois Isaac é o nome do filho de Abraão, tradicionalmente, o pai do monoteísmo judaico. “Isaac” significa “aquele que ri” ou “aquele que causa riso”, estando, assim, em sintonia com o fantasma solar de Angélica, que lhe sorri vivamente através da máquina fotográfica.

As aparições do fantasma de Angélica durante o filme caracterizam-se sobretudo pelo motivo do voo e da suspensão. Ela revela-lhe um mundo diferente do seu ambiente quotidiano. O fantasma de Angélica parece divergir, através da sua qualidade solar, do conceito alemão de *unheimlich* (sobrenatural, estranho, inquietante), cunhado por Freud a partir de materiais do romantismo alemão, nomeadamente de textos de E. T. A. Hoffmann e dos escritos filosóficos de Schelling. Este desvio solar em relação às regras do “estranho” servirá o fim de fazer o espectador refletir sobre as imagens da fotografia e do cinema, bem como da arte em geral, e não de criar os efeitos de medo, terror ou suspense, tradicionalmente associados a fantasmas.

O carácter de Angélica, “um anjo salvador dos momentos difíceis”, simboliza no filme a arte do cinema que tem o poder de curar e consolar. Apesar da atmosfera do filme sugerir elementos do romantismo, a personagem de Angélica não corresponde à tipologia feminina tradicional, ela não é *femme enfant* nem *femme fatale*. Talvez Manoel de Oliveira não seja um realizador de mulheres como o são Ingmar Bergman ou Woody Allen; mas tem repetidamente retratado com afeto figuras femininas na sua obra.²²

Angélica, que sorri ao longo do filme, mas não diz uma única palavra, pode ser vista simultaneamente como uma representação da Deusa da Beleza e do Amor, e da Deusa da Morte. Ela pertence a um grupo de entidades femininas na literatura e na mitologia tais como as três filhas do rei em *King Lear*, ou como simbolizadas pelos três cofres na comédia de Shakespeare *The Merchant of Venice*. É mérito de Freud ter reconhecido a linhagem destas jovens e decifrado o “oráculo da escolha do cofre”: beleza e excelência são postas a par com motivos que representam palidez, mudez, morte e desaparecimento.²³ As três irmãs são as Deusas do Destino, as Parcas ou as Nornas. São uma e a mesma coisa: a mãe, a companheira, e a Mãe Terra. O processo de “revisão regressiva” e de “transformação motivada pelo desejo”, através das quais a Deusa da Morte

²² Como em *Francisca* (1981), adaptação do romance de Agustina Bessa Luís *Fanny Owen*, ou em *Singularidades de uma rapariga loira* (2009), adaptação do conto de Eça de Queirós.

²³ FREUD, 1913, p. 257-266; FREUD, 1997, p. 291.



se torna na Deusa da Beleza e do Amor, documentam a aceitação humana da necessidade do destino.²⁴



Figura 3 - O estranho caso de Angélica (“Sonho”).

Referimos já o diálogo de Manoel de Oliveira com a pintura; a isto se acrescenta a característica lenta e espacial do seu cinema, no qual as sequências tantas vezes parecem cenas de teatro, ou quadros,²⁵ com enquadramentos esteticamente perfeitos. Não surpreenderá, assim, que as cenas centrais do voo noturno sobre a Régua de *O estranho caso de Angélica*, nomeadamente o longo *travelling* de três minutos sobre as terras do Douro, relembrem quadros de Marc Chagall, nos quais um par sobrevoa a cidade natal do pintor na Bielorrússia.

O tema é uma variação do motivo da suspensão na sua obra. Nos autorretratos *O pintor junto do cavalete* (1914), *Junto do cavalete* (1922-1923) (ilustração para a autobiografia *Ma vie*), este motivo mostra a originalidade do artista e a sua capacidade de ver o mundo de maneira diferente – o pintor está junto do cavalete e da tela de pernas para o ar, com os pés para cima e a cabeça para baixo, mas a cabeça está direita, ao contrário do corpo. No quadro de 1914, o desenho do pintor está dentro de um traço oval, como um ovo, lembrando um feto no útero materno, com o cavalete a romper e a ligar o espaço da oval com a restante área do quadro. Nos autorretratos de 1918 *Homem com cabeça virada para trás* e *Autorretrato com paleta*, o corpo do pintor está direito, mas a cabeça está ao contrário, acentuando a originalidade da visão do artista.

²⁴ FREUD, 1997, p. 299.

²⁵ Agradeço a Marina Ramos Themudo esta sugestão do carácter teatral dos filmes de Manoel de Oliveira.



A suspensão significa também a transcendência ou a magia, como nas ilustrações da Bíblia ou as representações do profeta Elias e do mágico das ilustrações para a obra *O mágico* de Y. L. Perets. Os autorretratos de Chagall que o representam com a casa na cabeça (“Autorretrato”, Ilustração 17 para a autobiografia *Ma vie*, 1922; *Autorretrato com casa no rosto*, 1922-1923; *Autorretrato com a casa*, 1926; *Autorretrato com chapéu enfeitado*, 1928) e outros quadros que representam figuras voadoras, antecipam o motivo da viagem e o sacrifício do exílio, as saudades da terra natal e da família.²⁶ Significam também o vaguear fantástico entre mundos, a ficção e a realidade, a transcendência e o humano.

O terceiro grupo de representações do motivo da suspensão no espaço inclui quadros de Marc Chagall que representam um par a voar sobre a cidade. A origem destas obras poderá provavelmente encontrar-se no quadro *O aniversário* (1915). Esta obra pertence a um grupo de quadros de Chagall que ilustram expressões idiomáticas do *yiddish*, a língua que o pintor falava em casa: mostra um par suspenso no espaço de um quarto, o homem tem a cabeça torcida para beijar a mulher, aludindo ao encontro do pintor com a sua futura mulher, Bella (Berta) Rosenfeld,²⁷ que lhe terá “dado volta à cabeça”, *fardreyt dem kop, den Kopf verdreht*.²⁸ *O aniversário* inicia uma série de obras de Chagall que representam um par suspenso no espaço ou a voar sobre a cidade. Todas ilustram o conceito de enamoramento que, ativando a imaginação, significa uma suspensão do tempo, um voo no espaço e um re-nascimento, implicando uma visão diferente do mundo, e ligando assim as variações do motivo da suspensão na obra de Chagall. E mesmo na composição que dedica a Bella depois da sua morte em 1944 em Nova Iorque, *Around Her*, continua a representar-se a si próprio com a cabeça ao contrário, como nos autorretratos junto ao cavalete.

²⁶ Cf. KOLLER, 2012.

²⁷ Chagall descreve assim o encontro com Bella: "Her silence is mine, her eyes mine. It is as if she knows everything about my childhood, my present, my future, as if she can see right through me." in: Baal-Teshuva, Jacob. CHAGALL, 1998. Chagall e Bella Rosenfeld casam-se em 25 de julho de 1915, e Bella torna-se no motivo-condutor da obra do pintor-poeta.

²⁸ Cf. KOLLER, 2012, p. 96.



Figura 5 - O pintor ao cavalete (1914). Desenho com gravura. Coleção privada.
Ao cavalete. Ilustração para *Ma vie* (1922)²⁹



Figura 6 – O aniversário (1915). Óleo sobre tela. Nova Iorque, Museu de Arte Moderna.

²⁹ Cf. KOLLER, 2012, p. 255.



Figura 7 - *Sobre a cidade* (1918). Óleo sobre tela. Moscovo, Galeria Nacional Trejakov.

Tal como os quadros de Chagall de que temos vindo a falar, também o filme de Manoel de Oliveira *O estranho caso de Angélica* nos convida a suspender as regras do nosso mundo, a sair da realidade comum e a entrar numa realidade diferente, mais elevada, a da arte. Neste domínio é possível pairar, voar, “viajar fora do tempo”. Este viajar fora do tempo é diferente de viajar no tempo, o que implicaria ainda os limites da distinção entre passado, presente e futuro, e sobretudo a limitação da contingência ou destino, representando uma linha de direcção inalterável. Como espaço situado fora do tempo, a arte é sinónimo de liberdade e de eternidade.

É exatamente isto o que está escrito nos versos de José Régio de *As encruzilhadas de Deus* recitados por Isaac numa cena central do filme: o tempo deve deter-se, parar, em favor do espaço, que só ele poderá traduzir não a eternidade, conceito criado pelos humanos, mas Aquele a quem conduzem os anjos e as estradas e portas dos céus: Deus. Assim não é só a literatura e a palavra escrita que se opõem na arte à lei inexorável da contingência e da morte. Há aqui uma aproximação entre a própria morte e a arte, como libertação da contingência (vida humana). Deste modo a morte de Isaac no final não é sentida pelo espectador como uma tragédia – tal como a morte de Angélica no princípio do filme – mas como uma libertação dos limites do humano e contingente e uma viagem para o fim do tempo terreno, que só a arte pode dar no mundo dos homens. Aqui a memória – memória do projecto “Angélica”, memória de *Porto da minha infância*, memória de José Régio, fundem-se neste belíssimo estudo sobre a arte do cinema como liberdade, ascensão às regiões do sublime e transcendente, enfim, ao que o próprio cineasta tão bem definiu como um “viajar fora do tempo”.



Mas não é só no registo de uma “ascensão ao sublime” que em *O estranho caso de Angélica* nos aparece o mundo da arte: ele é retratado também em contraste com o mundo real quotidiano, numa cena na qual se articula o tema da matéria e anti-matéria, ou seja, do material vs. espiritual, num registo cómico de grande ironia e até paródia. À mesa do pequeno-almoço na pensão de D. Rosa, a senhora Justina serve café, estranhando o comportamento de Isaac. Um engenheiro, o Sr. Matias e, mais tarde, uma engenheira brasileira convidada, conversam sobre o comportamento de Isaac (“Verdade, verdade, é que não se sabe o passado dele. [...] É como disse, e bem, Ortega y Gasset: o homem e a sua circunstância.” – “O Dr. Matias está a referir-se a quê?” – “Ao que se passa por cá, e ao que ele passou lá.”).

Temas da conversa são ainda a crise económica, a situação caótica que o mundo atravessa, e a ameaça da poluição. Referem-se a uma obra (imaginária?) de um escritor do Porto, *Os sete mosquitos do Apocalipse*, provavelmente uma paródia do filme de Vincent Minnelli *Os quatro Cavaleiros do Apocalipse* (1962). Falando sobre antimatéria e energia, diz o Sr. Matias: “A forma mais perigosa que admite não são sete arcanjos a tocar trombetas do Apocalipse, mas sete mosquitos a voar”, ao que a engenheira brasileira responde: “A energia do proton não é muito elevada. Corresponde a sete mosquitos voando. Mas a densidade é enorme [...] nada de espetacular, nada de semelhante aos efeitos de Hollywood”.

Revisitando as origens do cinema, Manoel de Oliveira propõe com este filme um cinema “pobre”, mas rico na intertextualidade e intermedialidade com a literatura, a fotografia e a pintura, especialmente com a obra de Marc Chagall. A sua arte combina a “ascensão ao sublime” e o “viajar fora do tempo” com um sentido de humor bem peculiar. *O estranho caso de Angélica* não é um filme-ensaio, mas o público apreciará com certeza o diálogo implícito de Manoel de Oliveira com Benjamin e Freud, que tentei aqui delinear, acompanhando a elegante e versátil reflexão do realizador sobre a arte do cinema na sua relação com outras artes.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M., 1978.

CHAGALL, Bella. *Erste Begegnung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1973.

CHAGALL, Marc. *Ma Vie*. Poitiers: Éditions Stock, 1983.

FREUD, Sigmund. Das Motiv der Kästchenwahl. *Imago*, Bd. 2 (3), p. 257-266, 1913.



FREUD, Sigmund. The Theme of the Three Caskets. In: _____. *Writings on Art and Literature*. Stanford: Stanford University Press, 1997. p. 291-301.

KOLLER, Sabine. *Marc Chagall. Grenzgänge zwischen Literatur und Malerei*. Köln: Böhlau Verlag, 2012.

MOLDER, Maria Filomena. *Semear na neve. Estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

OLIVEIRA, Manoel de. *O estranho caso de Angélica*, 2010. Coprodução Portugal, Espanha, França, Brasil.

OLIVEIRA, Manoel de. *Porto da minha infância*, 2001. Produção Paulo Branco.

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

WENDERS, Wim. *Lisbon Story*, 1994. Axiom Films.

Recebido em: 30/09/2018.

Aprovado em: 26/10/2018.