

***O Estranho Caso de Angélica:* afinidade entre Fantástico e Documental**

Rita Benis¹

O fantástico é a sombra da realidade.
Manoel de Oliveira

“O rio Douro não teve cantores”, disse Agustina Bessa-Luís. “Ficou banido da lírica portuguesa com a sua catadura feroz (...), no entanto, Dante tê-lo-ia amado e preferido” (Bessa-Luís 1979, 11). Amou-o e preferiu-o Manoel de Oliveira, que o “cantou” à sua maneira, deixando que a sua atmosfera bucólica, o seu derivar idílico e arcádico, contaminassem indelével o estilo próprio do seu cinema. Rio D'Ouro, majestoso, ladeado por montanhas gigantes e pelas suas gentes (a quem Oliveira dedicará *O Estranho Caso de Angélica*), mas também imagem muito precisa, contida no seu hipnótico fluir:

O rio é vida. (...) o génio da criação artística tenta reter essa vida. É a função da literatura, pintura, escultura, etc., captar essa vida que passa. Não o seu lado histórico, mas sim o lado efémero dessa coisa que flui como a água de um rio². (Grugeau et Loïselle 98/99, 24)

Fundamental, para compreender como cada obra, cada filme, tem lugar, é o percurso, a circunstância, o acaso, que leva cada artista nesta ou naquela direção. Manoel de Oliveira, nascido nos finais da Monarquia (1908), no alvor da implantação da República, começaria a filmar ainda na época do cinema mudo (na passagem para o sonoro), estreando-se com *Douro, Faina Fluvial* (1931), e chegando oito décadas mais tarde ao cinema digital com *Singularidades de uma Rapariga Loira* (2009). O seu trajeto único atravessa diferentes períodos históricos de Portugal, nomeadamente a ditadura de António de Oliveira Salazar (1933-1974), período no qual Manoel de Oliveira teve de lidar com a supervisão exaustiva da censura (tantas vezes estendida a recomendações) sobre os seus filmes e projetos. Entre *Douro, Faina Fluvial* (1931) e a sua terceira longa-metragem, *O Passado e o Presente* (1971), passam-se quarenta anos: “um hiato longuíssimo (...) em que, apesar de filmes como *Aniki-Bóbó*, *Acto da Primavera*, etc., [Oliveira] não teve atividade contínua como realizador”³ (Oliveira e Bénard da Costa 2008, 25). Durante esse período,

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Comparatistas, 1600-214, Lisboa, Portugal.

² Salvo outra indicação, todas as traduções para português são da minha responsabilidade.

³ De referir que as duas únicas longas-metragens realizadas nesse período – *Aniki-Bóbó* (1942) e *Acto da Primavera* (1961) – foram na altura alvo de duras críticas.

inúmeros outros projetos são por si apresentados e rejeitados pelo SNI⁴, o Secretariado Nacional de Informação. É nessa altura que, sem nunca abdicar do cinema, Manoel de Oliveira passa a dedicar-se de forma mais sistemática à quinta da família (herança de Dona Maria Isabel, esposa de Manoel de Oliveira), a famosa Quinta da Portelinha, situada nas íngremes colinas do rio Douro, defronte de cuja principal varanda se espraia a região da Veiga, Cumieira, paisagem fundamental de alguns dos seus mais significativos filmes.



Imagens 1-2: Manoel de Oliveira. *O Estranho Caso de Angélica* (2011) | © Zon Lusomundo

Nessa mesma varanda trabalhou Manoel de Oliveira muitas das suas ideias e projetos. Mesmo o trabalho com os seus atores e atrizes – que muito o visitavam e que ali com ele trabalhavam e reviam os textos – se impregnou dessa atmosfera local e ritmo duriense. Foi nesse espaço-tempo, pautado pelos ciclos da terra, que Manoel

Aniki-Bóbo terá sido considerado uma “cilada à inocência das crianças” (Alves Costa 1978, 89) e, mais tarde, uma discussão em torno de *Acto da Primavera* levaria Manoel de Oliveira a ser preso pela polícia política portuguesa – PIDE –, ficando retido e sendo interrogado durante dez dias.

⁴ A censura do Secretariado Nacional de Informação (SNI) decidia quais os apoios financeiros a atribuir, supervisionando toda a produção cultural realizada durante o regime de António de Oliveira Salazar.

de Oliveira teve oportunidade de refletir, interiorizando uma noção de cinema que impregnará toda a sua obra:

Deste modo, voltei à terra. É um outro ritmo. Há um tempo para cada coisa, um tempo para a colheita. É a natureza que manda. Estamos submetidos às condições climatéricas e há um contacto com os homens que trabalham. Temos, então, um sentimento muito particular do movimento das coisas naturais, que não se encontra na indústria. Um trabalho que se faz na primavera não se pode fazer no outono ou no inverno. Existe uma época para cada trabalho, enquanto que a indústria gira sempre da mesma maneira. Este período ajudou-me à interiorização acerca do cinema. (Baecque e Parsi 1999, 146)

“Angélica” foi um dos projetos nascidos dessa época, desse íntimo contacto com a paisagem duriense. Escrito em 1952 e apresentado ao SNI em 1954, o projeto só chegaria a ser filmado em 2010, desta vez sob o título *O Estranho Caso de Angélica*. Nele, Manoel de Oliveira apresenta a história de Isaac, um jovem fotógrafo judeu sefardita que documenta fotograficamente os gestos dos trabalhadores das vinhas nas agrestes colinas do rio Douro. Certa noite de tempestade, Isaac é chamado a fazer um retrato um tanto arcaico: uma fotografia *post-mortem* de uma jovem mulher de nome Angélica. Enquanto Isaac olha através do visor da sua câmara, procurando o melhor ângulo para capturar Angélica no seu sereno perfil de *Gioconda*, esta parece despertar, sorrindo-lhe por entre um piscar de olhos. Isaac recua, apenas para descobrir que mais ninguém testemunhou tal. Após este surpreendente incidente, Isaac mergulha progressivamente num mundo de fantasmas, seguindo Angélica na direção da sua própria imaterialidade.

“Angélica” evoca alguns dos temas recorrentes no universo de Oliveira. Nomeadamente, o romantismo estético explorado pelo escritor Camilo Castelo Branco, com quem Oliveira partilha muitas das suas obsessões, em particular as paixões extremas da existência, o fascínio pela misteriosa relação entre amor e morte. As palavras de Camilo, “Amaria tudo; mas amo muito mais a Morte” (Branco 1989, 35), foram sempre uma espécie de obsessão e enigma para Manoel de Oliveira. No seu cinema, a lógica da paixão, dos exageros formais, vai ao encontro da intensidade do discurso em Camilo. “A morte é o último estado abissal do amor” (Baecque e Parsi 1999, 166), defendeu o realizador numa entrevista. Oliveira e Camilo partilham uma ideia de paixão como condição nunca satisfeita, em que a morte representa o papel de definitiva promessa no cumprimento desse amor – uma transfiguração que chega e que é tantas vezes recebida, como refere João Bénard da Costa, com “exaltações e gozo que advêm da ‘glória de possuir na morte’ o ente amado” (Branco 2006, 18). Daí a obsessão, presente na obra de ambos, pelas relíquias dessas paixões: uma caveira, um coração em formol, a possibilidade de se embalsamar um pássaro (em “Angélica”). “Sim, os cadáveres são como a última verdade material”, defendeu Oliveira (Baecque e Parsi 1999,

62). Verdade sobre o mistério do corpo, mas sobretudo do espírito: “Será que falo verdadeiramente de cadáveres ou será antes que falo do seu espírito?” (Baecque e Parsi 1999, 61). Não por acaso, encontra-se entre os livros de Isaac uma biografia de Camilo Castelo Branco – *Camilo, No drama da sua vida* (1959), de Alberto de Sousa Costa. Outros são: *As encruzilhadas de Deus* (1966), de José Régio⁵ e *São Paulo*⁶ (1934), de Teixeira de Pascoaes. Assinale-se que, contando com Camilo, trata-se de uma seleção de três autores durienses, escritores de eleição de Oliveira, sua própria leitura. Se recordarmos a elegia feita a Camilo, em que Manoel de Oliveira alude a uma “Morte mítica / Representada por uma mulher / Envolta em transparente e fino tule branco” (possível imagem de Angélica), torna-se mais evidente a presença tutelar de Camilo:

Mais, muito mais que uma fuga / teria Camilo a ânsia / de chegar à revelação do mistério / de chegar à porta / que se abre a todos os segredos e dúvidas. / Talvez por isso ele tenha amado tanto a Morte. / Num Amor que se tornou Desejo. / Morte mítica, / Representada por uma mulher / Envolta em transparente e fino tule branco. (Oliveira 2008)

Mais clara se torna também a importância do rio como paisagem matricial desse misterioso e camiliano desejo de Absoluto, sobretudo se recordarmos as palavras do próprio Oliveira a propósito do filme: “Hoje, penso numa imagem muito precisa: os rios. Eles têm um curso próprio, atravessam-no, torturados, e quando finalmente desaguam no mar, perdem a sua personalidade, porque todos eles se juntam com esse Absoluto” (Valente 2011, 26). O plano onírico do par Angélica/Isaac sobrevoando o rio Douro é para essa imagem que aponta. Os dois amorosos seguem fluindo, em paralelo com as águas do rio, dirigindo-se ao mar, para, como diz Isaac, finalmente entrar, penetrar nesse outro “espaço Absoluto de que ouvi falar”. (Oliveira 2010, 23)

Mas regressemos ao princípio, às circunstâncias que levaram ao filme. Originalmente escrito no início dos anos cinquenta do século XX, a ideia terá surgido de uma experiência pessoal: terão pedido a Manoel de Oliveira para tirar uma fotografia *post-mortem* de uma falecida prima de sua esposa, Dona Isabel. Na introdução da primeira publicação francesa (e inglesa) do argumento “Angélica” (1998), o realizador relata com minucioso detalhe o incidente que o levou à ideia para o filme. Vale a pena reler a passagem e perceber a exatidão e o pormenor com que Oliveira descreve essa longínqua memória:

A ideia surgiu de uma triste história verídica. A Maria Isabel, minha esposa, era amiga íntima de uma sua prima, Maria Antónia, recentemente casada e que vivia com outros parentes na casa de seus

⁵ O poema que Isaac lê na primeira sequência é tirado deste livro de José Régio.

⁶ António Preto sugere que a presença do livro de Teixeira de Pascoaes entre os pertences de Isaac pretende, justamente, “convocar o pensamento de São Paulo, quando diz aos Coríntios que se Cristo não ressuscitou, toda a fé é vã” (2014, 113).

pais, a Quinta das Casas Novas. Nós estávamos também na região do Douro, na Quinta da Portelinha, (...) quando recebemos um telefonema da Quinta das Casas Novas, informando-nos que Maria Antónia se teria sentido mal. (...) Partimos imediatamente. (...) Mal chegamos ao terraço, uma de suas irmãs, uma pessoa muito religiosa sempre vestida de preto, correu pelas escadas de pedra abaixo na nossa direção, aproximando-se sem nos dar tempo de sair do carro, imediatamente anunciando a triste notícia. Como sabia que eu tinha sempre uma câmara fotográfica no porta-luvas do automóvel, pedi-me para fazer uma fotografia, dizendo que a morta estava muito bonita e que sua mãe queria muito ficar com uma lembrança. Eu aceitei de imediato, embora impressionado com a ideia de fotografar o corpo de alguém que muito amamos. Ao entrar, reconheci o marido, saindo inconsolável, quase inconsciente, amparado nos braços de amigos próximos. Fiquei tão chocado que nem sequer tive coragem de falar com ele. Circundando a semiescuridão de toda a sala, senhoras todas de preto, sentadas encostadas parede, velavam a jovem morta. Esta, vestida de branco, como uma noiva, estava deitada no centro da sala, numa otomana azul clara, banhada pela luz de uma lâmpada escondida num grande abajur de seda vermelha mesmo acima de si. O cabelo loiro, solto e comprido, ao longo dos seus ombros. E nos seus lábios, um sorriso angelical de felicidade e libertação. Mas não foi tudo isso, já de si suficientemente dramático e impressionante, que me deu o verdadeiro impulso para a ideia de fazer um filme. Isso só me ocorreu depois de tirar a fotografia. A minha câmara era uma *Leica* anterior à guerra, cujo foco era obtido através de um visor onde a imagem se desdobra e se sobrepõe com uma segunda imagem ligeiramente mais ténue. As duas imagens separavam-se entre si tanto mais quanto o foco estivesse desfocado, e sobrepunham-se e coincidiam quando o foco era encontrado. Ao se tratar de uma fotografia de um cadáver, este exercício específico de foco deu-me a estranha impressão de ver uma alma a sair do corpo. Foi isso, de fato, que excitou a minha imaginação. Aos poucos, a ideia foi tomando forma e consistência. Foi então que se impôs escrever a planificação de *Angélica*. (Oliveira 1998, 11)

Segundo João Bénard da Costa, Manoel de Oliveira terá admitido que “*Angélica*” seria “a primeira obra em que se estabelece uma radical rutura com o seu [Oliveira] passado cinematográfico” (Costa 1988, 7). Da leitura do seu argumento (da primeira publicação em 1988), apercebemo-nos, afirma Bénard da Costa, que é nesse argumento que vemos pela primeira vez na obra de Oliveira “a imagem como origem de perturbação radical, transfiguradora do real e transfigurando a morte em vida como sucederá, depois, em *Benilde*, em *Amor de Perdição*, em *Francisca* ou em *Le Soulier de Satin* (Costa 1988: 7). Bénard da Costa acrescenta ainda que será aqui que “Oliveira assume os limites da montagem (a dupla imagem não era montada mas resultava da sua natureza sequencial, do próprio tempo de exposição, da duração), o que o leva à descoberta da importância do tempo, dos planos longos e do que ele próprio chama (...) ‘um cinema de êxtase’” (Costa 198, 8), cinema esse que Oliveira irá fi-

nalmente explorar em *O Pintor e a Cidade* (1956), o seu primeiro filme de “dilatação do tempo” (Costa 1988, 8).

No Arquivo Nacional da Torre do Tombo é possível aceder ao argumento original de “Angélica”⁷, de 1954. Na sua totalidade existem quatro versões principais do argumento. A primeira versão do projeto foi submetida em 11 de janeiro de 1954 aos serviços do SNI, não tendo Oliveira obtido qualquer resposta. Aparentemente esquecido, “Angélica” voltaria à berlinda, mais tarde, em 1988, a propósito das comemorações do octogésimo aniversário do realizador, quando a Cinemateca Portuguesa decide publicar alguns dos muitos projetos que Oliveira não chegou a filmar – entre eles “Angélica”. Dez anos depois, em 1998, a editora Dis-Voir decide publicar novamente o argumento (editando-o simultaneamente em francês e em inglês). Uma década mais tarde, François D'Artemare (produtor de *Angélica*), que terá lido a versão francesa da editora Dis-Voir, contacta Manoel de Oliveira e desafia-o a retomar o projeto. A última versão do argumento data de 2010, ano em que o filme é finalmente realizado⁸.

Entre o argumento original de “Angélica” (1954), escrito no início dos anos cinquenta, e o guião de rodagem, cujo título evolui para “O Estranho Caso de Angélica” (2010) – com um enigmático, porém elucidativo, subtítulo entre parênteses – “(Alegoria)” – surgem algumas mudanças: “Os tempos mudaram e a minha concepção cinematográfica também” (Oliveira 2010, 50). Se “O estranho caso de”, acrescento feito ao título original, conduz a perceção da obra numa determinada perspectiva, o subtítulo – “(Alegoria)” –, que surge (na página frontal do argumento de rodagem, de 2010) em jeito de declaração programática, convida talvez a olhar o filme como possibilidade de uma alegoria em torno de um estranhamento – isto é, um convite a não nos deixarmos levar pelo sentido literal da aparição, mas antes pelo seu mistério, a cadeia alegórica⁹ que o filme transporta, o mito que aí se aloja. Título e subtítulo guardam assim um estratégico silêncio sobre aquela que é porventura a paisagem, a notícia, mais intrigante do filme. Aquela que o crítico Jean-Philippe Tessé identifica como “o seu coração escondido” (2011, 78):

O episódio dos cavadores não se encontra apenas lado a lado com a história de Angélica, é o seu coração escondido [...] é como que uma intuição. [...] Há demasiados apartes para não suspeitarmos que um enigma está-se a desenvolver na frente dos nossos olhos, de que algo está escondido neste filme, que, no final, pouco passa pela obsessão de Isaac por Angélica. (Tessé 2011, 78)

⁷ “Angélica”- arquivo SNI/IGAC, caixa 684, processo 6.

⁸ Posteriormente à filmagem, o argumento será novamente publicado (em português e em francês) pela revista *L'Avant Scène Cinéma* 581, março 2011.

⁹ Cyril Béghin (2013, 15) refere que a alternância constante (Angélica/cavadores) “mostra um contraste de ações ou situações sem qualquer relação casual ou simultaneidade temporal, mas cuja aproximação apela a uma comparação, produzindo um sentido abstrato, à maneira de uma alegoria”.

Os registos – documental e fantástico –, quando colocados lado a lado (como refere Tessé), deixam adivinhar um esboço de paisagem, um terceiro território, intuitivo, que nasce desse encontro: um “espírito comum” apenas reconhecível no seu confronto (sua chave de acesso), que os liga. Este “comum” diz respeito a algo de vivo, uma intermitência que não pode ser estabilizada¹⁰, mais perceptível que visível; uma regra viva que assenta numa relação que atravessa as representações (Angélica/cavadores). Apenas quando colocamos essas representações alinhadas lado a lado é que nos apercebemos da figura comum que as suas emanações esboçam, aquilo a que Wittgenstein chamaria o seu “ar de família”: “Não consigo caracterizar melhor estas parecenças do que com a expressão ‘parencas de família’” (Wittgenstein 2001, 228). O pensamento paisagístico de Wittgenstein – o pôr em paisagem, lado a lado, confrontando paralelamente – oferece um bom modelo de aproximação para captar esta estranha afinidade. Convocando essa metodologia, esse modo de ver, olhamos para *O Estranho Caso de Angélica* e constatamos que, no seu imenso enigma cheio de entendimentos secundários (verdadeiro *mise-en-abyme* com infinitos motivos oliveirianos para descodificar), todo o filme é atravessado pelo vislumbre deste indefinível parentesco (Angélica/cavadores), pela “porosidade”¹¹ decorrida entre mundo sensível e mundo espectral, o permanente entrelaçar de visibilidades/invisibilidades que possibilitam o acesso a esse outro espaço-tempo cinematográfico: em que, segundo Manoel de Oliveira, o fantasma da realidade física se revela, “mais real do que a realidade em si mesma” (Baecque e Parsi 1999, 81).

Acidental ou intencional, reparamos no pormenor de o fantasma de Angélica projetar ele próprio uma sombra – a sombra do seu corpo angelical (refletida no chão da varanda) surge como que a denunciar o seu estado de metamorfose, pois a projeção da sombra é ainda, como diz Tolentino de Mendonça, “uma grafia da carnalidade, estando comumente do lado dos corpos históricos e ausente dos espíritos puros” (Mendonça 2016, 22). A sua sombra anuncia assim o tracejado inaudito da deslocação entre corpo físico e corpo espiritual – manifestação que segue fiel a deontologia do mestre: o percurso de imagens de Oliveira, feito de um universo fantástico muito corporal, sempre se dirigiu no sentido da encarnação, no sentido de uma arte de fazer descer o espírito à matéria. Esta sombra projetada por Angélica (que, assim, se torna dupla sombra) é também ela sinal da deslocação permanente, do vai e vem entre Aqui e Além, que atravessa o próprio filme.

¹⁰ Nas suas “Investigações Filosóficas”, Wittgenstein dá inúmeros exemplos dessa intermitência, desse “comum” que não pode ser estabilizado, nomeadamente o exemplo da parentalidade: “Por alguns minutos eu reparei na semelhança entre ele e o seu pai, mas depois deixei de reparar” (2001, 570).

¹¹ Ver também Guerreiro 2016, 327-389.



Imagem 3: Manoel de Oliveira, *O Estranho Caso de Angélica* (2011) | © Zon Lusomundo

Poderíamos dizer que o filme instala dois tipos de estranheza: um efeito de estranheza mais consciente e outro mais inconsciente. A estranheza que nos acomete (enquanto espectadores) de forma mais consciente (detetável) surge do modo como o mundo antigo (datado/sobretudo ligado à década de cinquenta do século passado) se confunde e mistura com a atualidade, não permitindo que o filme ancore numa perspetiva natural, num sentido de tempo presente (algo que não é novo na obra de Oliveira). Se bem que Oliveira afirme ter procurado o tempo presente – “eu não procurei reconstituir os anos 50. (...) Eu procurei o tempo presente” (Preto 2011, 4) –, uma estranheza espaço-temporal (não oculta, detetável) reside à superfície do filme: um efeito que resulta de uma alternância interrompida entre arcaico¹² e contemporâneo, sobrepondo diferentes escalas de tempo. Uma anacronia¹³ que reconfigura o filme num espaço-tempo cinematográfico complexo¹⁴, numa espécie de hibridez histórica ucrónica¹⁵, em que o espaço-tempo do filme não é nem o do espaço-tempo presente (atualidade) nem o do espaço-tempo passado (década de 1950). Por exemplo, se descobrimos nos diálogos

¹² Mathias Lavin (2008, 241) identifica uma “modernidade arcaica” no cinema de Oliveira.

¹³ Sobre a questão da temporalidade anacrónica em Oliveira, ver também: Lavin 2013, 13-14.

¹⁴ António Preto (2014, 111) refere que “em *O Estranho Caso de Angélica* tudo se funde numa temporalidade complexa: roupas, *décors* e adereços dos anos 50 (...) convivem, deliberada e insistentemente, com temas actuais e com imagens de uma cidade da régua perfeitamente contemporânea”.

¹⁵ Ucronia = não tempo; termo literário que corresponde a uma noção de tempo histórico fictício (associado sobretudo a obras literárias de ficção científica). Cyril Béghin (2013, 19) propõem o termo “ucronia”, referindo que Manoel de Oliveira cria, ao longo do filme, “cruzamentos [temporais] que produzem um efeito de ucronia (...) uma sensação de que [Oliveira] inventou um tempo histórico à parte, a meio caminho entre o contemporâneo e a ficção intemporal, de que o episódio autobiográfico faz parte”.

do filme alguns arcaísmos (“há um ror de tempo!”, entre outros), ao mesmo tempo reparamos ainda que os mesmos diálogos evocam as crises ecológicas e económicas de hoje (“Por causa da actual crise económica (...) e da subida das águas”, etc.). Outro exemplo: o contraste entre o espaço interior do quarto de Isaac – verdadeira “câmara escura” (o método artesanal e antiquado que Isaac utiliza para revelar as suas fotografias) com a sua decoração *démodée* (dos móveis às edições antigas dos livros, do antiquado modelo do aparelho de rádio à ausência de novas tecnologias, como: televisão, telemóvel, computador) – e o espaço exterior, a paisagem urbana da Régua, com o seu entrecruzado de confusas linhas arquitetónicas, construções contemporâneas misturadas com outras mais anacrónicas, atravessada por automóveis, ambulâncias e camiões de modelo contemporâneo, etc.

Mais inconsciente (oculto), intuitivo, será talvez o sentimento de estranheza que nos chega do contraste entre a dimensão mais documental (“realismo cinematográfico”) do filme (as sequências nas quais o protagonista, Isaac, fotografa os cavadores das vinhas nas colinas do rio Douro) e as suas sequências fantásticas (os episódios com o fantasma de Angélica). O contraste¹⁶, por exemplo, entre o sonho de Isaac (sequência a preto-e-branco, sem diálogo, cuja artificialidade mágica evoca a simplicidade artesanal dos filmes mudos de Méliès) e as sequências “realistas”, em que Isaac fotografa os cavadores nas vinhas, trabalhando o agreste solo duriense (sequências que remetem para o cinema dos irmãos Lumière). Importa esclarecer que Oliveira preferia usar a expressão “realismo cinematográfico”¹⁷ (Araújo 2014, 137) para se referir ao cinema de documentário. Segundo Oliveira, ontem como hoje, o cinema continua a estar dividido nas mesmas três tipologias de sempre: o

¹⁶ Guillaume Bourgois refere também a duplicidade implícita neste contraste entre real e fantástico: “O real e o sobrenatural não se opõem; não cessam de fundir os seus traços” (2013, 55).

¹⁷ Há toda uma série de entendimentos e definições sobre o que é o cinema de documentário (de autores como Bill Nichols, Thomas Waugh, entre outros), bem como sobre o conceito de “fantástico” (Tzvetan Todorov, ou H.P. Lovecraft, por exemplo). O termo “documental” e o termo “fantástico” presentes no título deste ensaio assinalam sobretudo uma polaridade. Identificam dois movimentos, duas dimensões do filme (documental e fantástico) que, estranhamente, apontam para uma afinidade. Não pretendendo aqui uma incursão pelos cânones destes dois conceitos (documental/fantástico), todavia, a haver uma definição de “documental”, associada ou subentendida no uso (que este ensaio dá ao termo), essa será precisamente a definição de “realismo cinematográfico”, segundo Manoel de Oliveira: “verdadeira ficção, mas sem enganar o espectador” (Baecque e Parsi 1999, 56). O mesmo se pode dizer do conceito de “fantástico”, que aqui é usado para designar uma atmosfera sobrenatural, irreal, inquietante (segundo Todorov, na sua *Introdução à Literatura Fantástica*), mas também um cinema mais alegórico, elementar, “um cinema ainda de ‘atrações’ (...) um primeiro cinema (...) simbólico/sagrado” (Guerreiro 2015, 386). Esta ideia de “fantástico” pode também ser lida nas palavras de Manoel de Oliveira: “O fantástico é a sombra da realidade” (Baecque e Parsi 1999, 58).

“realismo“ dos irmãos Lumière, o “fantástico” de Méliès e o “cômico” de Max Linder. No seu entender só podemos chamar filme documentário a um filme em que aquele que é filmado não saiba que está a ser filmado. De resto, aquilo que vulgarmente se entende por documentário trata-se sempre, na conceção de Oliveira, de ficção. “Verdadeira ficção. Mas sem enganar o espectador” (Baecque e Parsi 1999, 56).

Regressemos ao princípio que engendra o filme: a misteriosa relação entre os trabalhadores da cava e o fantasma de Angélica. Nele, dizíamos, como que se indicia uma afinidade, um “ar de família”. Aquela “sombra de semelhança” que, no século XIV, o poeta italiano Petrarca terá sugerido ao seu amigo Boccaccio que procurasse: não uma cópia, mas uma “sombra de semelhança”:

(...) aquele que imita deve proceder de maneira que [o que faça] seja semelhante mas não igual, e que a semelhança não seja a que há entre o original e a cópia, que quanto mais semelhante mais é louvável, mas a que deve haver entre pai e filho, entre os quais, ainda que se dê muita diferença no aspecto, há, contudo, como que uma sombra de semelhança a que os pintores chamam ‘aire’ (...) (*apud* Rodrigues 2003, 5).

Uma afinidade¹⁸ que chega e se apresenta num regime que é racionalmente incompreensível: uma correlação viva que vem ao nosso encontro e que é sentida como uma compreensão imediata (sem ser uma evidência definível); que não se deteta na enumeração de um conjunto de parecenças, sobreposições, correspondências (o recorte da sobrancelha, o perfil do nariz, a cor dos olhos, etc.), mas que reconhecemos tal como identificamos um parentesco em dois rostos da mesma família: “não penses, olha!” (Wittgenstein 2008, 227).

No filme, o arrepio íntimo que nos assalta perante a aparição de Angélica espelha algo que ultrapassa essa mesma visão: “O fantástico é a sombra da realidade” (Baecque e Parsi 1999, 58). O calafrio que nos chega com a visão de Angélica parece refletir uma outra assombração: a eminência do desaparecimento dos cavadores da vinha e dos seus gestos, uma relação ancestral do homem com a terra, aliança quase tão antiga como o próprio homem. Esta afinidade – Angélica/cavadores – espelha-se na imensa melancolia de Isaac, a única personagem aparentemente capaz de perceber e identificar a paisagem, o “aire” que esta correlação evoca.

Apesar de ainda visíveis, os cavadores, são também “figuras ‘fantomáticas’ (ainda presas no real)” (Guerreiro 2016, 383), fantasmas de gestos perdidos, que, embora conservem a sua

¹⁸ Aqui, podemos também encontrar uma ajuda preciosa no pensamento de Maria Filomena Molder (leitora atenta de Wittgenstein), sobretudo na leitura do seu texto *Símbolo, Analogia e Afinidade*: “uma afinidade, isto é, uma relação de unidade imediata que se traduz por um sentimento de intimidade” (2009, 57).

visibilidade, não deixam de ser tão ou mais espectrais que a própria Angélica. A capacidade de assombração que possuem reside em algo que está presente, mas não visível, “uma contingência imanente que lhes dissolve a forma, que não coincide com a sua materialidade ou visibilidade” (Benis 2012, 156), mas que se torna perceptível para Isaac/Oliveira (e para os espectadores) através da presença de Angélica. Se a visão do morto-vivo (Angélica) causa arrepio e horror, mais terríficos ainda se tornam os vivos-mortos (cavadores). Ao tomar consciência dessa condição – a iminente extinção de uma “forma de vida”¹⁹, relação entre Homem e Terra: luta, agônica e sagrada, que o duro trabalho da terra representa –, Isaac é assombrado por uma angústia terrível.

Será talvez oportuno referir os estudos que o filólogo Hermann Usener dedicou ao problema da gênese dos nomes divinos, recordado por Giorgio Agamben no seu texto “Il sacramento del Linguaggio. Arqueologia del giuramento” (2009):

‘Para cada atividade e situação que podia ser importante para os homens de então – escreve Usener – eram criados e nomeados com um apropriado cunho verbal [Wortprägung] deuses especiais: deste modo, não apenas se tornavam divinizadas atividades e situações na sua integralidade, mas também partes, atos singulares e momentos das mesmas’. (...) Usener mostra que mesmo divindades que entraram na mitologia, como Proserpina e Pomona, eram originalmente ‘divindades especiais’ que nomeavam respetivamente o despontar dos rebentos (prosero) e o amadurecer dos frutos (poma): todos os nomes dos deuses – esta é, aliás, a tese do livro – são de início nomes de ações ou eventos momentâneos, *Sondergötter* [Deuses especiais] que, através de um lento processo histórico-linguístico, perdem a sua relação com o vocabulário vivo. (Agamben 2009, 61-63)

Num capítulo do seu último ensaio – inacabado –, intitulado “O enraizamento”, Simone Weil salienta igualmente a natureza sagrada do trabalho físico:

O trabalho físico era, desde há muito tempo, uma atividade religiosa por excelência e, conseqüentemente, algo sagrado. Os Mistérios, religião de toda Antiguidade Pré-Romana, baseavam-se inteiramente

¹⁹ O conceito “forma de vida” (*lebensform*) surge no texto “Investigações Filosóficas” de Wittgenstein, estando associado ao conceito de “jogo de linguagem”, ambos estão relacionados com a nossa percepção da vida, do “vivo”. No seu entender, o “vivo” apenas pode ser apreendido na sua multiplicidade de aspectos e “formas de vida” (formas essas que nada têm de fixo ou estável): “Mas quantas espécies de proposições há? Talvez asserção, pergunta e ordem? Há um número incontável de espécies: incontáveis espécies diferentes da aplicação daquilo a que chamamos ‘símbolos’, ‘palavras’, ‘proposições’. E esta multiplicidade não é nada de fixo, dado de uma vez por todas; mas antes novos tipos de linguagem que surgem e outros que envelhecem e são esquecidos. (...) A expressão *jogo* de linguagem deve aqui realçar o facto de que falar uma língua é uma parte de uma actividade ou de uma forma de vida” (Wittgenstein 2001, 189).

em expressões simbólicas de salvação da alma retiradas da agricultura. (Weil 2014, 247)

É esse lado sagrado da atividade física da cava – das suas canções, do seu vocabulário vivo –, que Isaac quer resgatar com o seu gesto fotográfico. Se recordarmos as clarividentes palavras de João César Monteiro sobre aquilo que representa o ato de filmar em Oliveira – “a restituição de uma imagem do sagrado” – percebemos melhor o horror e o desespero de Isaac:

Manoel de Oliveira faz, no contexto português, parte da pequena minoria de cineastas católicos (os outros são o Paulo Rocha e, numa escala bem mais modesta, o autor destas linhas) para quem o ato de filmar implica a consciência de uma transgressão. Filmar é uma violência do olhar, uma profanação do real que tem por objetivo a restituição de uma imagem do sagrado. (Nicolau 2005, 139;141)

Mas a tentativa de “restituição de uma imagem do sagrado” através da profanação do real (o esforço fotográfico de Isaac) pouco pode contra o inexorável esquecimento a que os cavadores parecem condenados. Isaac presencia assim um sacrilégio: a progressiva hegemonia das máquinas que substituirão os homens e calarão para sempre a rica e viva melodia da antiga cava. Isaac fotografa a máquina (a escavadora) com fúria, como se disparasse sobre o “inimigo”. E todas as noites, como que apercebendo-se da sua impotência, acorda cada vez mais estranho e desesperado, imerso na profunda melancolia de não conseguir fazer-se ouvir, de não conseguir salvar um gesto humano do esquecimento (tema benjaminiano), de não conseguir restituir “uma imagem do sagrado” (Nicolau 2005, 141).

Neste Douro de “Angélica” as imagens dos gestos dos cavadores parecem esvaziadas de uma antiga sacralidade ritual – a grandeza que teriam noutros tempos, o tempo dos “Gigantes do Douro”²⁰, um tempo que, segundo o próprio Oliveira, “já não existe” (Baecque e Parsi 1999, 147). O ritual da cava, esvaziado do seu conteúdo, torna-se patético, incompreensível (a imagem do rapazinho no meio da vinha, sentado ao lado de um garrafão de vinho), puro folclore. Da luta sagrada entre homem e terra, da regra viva que os liga, já só escapa a melopeia da canção da cava – motivo sonoro que fecha o filme, que fica a pairar sobre o genérico final – e que segundo René Marx representa:

A obsessão de Oliveira pela civilização. Como explica a sua grande amiga, a romancista Agustina Bessa-Luís: ‘o Douro é uma região inteiramente moldada pela mão do homem... o homem é a imagem deste vale, amargo, alternadamente estruturado e destruturado’. (2011, 18-19)

²⁰ “Gigantes do Douro” (1934): um outro projeto de filme não realizado sobre “o trabalho gigantesco dos trabalhadores vitícolas (...) que fazem trabalhos de gigantes” (Baecque e Parsi 1999, 147).

Na célebre entrevista dada a Antoine de Baecque e Jacques Parsi, Manoel de Oliveira explica: “Nós vivemos através de determinados rituais. São os rituais que fazem a vida.” (Baecque e Parsi 1999, 41). Mas os ritos que hoje perduram, segundo Oliveira, são “para os turistas (...) por ignorância, conservamos a parte mais superficial e deixamos a parte mais importante, como os gestos agrícolas que têm significado superior. (...) o sentido original (...) perdeu-se e resta-nos o folclore que é superficial. Perdemos bastante.” (Baecque e Parsi 1999, 44). Para Oliveira,

A sabedoria (...) assenta no espírito de uma experiência vivida através dos séculos. Não é uma abstração filosófica. Transmite-se de geração em geração, graças a saberes verdadeiros, autênticos, enraizados na vida. A civilização ocidental (...) pensa estar numa via extraordinária de progresso, e marcha no sentido do abismo. (...) É preciso nunca esquecer que o homem, apesar de todas as comodidades mecânicas que a si mesmo oferece, está, inexoravelmente, ligado à natureza. (Baecque e Parsi 1999, 129)

Ao testemunhar essa perda irreparável – a perda de um mundo de metáforas, o empobrecimento da linguagem humana, o descaminho de uma sabedoria que nos chega de um saber feito de experiência viva, os tais “rituais que fazem a própria vida” (Baecque e Parsi 1999: 41), “como os gestos agrícolas que têm significado superior” (Baecque e Parsi 1999: 44), um significado vivo que é a própria relação entre homem e mãe natureza – na evidência dessa catástrofe, Isaac vira-se então para uma outra mãe, a Morte. Angélica surge então como essa outra *Mater*, que vem em seu auxílio: “Morte mítica/ Representada por uma mulher/ Envolta em transparente e fino tule branco.” (Oliveira 2008).



Imagem 4: *Visita, Memórias ou Confissões* (1982) | © Herdeiros de Manoel de Oliveira

Morte mas também ideal, já que Angélica surge retratada sobretudo pelo seu misterioso “sorriso à *Gioconda*” (Oliveira 2010, 21), o seu “sorriso enigmático” (Oliveira 2010, 33). Recordemos que a

Gioconda, de Leonardo da Vinci, é a imagem que, segundo Manoel de Oliveira representa “o mundo idealista, que se quer feliz e harmonioso, soma de toda a inteligência, caminhando no sentido da justiça que se desconhece” (Baecque e Parsi 1999, 73). *Gioconda* essa que é central no seu filme *O Meu Caso* (1986) – que termina precisamente no sorriso da *Gioconda*, na enigmática expressão de *Mona Lisa* num pequeno monitor de vídeo, que a câmara de Oliveira foca, até só se ver a sua boca, o seu misterioso sorriso. Mas também, por fim, *Gioconda* essa, imagem omnipresente do seu filme testamento – *A Visita, ou Memórias e Confissões* (1982) –, que ali surge como ponto de fuga, atravessando toda a melancolia presente²¹. Como refere Fernando Guerreiro, é este sorriso “o ‘mais’ de expressão/significação da imagem” (2016, 381), o “Hieróglifo, marca enigmática” (2016, 381) deste cinema oliveiriano. O misterioso sorriso de Angélica (à la *Gioconda*) parece então adivinhar um convite. Somos levados a questionar-nos (como refere Tessé) se, para lá da romântica superfície do filme, o abismo em que Isaac mergulha é efetivamente um abismo de cariz passional ou antes alguma outra coisa de outra natureza. Sobretudo se recordarmos a afirmação de Oliveira pouco tempo depois da estreia do filme: “Há um contraste entre paixão e libertação, e eu pergunto-me se Isaac é, ou não é, um caso de paixão. Por outras palavras, pergunto-me se há um espírito que possa libertá-lo do pesadelo que são os cavadores e a nossa vida em determinadas circunstâncias” (Valente 2011, 26).

Ao observarmos a dinâmica articulada pelo confronto entre o fantasma de Angélica e os espectros (visíveis) dos cavadores, através de toda a evolução do projeto “Angélica” (através das quatro principais etapas de desenvolvimento do argumento do filme – as versões do argumento, já aqui referidas, de 1954, 1988, 1998 e 2010), damos conta de que todas elas são atravessadas por esta forte dinâmica. Trata-se de uma relação muitíssimo presente e intrincada desde o início. Ao longo das diferentes versões do projeto “Angélica” – a fusão dos dois motivos está constantemente a ser trabalhada: o som dos cavadores invade as cenas com o fantasma de Angélica; o *leitmotiv* sonoro de Angélica invade o espaço e as imagens dos cavadores. Este cruzamento entre episódios, sons e temas, dos cavadores das vinhas e do fantasma de Angélica é constante (não ocorre apenas no alinhamento fotográfico exposto no cabo que serve de estendal à sequência alternada de fotografias dos cavadores e do cadáver de Angélica). Os cavadores são efetivamente terríficos para Isaac. Estas figuras de “expressão patibular” (Oliveira 2010, 33) como que atingem, castigam, Isaac por deles se aperceber (da sua condenação ao esquecimento, do esvaziamento dos seus gestos), por ver a sua obscenidade (obsceno: fora de cena), o fora do mundo em que caíram.

²¹ Guillaume Bourgois (2016) refere-se à ideia da centralidade do sorriso da *Gioconda* em *A Visita, ou Memórias e Confissões*, precisamente como um convite para ir além da melancolia.

Tal como *zombies*, perseguem-nos nos sonhos, assombram-nos, terríveis. Lemos no argumento de rodagem: “ouve-se no interior gemidos e roncões ou gritos abafados em OFF semelhantes aos dos cavadores... os quais vêm do próprio Isaac OFF” (Oliveira 2010, 21).

Voltemos a lembrar o projeto de “Gigantes do Douro” (1934), um projeto de juventude (teria Oliveira 24 anos) que, segundo o realizador,

Devia apresentar o trabalho gigantesco dos trabalhadores vitícolas (...) gentes que são pequenos homens mas que fazem trabalhos de gigantes. Fazem tudo manualmente. Trabalham a terra, fazem socalcos, as plantações, carregam as uvas nos cestos, sessenta quilogramas por homem, estrumam a vinha... fazem isto a cantar, e no fim do dia, depois de terem comido, dançam à noite. (...) fazem máscaras. Só se vêem aqueles rostos fantásticos que dançam. (Baecque e Parsi 1999, 147)

Estes gigantes fantásticos, que cantam e dançam ao longo da sua diária luta com a terra (um trabalho físico cuja vivência é o centro espiritual dessa comunidade), já não os encontramos no projeto inicial de “Angélica” (1954), escrito por um Manoel de Oliveira mais amadurecido (teria na altura 44 anos). Os idealizados trabalhadores vitícolas de “Gigantes do Douro” estão longe da realidade dos cavadores apresentados em “Angélica”, desde logo anunciados como almas penadas – “são como fantasmas” (Baecque e Parsi 1999, 148), e os seus trabalhos apresentados como um castigo (que as máquinas irão ou já estão a substituir): “Os trabalhadores do vinho são como fantasmas e os trabalhos da vinha são apresentados como um castigo” (Baecque e Parsi 1999, 148). Em vez de ir ao encontro da pureza e da idealização dos ritos ancestrais (harmonia paralela ao ideal representado no sorriso de *Mona Lisa*), Isaac depara antes com umas pobres almas penadas, figuras masculinas com mais de coveiros do que de “Gigantes do Douro”, que o perseguem e atormentam em pesadelos com as suas grotescas sacholadas. Podemos ler no argumento de “Angélica”, de 1988:

Isaque, fortemente sensibilizado, vexado como se lhe dirigissem aquelas atitudes.

(ouve-se: o despacho da primeira enxada; depois o da segunda; e finalmente o da terceira)

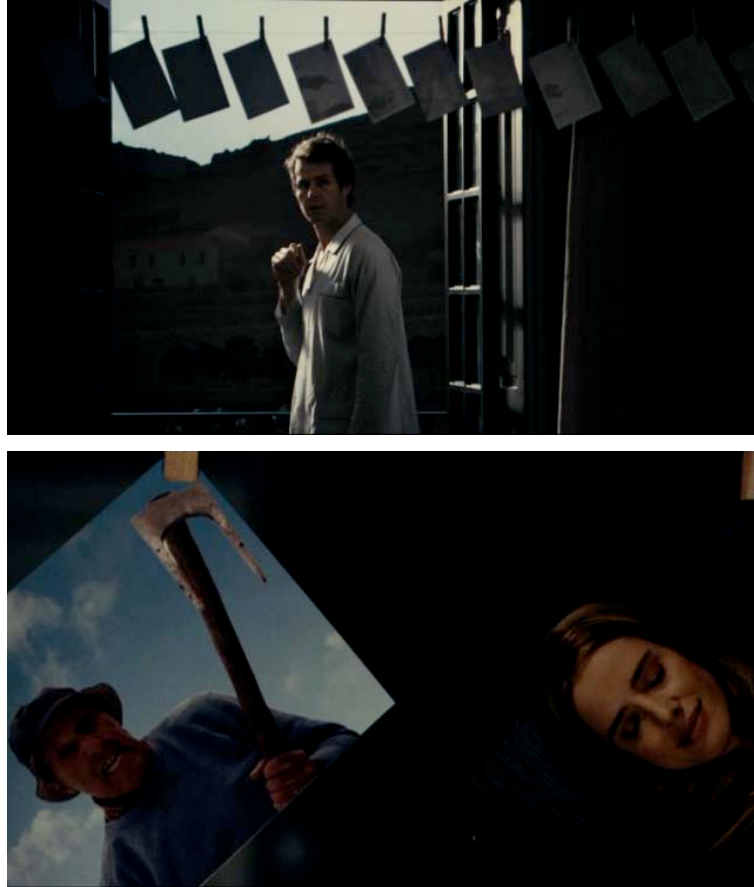
Isaque recebe todas estas «pancadas» como se fossem sobre ele. Atormentado, ergue as mãos à cabeça... (Oliveira 1988, 49)

Sendo assim, talvez mais do que a um movimento de carácter passional, aquilo a que assistimos em *O Estranho Caso de Angélica* pode antes corresponder, como referiu o próprio Manoel de Oliveira, a um movimento de “libertação”. Na perspetiva de Manoel de Oliveira dá-se de facto essa libertação: Isaac escapa do seu pesadelo (assistir ao desaparecimento de uma “forma de vida”) virando-se

para Angélica: “O espírito chega e salva Isaac da situação de angústia em que vivia” (Valente 2011, 26).

No âmago da sua experiência vital, Isaac conhece a terrível experiência do estranhamento face a um mundo acelerado de “engenheiros”, que nada se interessam por essas coisas “à moda antiga” (como refere Justina), arqueologias cujo sentido a sua apurada velocidade deixou de ter acesso. À medida que Isaac se torna incapaz de fazer-se compreender pelos outros – ninguém parece interessado nas mesmas coisas que ele, encontrando na sua presença até mesmo um certo desconforto ou manifestando desagrado pela sua estranheza: “É estranho aquele senhor.”; “Muito. Todos achamos o mesmo.” (Oliveira 2010, 31). Isaac torna-se um banido. O seu sentimento de impotência para responder às questões que surgem do choque entre o desejo de alcançar o impossível (manter uma memória, preservar um legado) e a indiferença dos seus contemporâneos (Justina e os outros clientes na pensão, que parecem não se importar de tão enfeitados que estão pela ideia de progresso), deriva na consequente fragmentação da identidade de Isaac. Para Isaac, a ordem do mundo sai do seu trilho, a atmosfera viva de um ritual humano – o conteúdo de uma transmissão – é engolida pelo triturador universo das máquinas e das abstrações científicas (o trator/as conversas dos cientistas/engenheiros). Isaac torna-se assim mais e mais inacessível aos outros. Do fundo da sua extrema solidão surge Angélica (como o próprio nome sugere, um anjo) vinda ao seu encontro para o salvar. Como refere o próprio Oliveira: “O sofrimento de Isaac deriva de não ser capaz de se tornar claro, compreensível” (Valente 2011, 26). Ninguém o compreende, ninguém “vê” a razão do seu desespero. O próprio médico (homem de ciência) nada vê, perde os óculos (procura-os no chão, de gatas) no momento em que “a alma de Isaac se separa do seu corpo” (Marx 2011, 19). Segundo Manoel de Oliveira: “Não há nada a não ser a morte – Angélica – que o [Isaac] possa salvar do seu sofrimento” (Valente 2011, 26).

Resta ainda dizer que o cabo onde secam as fotografias tiradas por Isaac parece funcionar como uma espécie de “portal” por onde Isaac entra em contacto com Angélica. Assim que Isaac cruza o “portal” o fantasma de Angélica vem ao seu encontro, umas vezes na sua aparência espectral outras através da manifestação na sua própria fotografia (abrindo os olhos). A aparição de Angélica surge a Isaac em função da afinidade inscrita no “portal”. No cabo em que Isaac pendura (a secar) o seu trabalho fotográfico é-nos apresentada uma cruel montagem com inúmeros rostos da morte: o retrato do cadáver de Angélica intercala-se tenebrosamente com as imagens dos cavadores de “expressão patibular” (Oliveira, 2010, 33). “A assombração e o além são aqui inscritos de forma muito concreta no espaço” (Tessé 2011, 79).



Imagens 5-6: Manoel de Oliveira, *O Estranho Caso de Angélica* (2011)
© Zon Lusomundo

A alternância entre os esgares bestiais dos trabalhadores e o cadáver de Angélica faz com que “os gestos da cava adquiram uma violência inesperada” (Béghin 2013, 14). As imagens dos cavadores rudes, a violência nelas inscritas: “a violência da vida, a violência que é representada pelos cavadores” (Preto 2011, 6) contrasta com o enigmático e alegórico sorriso de Angélica, o sorriso *à la Gioconda*, símbolo de um: “mundo idealista, que se quer feliz e harmonioso, soma de toda a inteligência, caminhando no sentido da justiça que se desconhece” (Baecque e Parsi 1999, 73). É através dessa montagem fotográfica que Oliveira (como Isaac) nos dá a ver de forma mais óbvia e concreta a relação que existe entre Angélica e os cavadores da vinha (afinidade que tanto o assombra). Nas palavras de Manoel de Oliveira, “No cinema, o que é importante não é o que se vê, mas aquilo que se passa entre as imagens” (*apud* Guerreiro 2016: 370). Neste gesto (montagem), mais do que nunca, Ricardo Trêpa (ator que interpreta Isaac) representa um claro duplo²² do seu avô, Manoel de Oliveira. Para lá da analogia do gesto de Isaac com a atividade de montagem cinematográfica (gesto de Manoel de Olivei-

²² Guillaume Bourgois (2013, 82) refere-se a essa mesma analogia: “fotógrafo-cineasta, Isaac é igualmente um montador.”

ra), o paralelo Isaac/Oliveira passa ainda por outras dimensões: a parentalidade entre o realizador e o ator (avô/neto), o próprio guarda-roupa utilizado por Isaac, que corresponde inequivocamente ao estilo de indumentária usada por Manoel de Oliveira: o idêntico chapéu de feltro, o habitual fato escuro com camisa branca, ou mesmo o colete de malha cinzenta. E mais se poderia dizer de tantas outras evidências e entrelinhas da sobreposição entre Oliveira e Isaac (errante incompreendido/artista incompreendido²³, etc.). De todas, talvez a mais recôndita e misteriosa seja a reminiscência (aqui já referida) do projeto “Gigantes do Douro”, como se Isaac/Trêpa representasse uma figuração de Oliveira em renovada *repérage* duricense, à procura dos vestígios de uma memória, constatando melancolicamente que “O Douro desse tempo [de Gigantes] já não existe” (Baecque e Parsi 1999, 147). *O Estranho Caso de Angélica* torna-se assim um trabalho de memória e de luto. Manoel de Oliveira dedica (no genérico do filme) *O Estranho Caso de Angélica* às gentes do Douro e a última coisa que fica a pairar no final do filme é a ancestral canção da antiga cava, frágil fio de ligação que remete para o tempo de “Gigantes do Douro”. Manoel de Oliveira resgata assim a sua memória pois, como diz Ricoeur, “o trabalho da memória é um trabalho de luto. E ambos são uma palavra de esperança, arrancado ao indizível” (Ricoeur 2009, 39).

A ideia de “portal”, lugar propício a convocações de diferentes realidades, não deixa de estar igualmente associada à própria casa de Angélica, outro lugar mágico, território de sobreposições, já que o *décor* onde foi filmado *O Estranho Caso de Angélica* trata-se da própria Quinta das Casas Novas, lugar onde terá falecido a prima de Dona Isabel, cuja morte inspirou a ideia para o filme. Filmou então Oliveira na casa assombrada pelo fantasma da mulher que inspirou a personagem de Angélica e, como se isso não bastasse, chamou à Quinta – enquanto *décor*, enquanto lugar de ficção –, “Quinta das Portas” (por vezes, no próprio argumento escrito por Oliveira, surge a gralha a denunciar a colagem: em vez de “Quinta das Portas” lemos “Quinta das Casas Novas”). Numa entrevista conduzida por Francisco Valente, Oliveira refere-se à ideia de morte como um portal:

Em *Guerra e Paz* há um homem nobre que sabe que em breve vai morrer e se pergunta o que é a morte. A determinada altura, ele olha para um canto do seu quarto, onde se encontra uma porta. E então tem uma visão: a morte é um portal²⁴. Isto foi algo que sempre ficou comigo, eu achei-o extraordinário. (Valente 2011, 26)

Ao nomear o lugar onde morre Angélica como Quinta das Portas, Oliveira transfere o espaço real (Quinta das Casas Novas), catapultando-o para o plano do fantástico, da fronteira (Quinta das Portas), operando um intenso jogo de reflexos e correspondências.

²³ Sobre esta matéria ver o capítulo “L’Artiste Errant” in Guillaume Bourgois (2013, 37-42).

²⁴ Sublinhado nosso.

Nesta sobreposição de espaços – Quinta das Casas Novas/Quinta das Portas – procura o mestre prestidigitador (Oliveira) o propício curto-circuito que abra o Portal, permitindo uma brecha, a possibilidade de arrancar dali uma qualquer revelação para a sua camiliana obsessão: “A porta da Morte que é a única que pode abrir o segredo que ela própria esconde” (Oliveira 2008). Alcançaria Manoel de Oliveira, no seu esforço demiúrgico, esse vislumbre? Recordemos a “Elegia a Camilo”, escrita por Manoel de Oliveira, e experimentemos trocar o nome de Camilo por Isaac/Oliveira:

Mais, muito mais que uma fuga / teria Camilo [Isaac/Oliveira] a ânsia / de chegar à revelação do mistério / de chegar à porta / que se abre a todos os segredos e dúvidas. / Talvez por isso ele tenha amado tanto a Morte. / Num Amor que se tornou Desejo. / Morte mítica, / Representada por uma mulher / Envolta em transparente e fino tule branco. (Oliveira 2008)

E se aquilo a que assistimos no filme (mais do que um movimento de paixão ou até mesmo de libertação) fosse ainda um outro desejo, talvez essa ânsia camiliana em “chegar à revelação do mistério”? Mesmo que o portal se abra e se revele nalgum ponto cego da tela – como experiência, percepção, e não como uma visibilidade –, mesmo que o fantasma dessa matéria se torne em cinema “mais real, contudo, que a realidade em si mesma” (Baecque e Parsi 1999, 81), permitindo o vislumbre de uma indescritível “parentalidade” (real/irreal; morte/vida; cavadores/Angélica), ainda assim, conclui o mestre: “vivemos num segredo além do nosso alcance” (Valente 2011, 26). Podemos tão só comunicá-lo, mas nunca explicá-lo: “é difícil explicar coisas que não têm explicação” (Valente 2011, 26). Para falar de tal mistério, diz-nos Oliveira (Baecque e Parsi 1999, 61): “é preciso que [este] volte sob a forma de mito. Isso, sim, prevalece”. E, porque precisamente “os filmes são mais inteligentes que os realizadores. Os meus filmes falam muito melhor do que eu” (Baecque e Parsi 1999, 74), é sob a forma de um mito, de uma alegoria (subtítulo do argumento), que Manoel de Oliveira apresenta este estranho caso de “Angélica”. Entre as sequências do filme com o fantasma de Angélica e aquelas que retratam os trabalhadores da vinha não encontramos analogias, linhas comuns, nada que possamos fundir em regras analisáveis. No entanto, a sua “sombra de semelhança” comunica-se, dá-se a ver. Uma afinidade que é sentida enquanto correlação, movimento, intermitência, vai e vem que atravessa cada uma das representações (Angélica/cavadores): assombração. Ou então, “apenas ‘ar de família’, familiaridade e estranheza. Talvez paisagem-morta, ou talvez uma natureza ainda não vinda” (Rodrigues 2003, 7). À medida que a nossa atenção se perde neste portentoso enigma, jogo de espelhos, tensão de imagens pairantes, essência em que todo o cinema se define, talvez aquilo que mais nos toque seja ainda a afirmação (de Oliveira) de uma expectativa: “O essencial [em Angélica] é o destino de Isaac” (Preto 2011, 6).

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V.. 1981. *Manoel de Oliveira*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Cinemateca Portuguesa.
- Agamben, Giorgio. 2009. *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*. Bari: Laterza, 61-63.
<http://aindanaocomecamos.blogspot.pt/2010/06/deuses-especiais-dei-speciali-giorgio.html> (tradução de André Dias).
- Baecque, Antoine e Jacques Parsi. 1999. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.
- Béghin, Cyril. 2013. *Manoel de Oliveira – L'Étrange Affaire Angélica*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Benis, Rita. 2012. “The Abysses of Passion in Manoel de Oliveira’s ‘The Strange Case of Angélica’”. In *Fearful Symmetries*, eds. Riley Olstead and Katherine Bischooping, 153-161. United Kingdom: Inter-Disciplinary Press.
<https://www.interdisciplinarypress.net/?s=Fearful+Symmetries&submit=Search>
- Bessa-Luís, Agustina. 1979. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Bourgois, Guillaume. 2013. *Angélica! L'Étrange Affaire Angélica de Manoel de Oliveira*. Lille: De L'Incidence Éditeur.
- . 2016. “Oliveira para além da melancolia, ou as Saturnais do Tempo”. Comunicação apresentada no colóquio “Manoel de Oliveira – A Poetics of Dissent”, Universidade Católica Portuguesa, 7-8 Abril, Lisboa, Portugal.
- Benjamin, Walter. 1996-1999. *Selected Writings*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Branco, Camilo Castelo. 1989 [1864]. *Amor de Salvação*. Aveiro: Livraria Estante.
- Costa, Alves. 1978. *Breve história do cinema português – 1896-1962*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Costa, João Bénard. 2006. “Prefácio – Imagens de Cabelos Arrepiados”. In *Impressão Indelével*, de Camilo Castelo Branco, 11-19. Lisboa: Guerra e Paz Editores.
- Costa, Alberto de Sousa. 1959. *Camilo – No Drama da sua Vida*. Porto: Livraria Civilização.
- Guerreiro, Fernando. 2011. *Teoria do Fantasma*. Lisboa: Mariposa Azul.
- . 2016. *Cinema El Dorado*. Lisboa: Edições Colibri.
- Grugeau, Gérard, e Marie-Claude Loiselle. 1998/99. “Entretien: Manoel de Oliveira”. *24 Images 95 (Hiver)*: 22-28.

- Lavin, Mathias. 2008. *La parole et le Lieu – Le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- . 2013. *Manoel de Oliveira – L'Étrange Affaire Angélica*. Mayenne: Scérén CNDP-CRDP – Les presses de Jouve.
- Loiseleux, Valérie e Louise Traon. 2014. *Les gants blancs*. Trézélan: Filigranes Éditions.
- Marx, René. 2011. “Un jeune home seul”. *L'Avant Scène Cinéma* 581 (Mars): 18-19.
- Mendonça, José Tolentino de. 2016. “Iconoclastia e Mística”. *Jornal de Letras* (6 de Julho).
- Molder, Maria Filomena. 2009. *Símbolo, Analogia e Afinidade*. Lisboa: Edições Vendaval.
- Nicolau, João (org.). 2005. *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Oliveira, Manoel de. 2008. “Elegia a Camilo”. In <https://casadecamilo.wordpress.com/2008/12/11/elegia-a-camilo-por-manoel-de-oliveira/>
- . 1954. *Angélica – Argumento, Planificação e Diálogos*.
- . 1988. “Angélica”. In *Alguns Projetos não Realizados e Outros Textos*, 17-53. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- . 1998. *Angelica*. Paris: Dis-Voir.
- . 2010. *O Estranho Caso de Angélica – (Alegoria) – Argumento, Planificação e Diálogos*.
- . 2011. “La recherche de L’Absolu”. *Positif* 601 (Mars): 27-30.
- Oliveira, Manoel de e João Bénard da Costa. 2008. *Manoel de Oliveira – Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Parsi, Jacques. 2001. “Les films qu'on ne verra jamais”. In *Manoel de Oliveira*, 71-91. Paris-Milan: Centre George Pompidou-Mazzotta.
- Preto, António. 2011. “La métaphysique des anges: Entretien avec Manoel de Oliveira”. *L'Avant Scène Cinéma* 581 (Mars): 4-11.
- . 2014. “Relações com a Literatura”. In *Manoel de Oliveira – Análise Estética de uma Matriz Cinematográfica*, org. de Nelson Araújo, 99-115. Lisboa: Edições 70.
- Ricoeur, Paul. 2009. *Living Up to Death – Mourning and Cheerfulness*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rodrigues, Manuel. 2003. “Uma Sombra de Semelhança”. In *Le Besoin du Noble (Modo Menor, Silvae)*, 5-9. Lisboa: Lisboa 20 Arte Contemporânea.

- Tessé, Jean-Philippe. 2011. “Une nouvelle Joconde”. *Cahiers du Cinéma* n° 665 (Mars): 78-80.
- Todorov, Tzvetan. 1992. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva.
- Valente, Francisco. 2011. “O Cinema é o Espelho da Vida, não temos outro”. *Público – Ípsilon* (29 abril): 26.
- Weil, Simone. 2014. *O Enraizamento*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Wittgenstein, Ludwig. 2008. *Tratado Lógico-Filosófico/Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

FILMOGRAFIA

- O Estranho Caso de Angélica* [longa-metragem] Real. Manoel de Oliveira. Zon Lusomundo, Portugal, 2011. 93 min.
- A Visita ou Memórias e Confissões* [longa-metragem] Real. Manoel de Oliveira. Zon Lusomundo, Portugal, 1982. 70 min.

Recebido em 01-08-2016. Aceite para publicação em 17-11-2016.