Fotograma do filme *O Estranho Caso de Angélica* (2010) de Manoel de Oliveira.

O ESTRANHO CASO DE ANGÉLICA 2010

Realização, argumento e diálogos: Manoel de Oliveira
Direção de fotografia: Sabine Lancelin
Câmara: Francisco de Oliveira
Música: Chopin, *Sonata para piano n.º 3*, interpretada por Maria João Pires
Som: Henri Maïkoff
Direção artística: Christian Marti, José Pedro Penha Lopes
Guarda-roupa: Adelaide Trêpa
Montagem: Valérie Loiseleux
Montagem de som: Elsa Ferreira
Misturas: Joan Olivé
Assistente de realização: Bruno Sequeira
Anotação: Francisco Botelho
Interpretação: Ricardo Trêpa (Isaac), Pilar López de Ayala (Angélica), Leonor Silveira (mãe), Luís Miguel Cintra (engenheiro), Ana Maria Magalhães (Clementina), Sara Carinhas (freira), Isabel Ruth (criada), Ricardo Aibéo (mendigo), Adelaide Teixeira (Justina), José Manuel Mendes (Dr. Matias), Susana Sá (D. Rosa), Filipe Vargas (marido), António Reis (António), Carmen Santos (mulher do fotógrafo), Paulo Matos (homem da gabardina), Luís Machado (médico), Sofia de Portugal (enfermeira), Afonso Bonito (feitor).
Produção: Filmes do Tejo II (Portugal), Eddie Saeta S.A. (Espanha), Les Films de l'Après-Midi (França), Mostra Internacional de Cinema (São Paulo, Brasil), com a participação do Ministério da Cultura – Instituto do Cinema e do Audiovisual (Portugal), Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Espanha), Centre national du cinéma et de l'image animée (França), Fundação Calouste Gulbenkian, Programa Ibermedia, Ministério da Cultura do Brasil, RTP
Produtores: François d'Artemare, Maria João Mayer, Luis Miñarro, Leon Cakoff
Direção de produção: João Montalverne
Imagem: Dolby Digital, cor
Duração: 97 minutos
Estreia mundial: Festival de Cannes, 13 de maio de 2010
Estreia em Portugal: Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 12 de dezembro de 2010

O ESTRANHO CASO DA CONSTANTE REINVENÇÃO NO CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA

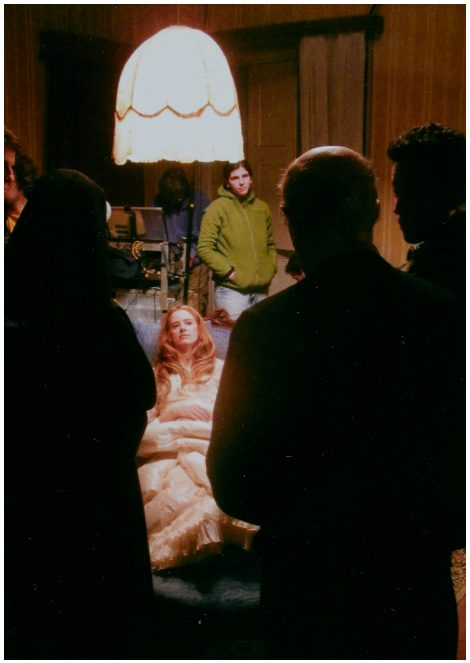
Quero crer que, com *O Estranho Caso de Angélica* – e apesar de o filme ter sido realizado em 2010, Manoel de Oliveira deu um novo "salto conceptual" e formal na sua cinematografia, aliás riquíssima. Talvez de proporção idêntica ao que já tinha feito antes por várias vezes, nomeadamente com *O Passado e o Presente* (1972), *Amor de Perdição* (1978) ou *Os Canibais* (1988), obras cuja incomensurabilidade face à história do cinema os tornou não apenas marcos na obra do cineasta como referências notáveis dessa própria história. Alguns deles constituindo-se mesmo como suas formas matriciais. Não nos parece rever as formas d'*O Passado e o Presente* como que em eco ampliado em *Vale Abraão* (1993), de *Amor de Perdição* em *Francisca* (1981), ou d'*Os Canibais* em *A Caixa* (1994), para dar alguns exemplos? Infelizmente, o que se inventou em *O Estranho Caso* não pôde ter ulteriores desenvolvimentos atendendo à idade do Mestre.

Com a expressão "salto conceptual" procuro definir, muito sinteticamente o que seria da ordem de um *gesto de invenção* que não é estritamente formal mas que, ao mesmo tempo, coloca questões de ordem propriamente conceptual e cujo resultado age não apenas no imediato – ou seja como sinal de uma renovação imediatamente visível – mas que prepara o que será o acto de criação futuro, ao mesmo tempo que autoriza a releitura do que antes foi feito sob uma nova luz.

Poderíamos dizer, para ir buscar exemplos fora do seu cinema e tomando-os da obra de Jean-Luc Godard, que *Week End* (Fim-de-Semana, 1967) ou *Six Fois Deux - Sur et Sous la Communication* (1976, co-realizado por Anne-Marie Miéville) constituíram "saltos conceptuais" dentro dessa vasta obra já que, a partir desses filmes, em si mesmos renovadores da filmografia anterior, os que se seguiram ficaram reféns de um novo modo de fazer cinema que ali se experimentou e trouxeram novas chaves de interpretação que permitiram rever de outro modo filmes feitos antes.

Estamos assim próximos daquilo que se pode designar como participando da abertura a uma *singularidade*. Uma vez que não se trata exactamente de se medir com o jamais visto – o que não faz qualquer sentido já que, desde Eliot, sabemos que nenhuma arte se produz fora de uma relação transformadora com a sua tradição – como antes de sermos confrontados com uma transformação subtil, profunda – isto é ocorrida por dentro do próprio processo – daquilo que julgávamos já conhecer, mas a partir da qual alguma coisa nova irrompe, que modifica os modelos da nossa compreensão e do nosso entendimento desse mesmo processo. Um filme, tal como qualquer outra obra de criação (se realmente o for) torna-se, desse modo, num objecto singular. Ou seja em algo que, não deixando embora de pertencer a uma ordem – a da história do cinema, a do cinema português, etc. – se constitui todavia como um acto único, irrepetível, propriamente singular, que enquanto tal reflecte a interrupção dessa ordem. A singularidade de uma obra decorre precisamente do facto de ela chegar a agir sobre essa mesma ordem interpelando-a, interrompendo-a ou até mesmo desestabilizando-a.

Não por acaso, de resto, o título do filme de Oliveira denota desde logo um aviso: o de nele se abordar um "estranho caso", funcionando um pouco à maneira dos títulos tipificados pelos romances policiais em que o crime que é objecto daquela narrativa assume características de acrescida excepcionalidade face à própria banalidade do crime em geral. Esse *estranho caso*, porém, não se passa tanto no plano daquilo que é narrado – mesmo se a narrativa é, a esse título, absolutamente exemplar – como antes, e como é de resto habitual no cinema de Oliveira, na elaboração do próprio filme que se constitui como um objecto a vários níveis surpreendente. É o filme então que é, ou que se torna, num estranho caso (ou, mais propriamente, num *estranho caso de cinema*) e o estranho



Fotografias de rodagem do filme *O Estranho Caso de Angélica* (2010) de Manoel de Oliveira.

caso torna-se aqui o do próprio filme. O que se reflecte no seu modo de operar em relação ao cinema e à sua história ou, mais em geral, às suas séries de referência, sendo a estranheza decorrente daquilo que o filme se propõe fazer, e a do modo como o faz interpelando o cinema, transformando-o, reinventando-o.

A narrativa é simples e sabe-se que foi escrita pelo cineasta ainda na juventude, numa época em que ele mesmo concebia os temas dos seus filmes – *Douro, Faina Fluvial* (1931) ou *A Caça* (1964) são exemplos desse período da sua obra –, e antes do ciclo posterior dedicado maioritariamente às grandes adaptações de obras literárias (Sanches, Régio, Camilo, Agustina) iniciado com *O Passado e o Presente*.

Trata-se, de facto, de uma fábula que Oliveira sempre afirmou ter sido inspirada por uma história familiar, isto é, ocorrida, ao menos nos seus contornos mais realistas, com pessoas da sua família. O cineasta fixou-a na região do Douro que, também por motivos familiares, conhecia bem, e mais concretamente nas imediações da Régua quando Isaac, um jovem amante da poesia, fotógrafo desses que ganham a vida a realizar encomendas, é confrontado com uma descoberta absolutamente extraordinária. Tendo sido chamado a fotografar uma jovem e bela mulher recém falecida – como era de uso nos primeiros anos do século XX com o objectivo de fixar a imagem dos que partiam – o jovem descobre na maior perturbação que, através da câmara com que a procura captar, a morta lhe sorri. Fenómeno que se repete quando, despertando durante a noite, descobre surpreso que no "interior" da fotografia – pendurada a acabar os processos da fixação química numa corda estendida dentro do quarto – a imagem da jovem mulher fotografada ganhava vida e, animada dela, sorria e estabelecia com ele uma comunicação misteriosa. Comunicação feliz que o leva, depois do primeiro momento de espanto, a querer reencontrá-la noite após noite quando, emergindo da quietude e do silêncio, ela ressuscitava para uma secreta vida de imagem. Esse misterioso encontro, porém, terá as mais graves consequências já que o leva a isolar-se cada vez mais do real quotidiano para se refugiar na dimensão encantatória da sua nova e ardente descoberta. A narrativa consuma-se no desencadear de uma funesta paixão que o conduz a fugir cada vez mais do mundo dos vivos e finalmente a avançar, abraçado com a morta, num voo sem destino pairando sobre o rio Douro e a agreste paisagem duriense, numa viagem improvável que mistura, em proporções incalculáveis o angelismo cristão de Régio com as feéricas aparições pagãs próprias de Pascoaes.

Mas que igualmente se vai abrindo para uma figuração inesperada e, sobretudo, para uma outra *forma de cinema* que tanto evoca a de Méliès, a cuja matriz de encantamento e magia regressa, quanto, de modo mais longínquo embora, a condição daqueles amantes do *L'Atalante* (O Atalante, 1934) de Jean Vigo cuja paixão se consuma sob as águas. Convertendo-o num filme sobre o espectral.

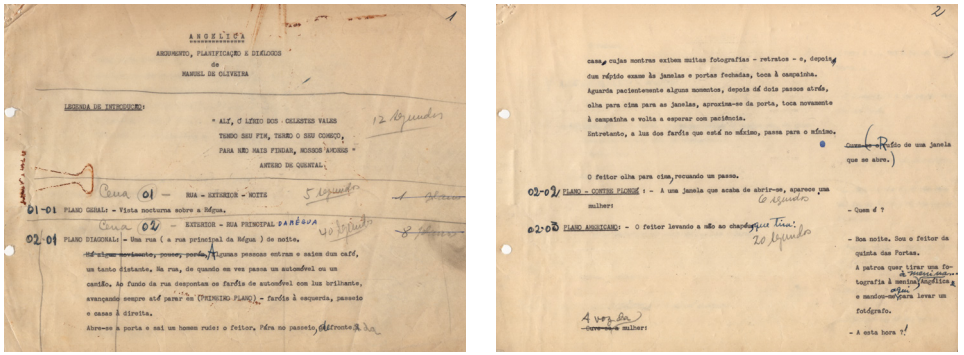
Toda a sequência final do filme, prodigiosa de invenção poética, imagística e, evidentemente, cinematográfica – em que, felizes e finalmente abraçados numa estreita união dos próprios *seres*, os amantes voam muito alto sobre o mundo cada vez mais banal dos vivos – não deixa de referir, na sua ordem de aproximações plásticas, a figuração dos amantes voadores que povoaram toda a pintura de Chagall de um sentido de casamento místico que, mais tarde, Júlio [a quem Oliveira dedicou um filme soberbo, *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965)] igualmente glosou, com sentido mais carnal do que espiritual, na sua celebrada *série Poeta* que ocupou as últimas décadas da obra. Pairando com eles vai o espectador que, pelo cinema, é levado a contemplar aquilo a que justamente as personagens mais vulgares não acedem e de que parecem definitivamente cortadas. Desse modo o espectador torna-se no cúmplice próximo dos amantes, tal como em Vigo. É importante referir que o voo sinaliza, no filme, a apoteose de uma ideia do Amor – grata ao pensamento e em geral a todo o cinema de Oliveira – concebido como qualquer coisa que está para além da vida, da morte e do entendimento, e se materializa numa aliança improvável mas constitutiva do próprio ser. Trata-se em certa medida de uma concepção platónica do Amor, representado sempre como um sentimento totalizador, em que se transcendem as figurações do conjugal e do familiar (embora possa coincidir nestes) e que, mais radicalmente, transgride os laços de carácter contratual da convenção burguesa do casamento. No cinema romântico de Oliveira, o Amor figura-se qual expressão altíssima do Ser e sua manifestação por excelência. *Francisca* é uma personagem dessa galeria de amantes imateriais tal como o são, embora de outro modo, as jovens vítimas de *Amor de Perdição*, que Oliveira torna ainda mais trágicos do que já o eram em Camilo, numa notabilíssima transposição.

Mas também desse romantismo extremo ecoam e são exemplares figurações as personagens dos funestos amores representados em *O Passado e o Presente* com a sua morbidez necrófila, a inesquecível "Bovarinha" de Agustina recriada por Leonor Silveira em *Vale Abraão*, vivendo na distância cínica, aleijada, de um cálculo provinciano e opaco, ou a histérica Alfreda de *Espelho Mágico* (2005).

No plano formal, esse inesperado e belíssimo voo das duas frágeis figuras pelos céus do Douro, revisitados num esplendor de sais de prata, alude na verdade a uma ideia de cinema que, em grande medida, o cinema moderno *recalcou*, ao preferir à presentificação da magia um sentido estrito do realismo. De Bazin a Pascal Bonitzer (*Décadrages: peinture et cinéma*) muitos foram já os que quiseram ver como fundadora a oposição entre Lumière e Méliès, em duas linhagens de entender o *próprio* do cinematográfico. Nesse duelo sem tréguas, a corrente realista adoptando a filiação em Lumière, visivelmente triunfou sobre a outra, que longamente ficou obliterada. Em grande medida o cinema americano dito clássico consagrou o triunfo do modelo realista, adoptando-o extensivamente, de John Ford a Anthony Mann ou a Hathaway, ajudando a consolidar a sua perspectiva como dominante num processo de conquista a que poucos foram capazes de abrir excepção, e antes que se tornasse na fábrica de efeitos especiais que é hoje, em larga maioria. Casos como os de Mizoguchi ou Dreyer, de Buñuel ou Fellini, mas também o de Pasolini de outra maneira, pertencem decerto, como exemplos maiores, a esse grupo dos muito raros que escaparam às vicissitudes do realismo estrito. Mas a filiação de Oliveira é mais directa.

Já em 1975 João Bénard da Costa assinalara esta relação privilegiada do cinema oliveiriano com a linhagem mística do autor de *Ordet* (A Palavra, 1955) e de *Gertrud* (Gertrudes, 1966), num arco que chegou até Bergman de modo quase doloroso. Na verdade o cinema de Oliveira, que começara logo em 1931 com *Douro, Faina Fluvial* acercou-se historicamente, mas logo quase desde o seu início, dessa linha aberta por Méliès, quando ela era ainda hipótese plena e a oposição entre as duas, porque o cinema nascera há pouco, não tinha ainda gerado escolas diferentes, e mesmo opostas, no entender dos modos de fazer cinema.

Nesse sentido o filme de Oliveira, ao recuar às bases das origens remotas do cinema, à sua dimensão arcaica, digamos, sem para isso requerer um esforço especial por parte do próprio cineasta, que o conhecera assim quase deste então, soube com fluência experimentar esses caminhos, que afinal jamais lhe foram estranhos, como já o haviam demonstrado



ANGELICA

ARGUMENTO, PLANIFICAÇÃO E DIÁLOGOS
de
MANOEL DE OLIVEIRA

LEGENDA DE INTERCALO:

" ALI, O LÍRIO DOS - CELESTES VALES
TENHO SEU FIM, TENHO O SEU CONSOLO,
PARA MIM MAIS FINDAR, MISSÃO ACABADA "
ANTERO DE QUENTAL.

Cena 01 — NOA - EXTERIOR - NOITE

01-01 PLANO GERAL: - Vista nocturna sobre a Régua.

Cena 02 — EXTERIOR - NOA PRINCIPAL PARÉGUA

02-01 PLANO DIAGONAL: - Uma rua (a rua principal da Régua) de noite.

Algumas pessoas entram e saem dum café, um tanto distante. Na rua, de quando em vez passa um automóvel ou um camião. Ao fundo da rua despontam os faróis de automóvel com luz brilhante, avançando sempre até parar em (PRIMEIRO PLANO) - faróis à esquerda, passeio e casas à direita.

Abre-se a porta e sai um homem rude: o feitor. Pára no passeio, defronte à

casa, cujas montras exibem muitas fotografias - retratos - e, depois dum rápido exame às janelas e portas fechadas, toca à campainha. Aguarda pacientemente alguns momentos, depois dá dois passos atrás, olha para cima para as janelas, aproxima-se da porta, toca novamente à campainha e volta a esperar com paciência.

Entretanto, a luz dos faróis que está no máximo, passa para o mínimo.

O feitor olha para cima, recuando um passo.

02-02 PLANO - CONTRA PICADO ! - A uma janela que acaba de abrir-se, aparece uma mulher:

- Quem é ?

02-03 PLANO AMERICANO: - O feitor levando a mão ao chapéu:

- Boa noite. Sou o feitor da quinta das Portas. A patroa quer tirar uma fotografia à menina Angélica e manda-me para levar um fotógrafo.

- A esta hora ?

Primeiras páginas da planificação original do filme *O Estranho Caso de Angélica* (2010), depositada na Casa do Cinema Manoel de Oliveira – Fundação de Serralves.

tanto *Benilde* como *Os Canibais* na filmografia anterior, ainda que menos explicitamente. Mas que, de outro modo embora, aflorava já igualmente em *Aniki Bóbó* (1942) nessa passagem mágica – isto é feita sem outra mediação que a das suas simples cantilenas – dessas frágeis e tocantes personagens dos meninos de rua para o mundo da fantasia, perdidos como que para sempre do tempo adulto nas intermináveis brincadeiras. Oliveira na verdade permaneceu sempre, mesmo se discretamente, na órbita de Méliès.

Um outro aspecto que porém importa focar neste extraordinário filme do seu período final, é que nele se casa o angelismo irónico que fez de Oliveira um companheiro mais tardio dos d'*a presença*, com uma interrogação, a vários níveis extraordinária, sobre o estatuto da imagem foto e cinematográfica. De todos os filmes de Oliveira este será, porventura, aquele que mais clara e evidentemente coloca a questão da imagem de uma forma absolutamente original. Para Oliveira a imagem parece constituir-se como uma *dobra*, ou como uma margem, em certa medida como um intervalo que se situa algures (ao mesmo tempo separando-os e distinguindo-os definitivamente) nos limiares do real e da sua representação, não pertencendo a nenhum deles mas de ambos colhendo uma parte da sua própria realidade intrínseca. Como se a imagem existisse por si mesma, independentemente da realidade a que alude, tal como a palavra existe por si mesma e ganha uma existência autónoma para além da que se prende com a função de designar. O *lugar da imagem*, que afinal se constitui como um espaço autónomo e singular do processo de tornar visível (à maneira do sentido que Klee deu à arte) seria assim o espaço de uma constante transfiguração. Um espaço onde o que é do real ganha uma espectralidade que imperiosamente o dilui, e em que aquele se vai transfigurando, mas em que não se objectiva ainda o que depois será do domínio da representação.

E essa seria, porventura, a grande diferença – ou para o pôr à maneira de Derrida, a grande *diferância*, no sentido de uma diferenciação radical – entre o cinema e o teatro. O primeiro, radicalmente do lado da imagem, o segundo evidentemente preso do lado da representação. Diferença a que Oliveira chegou cedo no plano da sua prática – como o atesta aliás a generalidade da obra – mas mais tarde no domínio da sua elaboração teórica, já que longamente designou o cinema como uma continuação quase natural do teatro.

O sentido da espectralidade que caracterizou todo o seu cinema nas últimas três décadas, e que se tornara patente desde *O Passado e o Presente*, acentuando-se progressivamente em filmes como *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), *Inquietude* (1998) ou *Espelho Mágico*, num trânsito que foi cada vez mais conduzindo do que, no título de outro dos seus filmes se chamou *Do Visível ao Invisível*, seria assim o motivo recorrente que o seu cinema mais profunda e conscientemente trabalhou, concebendo-se o filme precisamente como um espelho mágico, isto é, um dispositivo de reflexão mútua e inesperada daqueles que foram, separadamente, tempos natural e historicamente diferenciados entre si: passado e presente, agora e eternidade, tempo de vida e de morte ou, de um modo mais abstracto, memória e actualidade. Por isso também Isaac, o fotógrafo de Angélica, sobretudo depois do decisivo encontro com a noiva mística, apenas manifesta interesse pelo que já foi, desinteressando-se de tudo o que é, e se precipita a fotografar os modos da lavoura arcaica típica do Douro, os que estão para desaparecer, com a convicção atenta e o olhar cúmplice de um etnógrafo.

A essa demanda do que desaparece – que para Barthes era o *ethos* da fotografia – pertence a prodigiosa sequência em que, perseguindo as imagens das vindimas feitas à maneira do que foram no período anterior ao da sua industrialização, graças apenas ao esforço humano, Oliveira regressa sobre a matriz etnográfica que ensaiara em *A Caça* ou *Acto da Primavera* (1963). E a partir dela filma o povo na sua dimensão mais ancestral, de um modo que teria agradado a Pasolini, no heroicismo anónimo dos seus gestos diários ao encontro da terra e no interior de uma relação de carácter quase religioso, ligando a violência e o sagrado.

Esse domínio arcaico que, só ele, autoriza a manifestação do sagrado no tempo histórico, mas cuja violência assusta todos os que não participam directamente dele – veja-se, no filme, a extrema incomodidade dos demais inquilinos da pensão em que Isaac pernoita face aos rituais pagãos da vindima e ao interesse nela do jovem fotógrafo – pertence, também ele, a um tempo indiferenciado, análogo ao do mito, que o presente para existir como tal exilou para sempre da sua esfera, mas que pela imagem pode ser ressuscitado. E, por essa razão, o domínio da imagem é propriamente o espaço por excelência da sua manifestação, já que apenas a imagem, separando-se do real, se revela capaz de tocar o irrepresentável. O domínio do arcaico é então aquele que, pela imagem, se torna visível. Tal como é também por ela que se manifesta a poesia. E Oliveira parece dizer-nos discretamente que é dela que o cinema nasce. Isaac vive rodeado de livros de poetas, de Régio e de Pascoaes que lê para dentro, e o próprio filme começa com uma enigmática epígrafe de Antero de Quental.

O *espectral*, que é a mais pura manifestação do arcaico no actual e que, também ele, apenas emerge até ao plano do visível através da imagem, seria então algo da ordem de uma revelação, de uma epifania ou de uma aparição (muito mais do que de uma aparência). A sua manifestação, porém, seria então o que nos permitiria detectar e mesmo aperceber, quase como que se fosse visível por si mesmo, tudo o que, não pertencendo exactamente ao domínio do real nem ao da (sua) representação, situando-se no próprio coração da imagem, tem ainda assim existência própria, sensível se não palpável, no interior da qual se origina o que é da ordem poética mas, também, o que é do domínio do amoroso.

Ou, assim também o que é da ordem das percepções mais puras – mais próximas do que Duchamp chamou o *inframince* – que são forjadas pela intuição e em que se elabora o conhecimento mais verdadeiro e mais profundo, que toca aquilo que realmente importa, o encontro do ser com o tempo. Uma zona inefável e todavia presente, contígua à vida mas no plano de um breve desacerto, ou de uma ligeira *décalage*. Isaac verá assim no seu misterioso encontro com Angélica a realização como energia da fusão da matéria com a antimatéria.

O encontro místico dos dois amantes, concebido num puro plano de imagens e realizado como encontro secreto mas não menos vital e decisivo, só plenamente realizável na morte – como já o era a projecção amorosa da personagem feminina em *O Passado e o Presente* – metaforiza de certo modo a própria arte cinematográfica na concepção de Oliveira. Um espaço em que se torna enfim visível o cruzamento dos tempos e dos espaços num plano novo que torna visível precisamente porque opera exactamente como um espelho mágico. Aquele em que se vê o cruzamento improvável de um reflexo mútuo que sintetiza passado e presente, ou o agora e o histórico, que atravessa como questão central toda a filmografia do Mestre.

Bernardo Pinto de Almeida
Novembro-Dezembro de 2015.