

FANNY OWEN & FRANCISCA  
ENTRELAÇAMENTOS DE AGUSTINA BESSA-LUÍS  
E MANOEL DE OLIVEIRA<sup>172</sup>

Maricel Derrico Gonçalves (UFF)  
[maricelderrico@gmail.com](mailto:maricelderrico@gmail.com)

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo a análise do processo de adaptação de obra literária portuguesa *Fanny Owen* (1979), de Agustina Bessa-Luís, que resultou na obra fílmica *Francisca* (1981), sob a direção do cineasta português Manoel de Oliveira. Desta forma, ao analisar o processo de diálogo entre a linguagem escrita e a linguagem imagética, devemos promover um olhar criterioso sobre a palavra, que transita entre o texto e o filme. Para refletir sobre o tema, inicialmente pretendemos discorrer sobre a relação entre a autora e o cineasta que, juntos, estabeleceram uma parceria de sucesso que resultou em diversos trabalhos. E foi justamente com *Fanny Owen* que esse relacionamento profissional altamente produtivo se iniciou. Não podemos deixar de considerar o processo de adaptação e suas peculiaridades e sua construção, já que uma recriação não resulta necessariamente em uma cópia fiel da matriz, pois se cria uma nova obra, nesse caso, cinematográfica. Debruçando-nos sobre o filme *Francisca*, observamos que os recursos utilizados por Manoel de Oliveira não alteram a essência da obra; entretanto, imprimem-lhe uma nova roupagem, que passa a ter a marca registrada do cineasta.

Palavras-chave: Fanny Owen. Francisca. Agustina Bessa-Luís. Manoel de Oliveira.

## 1. Introdução

O romance de Agustina Bessa-Luís, *Fanny Owen*, publicado em 1979, nos remete, assim como toda a obra da autora, a uma reflexão acerca da condição humana. Ela se apropriou de fatos reais para criar sua narrativa ficcional, pois a trama central gira em torno de um suposto triângulo amoroso protagonizado por personagens inspirados em pessoas reais: Fanny Owen, José Augusto Pinto de Magalhães e Camilo Castelo Branco.

Considerando que a obra, conforme a própria autora atesta no prefácio, teve como fonte os diários íntimos de Fanny e José Augusto, e ainda, textos de Camilo, não podemos negar a dimensão histórica do romance; e sua relação com a realidade e com a sociedade portuguesa em seu

---

<sup>172</sup> Trabalho apresentado no VII SINEFIL.

tempo. A própria autora faz reflexões sobre o caráter documental, e, ao mesmo tempo, evasivo do romance, conforme afirma Maria Theresa Abelha Alves:

Explicitando no prefácio suas fontes, os textos de Camilo e os dos diários de Fanny e de José Augusto, em princípio documentos críveis, a autora diz: “talvez tudo possa parecer menos evasivo neste romance de evasões” (p.8), mas nada fica menos evasivo, e é dessa impossibilidade que se nutre o romance. Mesmo que as falas reproduzidas sejam autênticas, escritas por Camilo, Fanny ou José Augusto, como foram as de que Agustina se apossou, o resultado do romance ainda será evasivo, porque o que a linguagem expôs é, de um lado, a absoluta negatividade, representada pela impossibilidade de se fazer a biografia de Fanny Owen que o título do romance prometia, de outro, é a constatação da impossibilidade de traduzir o indizível que permanece como resto nas falas que se reproduziram. (ALVES, 201, p. 139)

Assim, a autora admite a impossibilidade do caráter biográfico, sendo o romance uma obra de ficção que retoma o modelo romântico, embasado pela presença de um Camilo Castelo Branco jovem, no início da carreira de escritor, na pele “dele mesmo”. Entretanto, o indizível é representado pelo caráter evasivo da história, pois as questões expostas na trama não são resolvidas.

Em consequência, temos um romance que tem como trama central o amor exacerbado, irrealizável e seu final trágico, bem ao estilo Byroniano. E Camilo desempenha um papel peculiar no romance, sendo figura de destaque na construção da narrativa. Desta forma:

Camilo Castelo Branco, no romance de Agustina, adquire uma conotação múltipla que contraditoriamente o singulariza: é o narrador da história sentimental de Fanny Owen e de José Augusto em páginas próprias que servirão de base à narrativa de Agustina, tornando-se assim autor e personagem da história, sendo apresentado como escritor e figura de romance; é também personagem diretamente implicada nos acontecimentos que compõem a trama diegética. Camilo é ainda quem empresta a Agustina Bessa-Luís elementos estilísticos com que a autora vai compor a ambiência histórico-romântica que circunscreve a história passional que conta. (ALVES, 2012, p. 138)

Agustina constrói sua narrativa a partir de elementos reais que trazem para o discurso literário uma base estrutural, que suportam a trama, mas que não a restringem. Nesse contexto, o imaginário torna-se instrumento que desempenha o papel de preencher possíveis lacunas e conduzir a estratégia narrativa.

Assim como o romance, o filme *Francisca* também parte de fatos reais para contar a história passional de Fanny e José Augusto, pois Oliveira também considera a importância do fato histórico como elemento

básico da ficção.

Portanto, é patente que a parceria entre Agustina e Manoel se dá de forma tão harmoniosa, partindo do princípio de que ambos apresentam características semelhantes em suas criações e têm um olhar igualmente investigador para traduzir o mundo que os cerca. Segundo Soares:

Não é à toa, então, que entre tantas parcerias, ele próprio, Manoel, tenha-se juntado um bom número de vezes àquele outro que é Agustina, também ela excelente jogadora quando se trata de investigar e inventar o mundo. Une-os a mesma disposição para assumir o mundo como enigma, que jamais se apresenta dócil a quem o contemple levado pelo impulso de desvendamento. Tão obscuro é ele que exige dos jogadores um acercar-se munidos de instrumentos variados: a imagem é a arma do primeiro, a palavra a da segunda. (SOARES, 2010, p. 218)

Sob essa perspectiva, é evidente a presença da imagem como elemento propulsor de Oliveira, que declara que ela tudo impregna: “porque tudo é reduzido a imagem. A palavra é imagem, o som é imagem, o tato é imagem.”; enquanto que para Agustina a palavra é a chave para a expressão, podendo ser “uma fábrica de imagens” (SOARES, 2010, p. 222-223) na mente do leitor.

A partir desse ponto, procuraremos traçar um paralelo entre as obras de Agustina e Manoel, focando em suas características individuais e também em seus entrelaçamentos, com o objetivo de examinar o diálogo entre as duas obras em questão, e, ainda, garantir um mergulho nas estruturas das duas narrativas ficcionais.

## **2. A relação Agustina & Oliveira**

A relação de Agustina e Manoel de Oliveira é extremamente produtiva. O desenvolvimento desta parceria possibilitou que alguns romances de Agustina servissem de subsídio para o trabalho do cineasta. *Fanny Owen*, romance de Agustina, foi adaptado para o cinema sob o nome de *Francisca* e marca o início do sucesso dessa parceria, que desencadeou uma relação de colaboração mútua entre os dois. Conforme a própria autora declara no prefácio do livro, a obra lhe foi solicitada por encomenda:

Cada livro é uma peregrinação; não precisa de passaporte e aviso que o distingua e lhe assegure hospitalidade. Mas este tem umas contas a prestar, porque exatamente é um romance conduzido até mim através duma ideia que não me ocorreu a mim. Foi o caso de me terem pedido os diálogos para um filme cujo assunto seria Fanny Owen. Para escrever os diálogos tive que conhecer as circunstâncias que os inspirassem; e a história que os comporta. As-

sim nasceu o livro e o escrevi. (BESSA-LUÍS, 1979)

Ainda em referência à construção do romance, cabe ressaltar a utilização do escritor Camilo Castelo Branco como personagem, figura de interesse de Agustina e de Manoel de Oliveira:

Pareceu-me necessário e útil trazer Camilo Castelo Branco à luz da nossa experiência humana sem o traduzir na opinião de escritor que é a minha. Por isso usei a colagem, e quase todas as suas falas são as autênticas, que ele escreveu, em novelas, nos dispersos e nas folhas em que anotava os seus pensamentos. Também muitas palavras de Fanny e de José Augusto se podem entender como ouvidas diretamente da boca dos próprios em suas vidas. Em parte, porque as deixaram assim escritas nos diários íntimos, e também porque Camilo as fixou nos livros em que eles pousaram como personagens, ainda carregados da memória apaixonada que imortaliza tudo aquilo em que ela toca. (BESSA-LUÍS, 1979)

Com suas declarações no prefácio, Agustina revela o processo de criação da obra, no qual a realidade transmuta-se no ficcional. Além de se apropriar de fatos históricos e de personagens reais, ela insere particularidades sobre a sociedade portuguesa na época em que se desenrola a trama. É o caso da citação da guerra entre miguelistas e liberais, a saga de Macdonell e o batalhão de Baião, e até mesmo uma referência a um famoso ladrão da época, o Zé do Telhado, em uma passagem do livro que fala do pavor que Camilo sentia ao suspeitar ouvir passos no forro da casa. Segundo Maria Theresa Abelha Alves:

Assim os fatos históricos e as reações a tais fatos que ajudaram a construir a mentalidade da época são mediados por seus respectivos narradores que, ou os experimentaram e os interpretaram, ou repassam o que sobre os acontecimentos ouviram de outros, oferecendo às vezes versões que contradizem, de modo que se suspeite da ideia de história como evento real. (ALVES, 2012, p. 141)

Sendo assim, o romance parte de personagens e situações reais para dar lugar à narrativa ficcional. Nesta concepção, “os fatos reais não servem apenas como tecido sobre o qual bordar a trama dos eventos, mas, sobretudo, como ponto de partida para uma reflexão acerca do processo histórico enquanto memória (individual e coletiva)” (BELLO, 2002, p. 269). Mesmo com a utilização desses recursos históricos, a história não deixa de ser uma ficção. É necessário compreender a diferença entre verdade “real” e verdade “ficcional”. Fica clara a intenção de Agustina em usufruir da investigação histórica como inspiração para a confecção da trama ficcional, aproximando-a da verdade, mas não representando a verdade “real”. Sob esse aspecto, as atitudes de Agustina e Oliveira convergem, pois ambos se apropriam dos fatos reais com total desemba-

ração, o que torna suas obras autênticas, embora caminhem juntas. A verdade é que, conforme Bello,

Agustina Bessa-Luís revela idêntico fascínio pelo histórico enquanto fonte permanente e dinâmica de vida, de experiência, sentimento, paixão, dor e desejo, elementos constituintes daquilo a que se convencionou chamar acontecimentos e, portanto, mais determinantes para a escrita da ficção narrativa do que a imaginação pura ou a elucubração mental ou especulativa. (BELLO, 2002, p. 273)

Por sua vez, Manoel de Oliveira considera o próprio fato histórico um elemento importante. Para ele, “a realidade é a grande inspiradora da ficção, que corresponde à possibilidade do verdadeiro”(BAECQUE & PARISI, 1999, p. 49). Manoel procura delinear o roteiro permeando duas linhas distintas que se complementam: as possíveis verdades e a imaginação.

Cabe salientar que tanto em *Fanny Owen* como em *Francisca*, os autores constroem sua criação ficcional a partir da realidade, sem negar a relação da obra resultante com o aspecto historiográfico, que, conforme Bello, “se mantém dinâmica e atuante no processo de leitura constituído pela sua posterior recepção por parte do público (leitor ou espectador)” (BELLO, 2002, p. 274).

Portanto, assim como Agustina se apropriou de documentos verídicos e falas autênticas para compor seu romance, para Oliveira o contexto histórico é que documenta a trajetória de cada personagem, pois a história do país cruza com as histórias individuais. Vemos que no filme ele utiliza legendas como recurso visual, não só colocando o espectador a par da cena que virá a seguir, como também explicitando o momento histórico que se apresenta. Como exemplo, podemos citar algumas dessas legendas que são introduzidas por Oliveira logo no início do filme:

Com a independência do Brasil, gerou-se em Portugal um clima de instabilidade e desespero.

A morte de D. João VI deixou o reino dividido entre os partidários de seus filhos, D. Pedro e D. Miguel, que encabeçavam os movimentos antagônicos do liberalismo e do absolutismo.

Uma fracção da juventude, que na guerra civil viu derrotados, em 1847, os seus ideais tradicionalistas, acaba por encarnar um tipo céptico, inclinado às paixões funestas.

Esta é a história verídica da paixão funesta de José Augusto e Fanny (Francisca).

Observamos a clara intenção do cineasta em entremear os fatos

históricos com as histórias dos personagens. Sobre a relação desses dois autores, não podemos deixar de tocar na importância da palavra como instrumento argumentativo. Para Agustina, a palavra serve, em seu mais puro objetivo, como uma fábrica de imagens, “mas precisa de um leitor que as crie e manipule em sua mente”. (SOARES, 2010, p. 223)

Em contrapartida, a palavra explorada por Oliveira se apresenta como imagem ao espectador, através da utilização da legenda como recurso. Ambos procuram a utilização da palavra como ferramenta, porém não intencionalmente facilitar a leitura, mas torná-la participativa. Conforme Renata Junqueira Soares:

Grande parte do trabalho de Manoel de Oliveira baseia-se em tensionar a relação entre palavra e imagem, e mesmo entre as muitas imagens que compõem um filme, de maneira a tirar o espectador da confortável posição de receptor de imagens, exigindo dele uma participação ativa na atribuição de um sentido para o que se apresenta. Nessa opção do realizador pode-se ver outro ponto de ligação com a escrita de Agustina, que igualmente se recusa a facilitar a experiência de seu leitor, [...]. (SOARES, 2010, p. 223)

A palavra também adquire relevância através das cartas, que na trama oliveiriana representam o caráter documental do texto. O filme já começa com a leitura de uma carta de pêsames, e tem essa cena repetida. Como afirma Cruz: “as cartas, por um lado, são os documentos, por outro, principalmente em Manoel de Oliveira, são também a palavra filmada, ainda que, [...] lidas por uma personagem” (CRUZ, 2004, p. 190).

Portanto, Manoel dá uma grande importância à palavra, tendo um papel de destaque, quando ela é transcrita na tela como um integrante palpável do enredo. Desta forma, ele se apropria do mecanismo argumentativo do cinema mudo pré-griffithiano, utilizando também a técnica da câmera fixa, que imprime em seus filmes uma estética peculiar, que privilegia a tensão psicológica, em detrimento do movimento.

### **3. *Fanny Owen – a obra literária***

*Fanny Owen* é a história de um amor proibido entre José Augusto Pinto de Magalhães, jovem rico, proprietário da Quinta do Loureiro, herdeiro de vinhas do Douro e Fanny – Francisca Owen Pinto de Magalhães, filha do General Owen, um dos conselheiros de D. Pedro, e da brasileira D. Maria Rita. José Augusto é amigo de Camilo Castelo Branco, que no romance aparece jovem, antes de se tornar um escritor de renome. José Augusto conhece as irmãs Owen em um baile de máscaras e fica impres-

sionado. Começa a trocar cartas com Maria e passa a frequentar a casa dos Owen, junto com Camilo, em Vilar do Paraíso. Entretanto, acaba se apaixonando por Fanny e decide raptá-la. Fanny havia escrito cartas interceptadas por Camilo, que mais tarde contribuirão para a deterioração da relação de Fanny e José Augusto. Ao descobrir sobre as cartas, passa a desconfiar do amor de Fanny, que nessa altura vive com ele em sua casa do Lodeiro. Casa-se com ela para cumprir sua palavra, mas tem relação conturbada com a esposa, negando-lhe seu perdão e amor. Fanny adocece e define a olhos vistos, enquanto José Augusto se martiriza. Estes morrerão de “amor” e toda a trama gira em torno da suposta traição de Fanny, do comportamento de José Augusto que passa a martirizá-la e, no final, da suspeita sobre a virgindade de Fanny.

No final do romance, Agustina apresenta ao leitor novos mistérios a serem pensados: Fanny teria tido um amor anterior a José Augusto? Fanny seria uma vítima na mão de José Augusto ou este estaria com razão? O que Fanny tentou esconder ao arrancar algumas páginas de seu diário íntimo? Tais mistérios nos remetem à qualificação já citada, de que *Fanny Owen* é o romance das evasivas. O aspecto simbólico crucial reside no fato de José Augusto ter guardado o coração de Fanny.

A ação é dividida em três partes:

1. Os Morgados: conta a vinda do jovem José Augusto ao Porto e o seu relacionamento com a elite cultural da época, o início de sua amizade com Camilo e a sua introdução na burguesia portuense;
2. O Paraíso: relata o início da relação de José Augusto e Camilo com as irmãs Owen, Maria e Fanny, a paixão de José Augusto por Fanny e a relação dela com este e Camilo. Os dois amigos viajavam constantemente ao Minho para visitarem a família Owen e Fanny acaba por apaixonar-se por José Augusto, fugindo com ele para o Lodeiro;
3. O Lodeiro: retrata o início da vida de Fanny na casa do Lodeiro e a relação dos dois.

Em *Fanny Owen* temos uma história com narrador onisciente, num processo sequencialmente organizado a partir de uma matriz ficcional definida, com a personagem Fanny no centro da narração. Conforme Maria Alzira Seixo:

A personagem Fanny, várias vezes manifestada como símbolo, e de onde irradiam as figuras maiores, e efetivamente existentes, da ficção – a irmã Ma-

ria, José Augusto, Camilo Castelo Branco, D. Rita – e epocalmente orientada segundo um modo romântico em que a autora se revela muito hábil (do ponto de vista literário – o romance de personagem; do ponto de vista estilístico – motivos e temas: a carta, o sentimento, a confiança, os binômios amor/morte, rosa/lodo etc.), encontram o seu símbolo final no coração materializado de Fanny, cuidadosamente conservado por José Augusto depois de sua morte, e por ele também, entre a vida e a morte . [...] (SEIXO; 1981, p. 69)

O processo criativo de Agustina é marcado pela historicidade mesclando fatos reais e ficcionais, pelas peculiaridades discursivas e pela ênfase nos planos psicológicos, delineados pelo traço romântico que cria impactante subjetividade. O mundo onírico das personagens e seus discursos são ponteados pelo encadeamento narrativo que garante a fluidez da história. A personagem se revela e o narrador corta a sequência para desconstruir a matriz, reconstruir e estabelecer contato com o leitor. Agustina inicialmente cria a problemática do triângulo – e porque não dizer quarteto, já que temos Camilo, José Augusto, Fanny e Maria – para desencadear a história através de marcadores simbólicos do discurso amoroso: máscaras, cavalos, cravos amarelos, borboletas brancas, borboletas negras. Ao abordar o binômio amor/morte, tema essencialmente romântico, procura instituir o sentido da existência humana. Conforme Seixo:

mas o amor acaba na morte, ou porque tal é o cumprimento da existência, ou porque a realização (a satisfação) esgota as palavras (o sentido) e o livro acaba; sempre há, entretanto, um vazio (branco pleno do inefável) que as palavras não podem preencher. (SEIXO, 1981, p. 70)

A autora faz muitas referências literárias, porém encontramos duas delas com maior frequência: Lorde Byron e Hölderlin. Assim, segundo Maria Theresa Abelha Alves,

de um lado Lorde Byron, o poeta da dor, da desgraça,[...] e de outro, Hölderlin, o poeta do sonho, do mistério e do ideal. Mediante tais alusões, considera-se a geração romântica do Porto na intersecção do romantismo inglês e do alemão, entre a desgraça e a quimera. (ALVES, 2012, p. 144)

Nesse cenário trágico, temos o desenrolar da retórica romântica, onde o sofrimento tem como ponto crucial a retirada do coração de Fanny para ser guardado na capela da Quinta do Lodeiro. Agustina retoma diversos recursos do romantismo, porém os impregna de um discurso irônico. Para finalizar, a insígnia dada ao amor é transferida para um simbolismo mais significativo: a partir do final trágico do romance de Fanny e José Augusto, é sugerida a efetivação da fertilidade criativa de Camilo Castelo Branco, pois “depois da morte de Fanny e José Augusto, começou o tempo mais fecundo do escritor (Camilo).” (BESSA-LUÍS,



1979, p. 226). A literatura aqui se firma como o fenômeno que realmente interessa, numa posição de supremacia sob qualquer outro aspecto.

#### **4. A adaptação**

Quando falamos em adaptação, devemos considerar que uma recriação não implica necessariamente na fiel representação de todas as formas e significados da obra literária, conduzindo a uma nova roupagem interpretativa que tem suas próprias características e nuances. Ao analisar o processo de diálogo entre a linguagem escrita e a linguagem imagética, devemos imprimir um olhar criterioso sobre o argumento, que transita entre o texto e o filme.

Considerando que qualquer processo de tradução que utiliza uma nova linguagem resulta em um texto completamente independente do primeiro, é inevitável que nessa tradução a obra sofra supressões e acréscimos, gerando um novo objeto. Na transposição de um texto verbal para um texto imagético, o autor reconhece a impossibilidade de uma tradução fiel e se utiliza de uma estratégia própria para conduzir a adaptação, de forma a atingir seus objetivos para com sua obra e para com seu público espectador. Essa nova obra que surge não necessariamente perde em qualidade para sua antecessora, apenas adquire uma nova identidade que passa a lhe conferir autonomia junto ao público.

A utilização de obras literárias como inspiração para a criação de obras fílmicas se tornou, através da história do cinema, uma prática usual, pois a literatura é uma fonte rica e fértil de possibilidades de criação. Diversos fatores obrigam o cineasta a uma seleção de elementos que serão privilegiados em sua obra. Questões como: custos financeiros, condições de trabalho, objetivo da obra e público-alvo, determinam as escolhas do realizador na execução do seu trabalho.

Manoel de Oliveira é um cineasta que possui uma forte tendência em realizar adaptações, tendo trabalhado com diversas obras de Agustina Bessa-Luís. Sua obra *Francisca* é uma adaptação que mantém as características principais do romance, cujos recursos utilizados visam à conservação, no texto cinematográfico, da riqueza literária da obra geradora. Ele se apropria do livro *Fanny Owen* quase na íntegra, reproduzindo seus diálogos, suas descrições e paisagens, transformando a linguagem do romance em linguagem cinematográfica. Neste sentido, o romance quase não perde sua história, apenas adquire, com a adaptação, uma nova esté-

tica condizente com o suporte fílmico.

## **5. *Francisca* – a obra cinematográfica**

Em *Francisca* não temos a utilização da *voz-off* do narrador, pois Oliveira se vale das legendas como recurso de narração, tornando-a imágica. O filme apresenta-se como um romance-imagem. Oliveira utiliza as legendas como recurso conector das sequências, privilegiando o que nós poderíamos intitular de “a imagem da palavra” como elemento importante dentro do próprio filme. Articulado com outros elementos simbólicos, como cor, jogo, movimento, musicalidade e teatralidade, ele cria um painel de núcleos autônomos que formam a narrativa. Segundo Cruz, podemos apontar duas características importantes em Oliveira:

Primeiro, ele usa os romances quase como uma última versão do argumento ou como uma versão bruta do primeiro tratamento do roteiro e, segundo, diferentemente do que se fez no início da prática cinematográfica, o teatro filmado, podemos, assim, dizer que ele faz o livro filmado. (CRUZ, 2004, p. 188)

Sendo assim, a maioria das cenas são representações estruturadas a partir dos diálogos do romance de Agustina, que são apresentados quase na sua totalidade, tomando uma forma teatral, onde os atores permanecem voltados para a câmera.

### **5.1. Literatura x teatro x cinema**

Quando pensamos em arte, verificamos a existência de diversos tipos de linguagem e de obras artísticas de características distintas, gerando uma gama de possibilidades que resultam em trabalhos que têm como objetivo principal agradar ao público. Além da literatura, Manoel de Oliveira também se vale do teatro, presença forte em suas produções, como fonte de inspiração. Ele acredita que “o cinema não existe, que o que existe é o teatro e que o cinema é um processo de fixação audiovisual do teatro” (BAECQUE & PARSI, 1999, p. 100).

Observamos que a atuação teatral em *Francisca* se dá como forma de estabelecer mais força à palavra e mais destaque ao dramático, com a utilização de recursos provenientes da atuação teatral. O distanciamento do elenco, os cenários, os posicionamentos em cena e a entonação das vozes dos atores são elementos de construções cênicas delineados por Oliveira. Em suas palavras, “O teatro é a síntese de todas as artes. O ci-

nema recebeu esta herança e, pelas suas possibilidades, enriqueceu-a. O sentido que dou ao teatro no cinema é o de representação da vida. Graças ao cinema, tudo pode ser representado” (BAECQUE & PARSI, 1999, p. 70). Sendo assim, o cineasta procura imprimir personalidade aos seus trabalhos, com o desejo de, conforme Baecque & Parsi,

sublinhar o poder que uma arte tem sobre outra, e fixar um registro impossível no teatro e que constitui a força específica do cinema. Recriar uma arte viva e material, como é o teatro, noutra, que é a última das artes, imaterial e fantasmagórica; sugere a aparência do real, no registro onírico, é o ponto de concretização de todas as artes”. (BAECQUE & PARSI, 1999, p. 81)

O filme apresenta os espaços cênicos do romance, que servem como cenário para a apresentação da personagem principal, Fanny, que, muitas vezes, representa para o público como se estivesse no teatro. “A personagem que dá nome ao romance é “enquadrada” em cenas verdadeiramente cinematográficas, nesses espaços.” (ALVES, 2012, p. 147)

Em *Francisca* temos poucas vozes *off*, outra forma de focar na palavra como elemento de destaque através da força das atuações. Os elementos cênicos criam um distanciamento entre as personagens e o público, pois o ator fala diretamente para o espectador. No filme eles atuam para a câmera, muitas vezes imóveis e algumas vezes congelando no término das falas, convidando o espectador a “entrar” na cena. Conforme Cruz:

Há alguns elementos que aproximam o cinema de Oliveira do teatro: os planos longos, a postura dos atores e a sua posição sempre de frente para a câmera – eles estão sempre a interpretar para ela, para nós; e, por fim, o desprezo pelos detalhes, pelo plano próximo, pelo *close-up*. (CRUZ, 2004, p. 194)

O roteiro apresenta o mesmo diálogo elaborado de Agustina, associado à rigorosa ênfase dos gestos dos atores, à ausência de *closes*, planos longos com a câmera parada e outros elementos que possibilitam a tradução do texto em imagens e sons que impressionem o espectador. Maria Theresa Abelha Alves confirma a proximidade do filme com o teatro:

É, portanto, com essa ideia de teatro que são compostas e se veem as cenas que constituem o filme, sempre em planos longos, sem os movimentos de câmara e sem os recursos de montagem, criando-se assim verdadeiros quadros para o diálogo das personagens. Manoel de Oliveira assume categoricamente a teatralidade que tão bem sabe instrumentalizar. Os quadros que se formam são como os cenários de um espetáculo teatral, onde os atores declamam as falas que são do romance de Agustina Bessa-Luís. A teatralização das cenas e a estética do quadro, inerentes uma a outra, são sempre intencionais, objetivando

ratificar a artificialidade de toda arte, mesmo quando o assunto de que nutre é uma história verdadeira, como o é a história de Francisca. (ALVES, 2012, p. 199)

Na fala de Maria Theresa, confirmamos que não só o teatro serve de recurso para Oliveira, mas também uma outra forma de arte: a pintura. Temos a ideia de que, ao enquadrar a cena, devido ao seu caráter estático, estamos diante de uma pintura. Também temos a mesma impressão quando estamos diante de cenas vistas através de janelas, onde o cineasta se vale do jogo entre o claro e o escuro para colocar a paisagem na janela como um quadro vivo. E o próprio Oliveira declara essa intenção: “Eu tinha querido fazer quadros vivos, sem movimentar, com o barulho dos pássaros no jardim e os passos de alguém que anda, é tudo. Esta referência à pintura é um procedimento frutífero”. (ALVES, 2012, p. 197)

Assim, a estética oliveiriana coloca em segundo plano a riqueza de detalhes do romance de Agustina com uma desvalorização dos núcleos isolados, para privilegiar os planos longos e de conjunto, sem quase nenhum movimento da câmera, com a presença de cenários e paisagens estáticas. Segundo Deleuze, numa condição em que “a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora”. (DELEUZE, 1990, p. 16)

## **5.2. Repetições**

Logo no início do filme, temos a cena de Josefa, cunhada de Fanny Owen, lendo a carta de pêsames de D. Maria Rita Owen, mãe de Fanny, renunciando o caráter trágico da obra. Nesta cena observamos um recurso interessante de Oliveira, que será utilizado em outras passagens do filme: a repetição. A carta é lida duas vezes em *off*, por duas vozes distintas, a primeira de quem a escreveu, e a segunda de quem a recebeu.

Ao longo do filme, esse recurso é utilizado, pois Oliveira usa a repetição com o objetivo de dar ênfase ao que considera importante. A sequência do baile de máscaras apresenta peculiaridades que saltam aos olhos do público. Num poderoso jogo de câmera, o cineasta se comunica com o espectador numa representação teatral, estabelecendo as relações dos protagonistas. Os personagens estão posicionados da seguinte forma:

Primeiro plano: Camilo e Fanny – conversam sobre José Augusto.

Segundo plano: José Augusto e Maria

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

E na sequência, o diálogo se desenrola:

Camilo tenta advertir Fanny sobre José Augusto declarando-o “um homem sem alma”.

Fanny: “A alma não é uma cadeira que se oferece a uma visita. A alma é...”

Camilo: “Ehm?”

Fanny: “A alma é um vício.”

Camilo: “Um vício?”

Fanny: “Não me tratais como uma ignorante. Pode-se ser inocente sem ser ignorante.”

Há um deslocamento da câmera para a direita, mostrando os convidados dançando; em *off* continua a conversa entre Camilo e Fanny.

Camilo: “Meu Deus! Posso ler no seu rosto curiosidade, compaixão, amor próprio ofendido, tudo o que resulta dum amor funesto.”

Fanny: “Funesto?”

Neste momento a música cessa, todos param de dançar e a câmera em *travellings* volta a mostrar Camilo e Fanny, e então se dá a repetição do diálogo.

Esta cena emblemática dá margem a uma polêmica que sugere o enigma da alma, com a afirmação de Fanny de que a alma é um vício. “O filme vai radicalizar esse vício, vício do amor que vai destruindo a alma até o nada”. (ALVES, 2012, p. 201)

O crítico Eduardo Prado Coelho, sobre o tema, “observa que a protagonista, tanto no romance, como no filme, é [...] primeiro, desalmada pela futilidade e insignificância da sua presença. E, depois, desalmada, pela sublime exaltação com que o desejo nela se diz para além do conforto precário dos prazeres” (ALVES, 2012, p. 201). Já outro crítico, Bernard da Costa, acredita que esse vício é similar ao do cinema. “A alma é o cinema, o que não existe. O vício”. (ALVES, 2012, p. 202)

Percebemos aqui que a intenção de Manoel de Oliveira em dar ênfase às cenas, criando as repetições é alcançada, pois elas dão lugar a diversas indagações quanto à importância da cena, ao conteúdo do diálogo e a suas possíveis interpretações. Outras cenas nas quais acontecem as repetições: na primeira, Fanny recita um poema em inglês diante de José

Augusto, Camilo e Maria, em sua casa; em outra, José Augusto entra, montado no cavalo, na casa de Camilo.

### **5.3. Acréscimos e supressões**

Vimos anteriormente que a adaptação implica diretamente no acréscimo e na supressão de elementos que darão corpo ao novo produto, neste caso, o filme. Apesar de Oliveira manter quase na íntegra as cenas criadas por Agustina, ele executa algumas supressões. Estas têm como objetivo concentrar a diegese através de uma condensação de eventos que o realizador não considera relevante. Alguns personagens que Agustina dedica um espaço são ignorados por Manuel, ou sofrem redução significativa: o coronel Owen, a freira Isabel e Ana Plácido simplesmente não existem no filme. Maria aparece apenas no início, ao contrário do romance, onde tem uma presença mais marcante. Há alguns eventos omitidos por Oliveira, como: a vida do feitor e sua esposa Judite, o filho do feitor Vicente; a criada Luísa; o interesse de Camilo pela freira Isabel e a existência de sua filha. No romance Agustina procura contextualizar melhor a atitude dos protagonistas, dando maiores esclarecimentos ao leitor, enquanto Oliveira prefere deixar alguns aspectos em suspense para que o espectador tire suas próprias conclusões.

Certamente, ao fazer uma adaptação de um romance para o cinema, é normal que esses ajustes aconteçam. Da mesma forma que é uma tarefa árdua escolher os episódios que serão suprimidos, é complicado estabelecer os acréscimos, que têm como objetivo principal aumentar o valor dramático das cenas, dar mais credibilidade e beleza ao filme. Conforme o próprio Manoel de Oliveira, “há pequenos pormenores [...] que surgem no momento da rodagem. [Pois] quando se escreve a planificação, não se dispõe da câmara” (BAECQUE & PARSI, 1999, p. 79). Tomemos como exemplo o episódio do espancamento da mulher do feitor, Judite, contado pela autora sob a perspectiva de Camilo, dando ao leitor a concepção que Camilo tem de José Augusto e formando, também para o leitor, a personalidade de José Augusto:

    Mas uma tarde Camilo foi surpreendido por uns brados angustiosos, e Vicente entrou-lhe no quarto, pálido a tremer. – Acuda à minha mãe que ele que-re-a matar – disse. E quis arrastá-lo para fora da porta. Camilo resistiu, depois seguiu o moço, que se lançara numa corrida sem insistir a demovê-lo. No pá-tio deparou com uma cena estranha. O feitor espancava Judite; ela tinha um grande lanho no sobrolho e jorrava sangue. Tentava compor as saias que esta-vam levantadas até os joelhos, e esse pudor frio dava-lhe uma expressão

amarga donde a dor se excluía. Nitidamente tinha um braço ferido; o Marques descarregava nele uma pancada seca com um banco de cozinha, Camilo viu José Augusto, que estava bem no centro da porta da capela e que parecia pronto a intervir. Mas não fez nada. Ficou ali uns instantes, como se presenciasse uma simples bulha de cães, e depois desceu dois degraus de pedra e dirigiu-se para as traseiras da casa, onde se encontrava o cavalo já arredo e pronto para ele montar. Vicente foi atrás dele; corria de maneira quase rasteira, como um animal que alcança uma presa, e pegou-lhe na mão com força. José Augusto voltou-se, e os olhos dele não denunciaram qualquer inspiração para socorrer ou punir. De repente o rapaz deu-lhe uma dentada, e fugiu. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 33)

No filme, a cena do espancamento é introduzida pela legenda: “*O caseiro teve uma alteração com a mulher*” e então se desenrola a cena: o caseiro bate na mulher, um rapazinho pede socorro a Camilo, que sai da casa seguido de José Augusto. Os três assistem o espancamento e não interferem. O rapaz morde a mão de José Augusto e sai correndo. Desta forma, observamos que Oliveira também pretende enfatizar as características psicológicas e comportamentais, assim como Agustina Bessa-Luís, através da construção dos conflitos e da interação dos personagens. Contudo, apesar de muitas omissões, os núcleos relevantes do romance estão devidamente apresentados, mesmo que apenas sugeridos, na diegese do filme. Na transposição, Oliveira desenvolveu uma seleção criteriosa dos enunciados de Fanny Owen, porém manteve-se fiel aos trechos escolhidos.

Utilizando de mecanismos como teatralidade, lentidão da ação, estaticidade da câmera e extensão da película (266 mm), procurou condensar da maneira mais objetiva e clara possível, as peculiaridades do texto de Agustina. Além de destacar o texto literário como “livro-imagem”, Oliveira procura explorar o efeito sonoro do cinema, através de diálogos apresentados com entonação neutra, estabelecendo uma ênfase na linguagem verbal. Na sequência em que Camilo e Marcelino de Matos estão na plateia do concerto, filmados em primeiro plano, falam de José Augusto em voz alta, enquanto a orquestra ensaia. Os aplausos coincidem com a conclusão da fala de Camilo. A orquestra inicia o concerto, mas a câmera permanece fixa em Camilo e Marcelino em primeiro plano. Manoel de Oliveira desenvolve a cena de forma sincronizada, coordenando as palavras, a música e os outros sons, formando um contexto significativo do conjunto na exploração perfeita da sequência.

## 6. Considerações finais

O romance *Fanny Owen* alcança seu objetivo de, através da abordagem romântica do amor trágico, retratar uma época onde os fatos históricos e os costumes da sociedade do Porto são fios condutores das mazes individuais de cada personagem. O filme *Francisca* não tem conotação diferente. Ambos se apropriam de fatos históricos para desenvolver o mesmo tema, porém não devemos deixar de apontar que se tratam de obras distintas. Mantendo a autonomia, cada obra apresenta peculiaridades inerentes aos seus realizadores, que tiveram a liberdade de executar seu trabalho como lhes conviesse. Talvez esse seja o segredo da parceria de Agustina e Oliveira. Ao afirmar a sua identificação com o texto agustiniano, é o próprio cineasta que esclarece: “Do que gosto no meu trabalho com ela é que é absolutamente livre. Ela escreve com plena liberdade um livro, mesmo que seja a partir de uma sugestão minha, e eu faço o filme com inteira liberdade.” (BELLO, 2002, p. 275)

As duas obras conservam seu caráter documental, e, ao mesmo tempo, seu caráter evasivo, pois as mesmas questões apresentadas por Agustina persistem no filme. Mas essa é uma marca agustiniana: não há respostas prontas, nem conclusões fechadas em seus romances. Seguindo a mesma linha, Manoel manteve o ar de mistério que leva o espectador a indagar sobre os enigmas da existência humana.

O cineasta desenvolveu o roteiro em apenas um mês, apesar da complexidade atribuída às obras de Agustina, o que revela a intimidade que ele tem com tais obras, além de evidenciar sua competência como roteirista e o espírito de colaboração que existe entre ambos.

Sendo um fervoroso adepto de adaptações da literatura e de peças teatrais, podemos apontá-lo como “um cineasta das palavras” (CRUZ, 2004, p. 188). Cruz completa: “É nesse sentido, em suma, que Manoel de Oliveira é um cineasta das palavras, que as tem como seu suporte para o cinema e que, escritas, em legendas, lidas ou em diálogos teatrais, tornam-se cinematográficas.” (CRUZ, 2004, p. 195)

Portanto, a relação de Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira resulta em uma parceria perfeita, pois o clima de colaboração e respeito pela liberdade criativa não só torna possível criações autênticas, como também possibilita a harmoniosa coexistência de tais obras.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Maria Theresa Abelha. *O real transfigurado: literatura e cinema*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2012.
- BAECQUE, Antoine de; PARISI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo de Letras, 1999.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi. *Da verdade “real” à verdade “ficcional”*. *Agustina entre o romance e a adaptação*. Actas do Colóquio – Literatura e história. Lisboa: Universidade Aberta. 2002.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães, 1979.
- CRUZ, Jorge Luiz. Manoel de Oliveira, literatura e cinema. *Comunicação e Informação*. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 2, p. 188-195, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2/ L’image/temps*. Trad.: Eloísa de A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SEIXO, Maria Alzira. Agustina e Fanny Owen [crítica a “Fanny Owen”, de Agustina Bessa-Luís]. *Revista Colóquio/Letras*. Notas e comentários, n. 64, p. 68-71, 1981.
- SOARES, Renata Junqueira. (Org.). *Manoel de Oliveira: uma presença*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

REFERÊNCIA FÍLMICA

- OLIVEIRA, Manoel de. *Francisca*. Lisboa: 1981.