

Research Article

Da ineficácia da ficção: *Fanny Owen, Francisca*

Rita Novas Miranda*
Sorbonne Université

Abstract: *Fanny Owen* (1979), by Agustina Bessa-Luís, is a novel in which historiographical, biographical, and literary investigation becomes visible. The work at the boundaries of fiction exposes the investigation, making it, in a way, less effective as fiction. In Manoel de Oliveira's reading of this novel in *Francisca* (1981), we observe a similar effect of inefficacy of fiction created through (other) cinematic strategies. Our proposal is to consider how this inefficacy might be a way to think about and reread the novel and a certain romanticism of the 19th century.

Keywords: Romanticism, fiction, essay, representation, irony

Resumo: *Fanny Owen* (1979), de Agustina Bessa-Luís, é um romance em que a investigação historiográfica, biográfica e literária se torna visível. O trabalho nas fronteiras da ficção expõe a investigação, tornando-a, de certo modo, menos eficaz enquanto ficção. Na leitura que Manoel de Oliveira faz deste romance em *Francisca* (1981), observamos um efeito semelhante de ineficácia da ficção criado através de (outras) estratégias fílmicas. Equacionaremos, então, de que modo essa ineficácia pode ser uma forma de pensar e reler o romance e um certo romantismo (com minúscula e maiúscula) do século XIX.

Palavras-chave: Romantismo, ficção, ensaio, representação, ironia

*Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissent de mon œil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers.*

Baudelaire

A história é deveras conhecida: no final da década de 70, a atriz Linda Beringel e o realizador João Roque pedem a Agustina Bessa-Luís para escrever os diálogos de um filme centrado na vida (*real*) de Fanny Owen e na sua relação atormentada com José Augusto Pinto de Magalhães. Este primeiro projecto de filme não será concretizado, mas Bessa-Luís escreve um romance: *Fanny Owen*, publicado em 1979. Nele, a autora fez um verdadeiro trabalho de investigação e de arquivo, partindo tanto das cartas de Fanny e de José Augusto que foram conservadas e dos respectivos diários, quanto da forma como Camilo Castelo Branco, principalmente em *Duas Horas de leitura* (1857) e *No Bom Jesus do Monte* (1864), se apropriou, através da ficção, de um episódio no qual tinha sido um dos actores principais. Ao oferecer a Manoel e a Maria Isabel de Oliveira um exemplar, Bessa-Luís como que provoca o “destino”: o marido de Fanny era um antepassado de Maria Isabel, casada com o realizador, cuja família morava ainda na casa do irmão de José Augusto e preservava as cartas de Fanny. É deste modo, com *Fanny Owen* (1979) e *Francisca* (1981), que nasce uma das colaborações mais longas e prolíferas (e não desprovida de conflito) da literatura e do cinema em Portugal: Manoel de Oliveira vai trabalhar

*Corresponding author: Rita Novas Miranda, E-mail: rita.novas_miranda@sorbonne-universite.fr.

Copyright: © 2025 Author. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, provided the original work is properly cited and states its license.

a partir de nove textos diferentes de Agustina Bessa-Luís (e outro ainda no teatro), entre os quais cinco são encomendas, oferecendo-nos mesmo um momento em que a escritora lê um texto seu no filme *Porto da minha infância* (2002)¹.

Com *Francisca*, que estreia em 1981, Manoel de Oliveira transforma a sua trilogia dos “amores frustrados” – que contava com *O Passado e o presente* (1972), *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975) e *Amor de perdição* (1979) – em tetralogia. Quatro histórias de amor e de morte, de reciprocidades impossíveis, mas também quatro filmes que são quatro formas diferentes de colocar a questão da imagem (em sentido lato): cada um interroga a não correspondência da imagem presente, encarnada, e da imagem ausente, ideal ou idealizada (ou, por outro lado, fantasmagorizada), aquela que *devia estar* no lugar daquela que, de facto, *está*². E é também neste sentido que se trata, em *Amor de perdição* e *Francisca* em particular, de um confronto com a palavra “romantismo” (com minúscula e maiúscula) como inevitável fractura entre real e ideal, presente e passado, vida e morte, sujeito e alteridade, etc³. Não é, então, por acaso que Bessa-Luís e Oliveira se encontram em torno de Camilo Castelo Branco e do século XIX português.

Resumindo brevemente a intriga de *Fanny Owen* e de *Francisca* – que parte, como dito acima, de factos verídicos –, no início dos anos 1850, Camilo Castelo Branco (no filme, interpretado por Mário Barroso) e José Augusto (Diogo Dória) – um jovem poeta do Porto, impregnado de romantismo e inspirado por Lord Byron – disputam a atenção das duas irmãs Owen. José Augusto acaba por rejeitar Maria Owen (Sílvia Rato), para se interessar pela sua irmã mais nova, Fanny (Teresa Menezes), que concentrava o interesse de Camilo. José Augusto vai, com o aparente consentimento de Fanny, raptá-la. Reforçando a triangulação impossível, Camilo entrega a José Augusto as cartas que Fanny tinha escrito – especula-se – a um espanhol. Mantendo os preceitos morais de classe e da época, José Augusto casa com Fanny (mas fá-lo por procuração). A suspeita tendo nascido, José Augusto foge à concretização do casamento e, de certo modo, à vida com Fanny. Um ano mais tarde, em 1854, doente, Fanny morre. José Augusto submete o corpo a uma autópsia, obtendo assim a prova de que Fanny nunca tinha tido relações sexuais; e conserva o coração dela em formol. Alguns meses depois, José Augusto, atormentado, morrerá também na sequência do que parece ser uma sobredosagem de ópio.

Não pretendemos, aqui, apresentar uma reflexão comparativa e exaustiva das relações entre livro e filme⁴, mas iluminar o modo através do qual tanto Agustina Bessa-Luís quanto Manoel de Oliveira, de formas diferentes, se interessam, por meio de Fanny, José Augusto e Camilo,

1 Sobre a colaboração dos dois autores, ver a obra *O princípio da incerteza. Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís*, em particular o texto de abertura, sob o mesmo título, de António Preto (cf. 2021, pp. 10, 14, 16). Em relação à herança literária desta história, ver também o artigo “De la Fanny de Camilo à la Francisca de Manoel de Oliveira”, de José Augusto-França (1989, pp. 15-18).

2 A este propósito, e sobre, em especial, a questão da espectralidade em Oliveira, ver *Espectros do cinema – Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues*, de José Bértolo, que a identifica como “um problema de *figuração*”, nomeadamente no que concerne à imagem fixa e, em particular, ao retrato (Bértolo, 2020, pp. 32-33). *Francisca* poderia também fazer parte desta galeria de espectros, dado que, como o próprio Oliveira acede, pode ser vista, desde o início, já como um cadáver (cf. De Baecque, A., Parsi, J., 1996, pp. 54-55). E, quando se torna, de facto, um cadáver, a mãe lembra: “Se lhe deitarmos um pingo de cera benzida no coração, ela acorda. Mas ninguém quer chamar os mortos”.

3 Maria do Rosário Lupi Bello afirma também: “Os quatro filmes que compõem a sua tetralogia encontram-se intimamente ligados, tanto ao nível da questão de fundo – a problemática do amor entre homem e mulher – quanto no que diz respeito à idêntica visão que de tal problema têm os vários autores: Camilo Castelo Branco, Vicente Sanches, José Régio, Agustina Bessa-Luís e o próprio Manoel de Oliveira. Na verdade, é visível em cada um destes autores uma concepção da relação amorosa como dramática, em sentido etimológico, luta sem tréguas para atingir um ideal que parece sempre ultimamente escapar, a menos que seja projectado num âmbito para além da morte” (2022, pp. 159-160).

4 Esse trabalho comparativo já tem sido feito, nomeadamente por N. Torrão (2012).

por uma certa forma de pensar o romantismo, fazendo emergir aquilo que podemos chamar processos de sabotar a própria ficção, de a tornar, de certo modo, menos eficaz.

1. Fanny

Para *Fanny Owen*, Agustina Bessa-Luís escreveu um prefácio célebre onde começa por anunciar que não costuma escrevê-los, mas que este livro como que exigia um, em particular por ter nascido de uma encomenda e não de uma ideia original. Fala também da importância de dar a Camilo o seu verdadeiro lugar na história, isto é, não o de narrador, mas o de personagem (e, claro, de personagem de escritor). E depois, mais importante ainda, a autora “revela” que todos os diálogos são “autênticos”:

[...] usei a colagem, e quase todas as suas falas [de Camilo] 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 directamente 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 carregadas da memória apaixonada que imortaliza tudo aquilo em que ela toca. (Bessa-Luís, 2002, p. 5)

Os diálogos são “autênticos” não porque tenham sido pronunciados, naturalmente, mas porque foram *escritos* pelas três personagens e posteriormente “colados” por Bessa-Luís. Esta é, assim, uma das várias dimensões que constituem *Fanny Owen* enquanto romance. A autora usa este dispositivo tanto de uma forma mais, digamos, naturalista, através do discurso directo ou indirecto livre, quanto recorrendo de forma declarada à citação. Nessa busca pela “autenticidade”, a autora, por um lado, restitui uma história, por outro, escolhe o romantismo como pedra de toque: tanto como conceito e corrente artística (o Romantismo histórico-literário) quanto como “prática” (o romantismo, identificado com a exaltação dos sentimentos e dos ideais, amorosos em particular). E, fundamentalmente, a relação entre os dois. Logo no início, vemos-lo na primeira descrição que Bessa-Luís faz de José Augusto:

[...] num lugar chamado Santa Cruz do Douro, vivia um desses morgados bizarros, que cumprem o seu destino seduzindo uma costureira, casando com uma prima e endividando-se quase sem sair de casa – a comer e a administrar mal as terras. Mas José Augusto Pinto de Magalhães, o jovem proprietário da quinta do Lodeiro, tinha uma particularidade mais ruinosa: fazia versos. [...] José Augusto desceu sobre o Porto, onde triunfava uma boémia inteligente, byroniana, com mais coletes do que ideias, com mais prosápia do que novidade. Uma boémia igual a outra qualquer. Desiludido com essa turba de românticos quase todos picados de donjuanismo capaz de sacrificar-se a um dote do Pará ou dum bacalhoeiro da rua Nova de São João, José Augusto caiu na capital, onde teve o seu baptismo de salão: quer dizer que o acharam tolo e não pôde convencer ninguém de que não o era. Foi lá que encontrou Camilo Castelo Branco, um moço com talento, bexigas e má memória. A má memória é essencial para escrever romances e para os poder viver; na vida e nos romances, tudo se repete. (Bessa-Luís, 2002, p. 10)⁵

5 No mesmo espírito, Manoel de Oliveira, depois da cena preambular da dupla leitura da carta, faz sucederem-se no ecrã quatro intertítulos: “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 dos seus filhos, D. Pedro e D. Miguel, que encabeçavam os movimentos antagónicos 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” e “Esta é a história verídica da paixão funesta entre José Augusto e Fanny (Francisca)”. Estes intertítulos dão, evidentemente, o pano de fundo histórico da narrativa, mas o terceiro evoca, desde logo, a questão que sublinhamos, isto é, a encarnação, representação, de uma ideia.

A fina ironia da autora coloca-nos, desde logo, à distância, introduzindo as personagens de forma crítica, e sugerindo, fundamentalmente, a relação entre as várias formas de “romance”; em especial, Bessa-Luís confronta-se com a herança do romance, e do romance português em particular, através de Camilo. Encontramos talvez aqui um dos temas do livro (e do filme), isto é, a relação intrínseca entre as “ideias” e a sua “prática”, muitas vezes indestrinçável. Camilo funciona aqui como a encarnação dessa “questão”, do movimento dialéctico entre romantismo teórico (a escrita) e prático (a vida). Bessa-Luís escolhe, então, como pano de fundo do seu romance a existência mesma dessa história enquanto “romance”, escrita, num duplo sentido: por um lado (material), o que resta dessa história são cartas, diários e a obra de Camilo, por outro, os protagonistas tentam fazer *na vida* como *na literatura*, tentando encarnar um ideal amoroso que existe literariamente, mas que se pode tornar, no plano da vida, impraticável. Vemo-lo por exemplo na seguinte passagem: “José Augusto lia Byron como outros lêem a Bíblia. Conhecia-lhe de cor os versos e os vínculos todos do embaraço frente à sociedade que é, sobretudo, as mulheres” (Bessa-Luís, 2002, pp. 50-51). Neste sentido, o que parece também interessar a autora é que esta história se concretiza por projecção de uns nos outros *enquanto* escritores. Não só Camilo e José Augusto, mas também, em potência, Fanny, como veremos adiante⁶. E é por isso que Camilo encarna vários aspectos dessa dialéctica: enquanto escritor romântico, enquanto pessoa que viveu uma vida permeada de episódios romanescos, e, juntando as duas dimensões, enquanto escritor que trabalhou, em certos momentos da obra, a partir de aspectos autobiográficos.

De tudo isto, podemos depreender que *Fanny Owen* é um romance escrito sobre um fundo teórico. Como lembra Silvina Rodrigues Lopes, nos romances de Agustina Bessa-Luís encontramos uma modernidade cujas raízes se encontram noutro Romantismo, no Romantismo alemão de Iena, aquele que foi precisamente nomeado de Romantismo teórico, e na crise da representação que aí encontra teorização; e que simultaneamente dele se destaca pela prática especulativa. Lopes afirma:

A consciência de interdependência entre representação e mundo representado é indesmentível, mas a auto-referencialidade que dela decorre afasta-se da tendência expressa no conceito de crítica do romantismo alemão, pois este, no seu devir, tenderia a ser anulado no absoluto, como nele já se anuncia. Não é isso que acontece em Agustina Bessa-Luís, dado que [...] *a auto-referencialidade conduz nos seus romances a uma disseminação de hipóteses não convertíveis à totalidade*. (Lopes, 1992, p. 33; sublinhados nossos)

No fundo, Bessa-Luís conduz o romance não como uma narrativa a ser contada, mas como uma narrativa a ser interpretada, guiada pela inquirição e não pela resolução. Lembremos que a autora dá como título a uma trilogia *O princípio da incerteza*, título que Oliveira vai mais tarde resgatar⁷. Em *Fanny Owen*, no final do romance, encontramos uma sucessão de questões sem resposta, entre as quais aquela que atribui interrogativamente a Fanny o lugar mesmo da escritora: “Fanny era uma novelista sem público [...]?” (Bessa-Luís, 2002, p. 222). No contexto da afirmação, a resposta de Bessa-Luís é negativa: “A intriga é mesquinha demais para Fanny” (Bessa-Luís, 2002, p. 222)⁸. No entanto, a questão não deixa de ser pertinente, pois sublinha o facto de esta ser uma história que na sua base tem a ideia de projecção: José Augusto quer

6 Serge Daney lembra que esta triangulação, isto é, a relação de Camilo e de José Augusto *através de* Fanny, pode claramente ter um carácter homoerótico (Daney, 2012, p. 16).

7 Agustina Bessa-Luís publica *O princípio da incerteza I. Jóia de família* (2001), *O princípio da incerteza II. A alma dos ricos* (2002) e *O princípio da incerteza III. Os espaços em branco* (2003). Manoel de Oliveira vai adaptar o primeiro sob o título *O princípio da incerteza* (2002) e o segundo *Espelho mágico* (2005).

8 Nesta passagem, a autora especula sobre a possibilidade de Fanny ser a inspiração de outra personagem camiliana em *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863) (cf. Preto, 2021, p. 16).

seduzir Fanny, fala em “despertar nela um imenso amor. Um amor reprovado por mim, excitado pela minha própria severidade. Prometer, submeter, dar esperança...”, para “Produzir um anjo na plenitude do martírio” (Bessa-Luís, 2002, p. 104); Fanny aceita, de certo modo, “produzir” essa personagem, interpretá-la. Não esqueçamos que, pouco antes da morte, quando José Augusto lhe pede para ler as páginas do diário, vai encontrá-las rasgadas, mantendo em suspenso o limiar da legibilidade dela como *autora*. Bessa-Luís afirma mesmo: “Na hora em que ela expira não é de crer que José Augusto concerte qualquer plano infernal. De resto, nunca fez planos, nem o do rapto foi obra dela, mas sim de Fanny. Não resta dúvida de que ela era o pólo libidinal de toda a intriga” (Bessa-Luís, 2002, p. 218). Trata-se do limiar da possibilidade e impossibilidade da autoria, da obra, da escrita, que faz com que Fanny seja, de facto, a figura central, a figura que dá nome ao romance (e mais tarde ao filme)⁹.

Comentando esta ideia de Fanny como escritora, António Preto afirma:

Mas se *Fanny Owen* é uma obstinada contrafação do ideário Romântico, é igualmente um acerto de contas com uma certa misoginia do mundo das letras do século XIX, tema que não pode ser senão caro à escritora. De facto, Agustina desloca subtilmente o sentimento de ciúme que infeta José Augusto e explica a retaliação de Camilo para o plano de uma rivalidade literária entre Camilo e Fanny. Disputando com Camilo a matéria da criação romanesca – ou não fossem dela as cartas que precipitam o drama (e que o escritor, sabe-se lá movido por que curiosidade ou zelo do ofício, foi pedir ao espanhol) –, Fanny é descrita por Agustina como “uma novelista sem público” [...]. (Preto, 2021, p. 16)

O que é particularmente interessante no romance de Bessa-Luís é, então, muito precisamente, a releitura de um certo Romantismo, *dito* sentimental e romanesco, através de uma abordagem interrogativa e teórica, que compreende, entre outras características, não somente a ironia em relação às personagens, mas também a prática do aforismo e da citação, mecanismos da distanciação por excelência. Podemos afirmar que o gesto de Bessa-Luís é, em parte, um gesto ensaístico, uma abordagem ensaística do romance, porque esse fundo de teoria, acima mencionado, não é totalizador, mas inquiridor¹⁰. Neste sentido, o trabalho de investigação em *Fanny Owen* não é elidido, não é escondido em função do romanesco, do mergulho na ficção: ele é assumido e constitui uma das suas forças. Deste modo, e seguindo ainda Silvina Rodrigues Lopes, a forma através da qual Bessa-Luís utiliza o gesto do ensaio no seu romance suspende não só a conclusão (e a moral), mas também o lado romanesco, e mesmo “trágico”, do romance. Podemos observar a *hybris* e o *pathos* do ponto de vista da intriga, mas de forma distante, já não havendo possibilidade de catarse.

9 Lembremos que duas décadas depois, Agustina Bessa-Luís regressa à personagem Fanny, num curto texto que é um libreto para uma ópera intitulado *Três mulheres com máscara de ferro*, no qual faz dialogar três das suas mais conhecidas personagens femininas: Sibila, Fanny e Ema. Neste texto, as palavras de Fanny em relação à sua história são particularmente claras e cruas: “Maria gostava, se gostava! Estava uma manhã inteira a frisar o cabelo e a escolher o vestido. Parecia uma santa no andor e os homens ficavam doidos por ela. José Augusto ficou doido por ela. Entrou em casa cheio de manhas de amor; cheio de manhas de raposa. Maria caiu-lhe aos pés, coitadinha! Não resistiu e ficaram noivos, amantes, tudo”, Ema pergunta se se casaram, ao que Fanny replica: “Quem casou fui eu. Tirei-lhe o homem como quem tira uma carteira. Roubei-a, atirei-a para as bocas do mundo, teve que casar com um enfermeiro pobre que a levou com o dote e a fama de enganada. Assim acabam os amores inocentes” (Bessa-Luís, 1999, pp. 23-24). Esta dimensão mais calculista, tal como a questão do ciúme, de Fanny, não é especialmente explorada por Oliveira.

10 Pensamos, em particular, na esteira da definição de Theodor Adorno em “O Ensaio enquanto forma”, nomeadamente quando afirma que o “ensaio tem a ver [...] com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo. Ele quer polarizar o opaco, libertar as forças aí latentes” (Adorno, 2003, p. 44).

As últimas linhas de *Fanny Owen* são, lembremo-lo, uma citação de Plotino, constituída por uma sequência de interrogações, sobre o que devem a alma quando o corpo deixa de existir. Ou o que devem a imagem quando já não há corpo para a encarnar? Dito de outra forma, a matéria romanesca é de certa forma posta à distância e resta-nos a escrita enquanto interrogação mesma.

2. Francisca

A leitura que Manoel de Oliveira faz de *Fanny Owen* em *Francisca* recupera, até certo ponto, um pouco a *hybris* e o *pathos* através da representação: trata-se de um filme de época, com um guarda-roupa a preceito, e Oliveira como que despe a intriga do carácter interrogativo que lhe dera Bessa-Luís. A Oliveira interessa-lhe talvez menos a interrogação e mais a criação do mito. No entanto, tal como a autora, vai encontrar (outras) formas de tornar a ficção igualmente ineficaz.

Do ponto de vista do cinema, há uma abordagem anti-naturalista na forma como os actores representam, típica do cinema de Oliveira, isto é, os actores falam frequentemente sem se olharem, estão muitas vezes imóveis olhando vagamente, ou mesmo de forma frontal, para a câmara e não para os interlocutores. Esta característica, comumente referida quando se fala do “lado teatral” do cinema de Oliveira, sublinha a própria representação, evidenciando o texto enquanto texto, impondo uma distância em relação ao espectador, impedindo-o (até certo ponto) de aderir de modo inconsciente à intriga.

Além disso, o que é particular a *Francisca* é o uso muito preciso da repetição. (E lembremos Agustina: “na vida e nos romances, tudo se repete”.) Cinco vezes, vemos um fragmento de uma cena ser repetido: no início, com a leitura da carta anunciando a morte de José Augusto, e logo o fim do filme (mas que funciona como um preâmbulo, antes do genérico); depois, a cena mais conhecida, aquela que, também no início, se passa num baile de máscaras, no qual Fanny pronuncia a réplica que se tornou de culto “– A alma é... [...] É um vício. A alma é um vício”; o momento em que José Augusto vai frontalmente preterir Maria em relação a Fanny, e esta última recita dois versos de um soneto de Milton no original: “My hasting days fly on with full career./ But my late spring no bud or blossom shew’th”; a cena em que José Augusto anuncia a Camilo o seu “projecto” de sedução de Fanny, a célebre afirmação de que vai “produzir um anjo na plenitude do martírio”; e, por último, quase no final, a cena em que José Augusto admira o frasco com o coração de Fanny em formol na capela e é “interrompido” por Franzina, a empregada, que ele assusta.

Cada cena repetida é-o com uma variação, seja na primeira da voz (primeiro, em *off*, a de Glória de Matos enquanto mãe de Fanny e aquela que escreve a carta, depois a voz de Lia Gama enquanto Josefa, irmã de José Augusto, aquela que lê e que vemos no ecrã), seja nas restantes de perspectiva, mudando o enquadramento e a relação do actor com a câmara. A repetição revela aqui a importância dos cinco momentos de forma diferente: o primeiro é como que uma litania de luto (é já o fim e o anúncio da morte a vir); o segundo encarna o momento da ligação, no qual pode haver projecção, Fanny pode pensar que “a alma é um vício”, José Augusto pode encarnar essa “realidade” fantasmática para Fanny; a terceira é a afirmação do momento da escolha, e é-o através da literatura; o quarto é a enunciação do “projecto” e, logo, do desencadear do lado “trágico”, chamemos-lhe assim, que estava já em curso; o último é o momento em que o que esteve vivo (e logo no campo do possível) é agora irre recuperável, o coração funciona como um ícone, uma imagem (parcial) de Fanny na sua ausência (nesse momento, de facto, elevada a “anjo”, não mais corpo, nem ser terreno, corruptível).

O anti-naturalismo do filme, que está significativamente ligado a uma concepção do tempo, é também sublinhado pelo uso abundante de intertítulos¹¹. Oliveira serve-se deles para localizar a história, tanto as ideias quanto os lugares e a temporalidade. Os intertítulos aqui, alguns bastante longos, funcionam, então, como instruções de leitura. Como lembra João Bénard da Costa, outros elementos, “necessários à compreensão da história, surgem em intertítulos, como nos tempos do cinema mudo. Com uma abissal diferença: nesse tempo, os intertítulos eram normalmente usados para substituir diálogos. Agora, os intertítulos substituem descrições, conduzem o fio da narração” (Costa, 2019, p. 9). *Francisca* é permeado por cerca de 35 intertítulos, e se a maioria enquadra, de facto, a intriga com informações objectivas em relação a espaços, movimentações, tempo e personagens, alguns saem desta lógica, como os primeiros, que enquadram a intriga no seu tempo histórico e são dele já uma interpretação (cf. n. 5), ou o penúltimo que introduz a agustiniana interrogação através da modelação da linguagem: “No entanto, fez-lhe crédito ao médico Joaquim Ferreira, no famoso testemunho da virgindade de Fanny que ele próprio, Camilo, lhe pede para verificar. O episódio da autópsia *deixa supor* que José Augusto pretendeu certificar-se se Fanny tivera um passado” (sublinhados nossos). Os intertítulos, e o seu número em particular, funcionam como uma espécie de barreira, ou melhor ainda, de eclusa, tanto (como que) contêm a narrativa, quanto a deixam transbordar (como no exemplo acima). Obrigam, deste modo, o espectador a ficar numa posição de suspensão (e mesmo de espera) em relação à narrativa, mas, simultaneamente, obrigam a criar imagem onde ela não está.

Em Oliveira, encontramos frequentemente estas características ligadas a uma forma literal de ler, de ler textos literários ou historiográficos, e que o próprio advoga. Quando o cineasta lê um texto para dele se apropriar cinematograficamente, fá-lo frequentemente o mais próximo da letra do texto possível, isto é, da forma mais literal. Ao enunciar as diferentes formas de Oliveira se relacionar com textos literários, Mathias Lavin distingue principalmente, de forma lata, a “adaptação literal” (caso de *Amor de perdição*) e a “transposição” (caso de *Francisca*), nomeando igualmente outros modos de relação como a “adaptação perversa” e as “montagens textuais” (Lavin, 2008, pp. 48-54)¹². O caso de *Francisca* é, como fomos enunciando, particular, mas mesmo na sua reescrita, podemos defender, a certos momentos, uma leitura literal do texto ou de partes deste (nos intertítulos, por exemplo). Esta forma de relação com o texto ilumina muitas vezes aspectos ignorados no mesmo, paroxismos e até contrassensos que fazem emergir aspectos novos, desconhecidos, do texto¹³. António Preto defende uma ideia próxima desta:

11 Em Oliveira, o anti-naturalismo da representação, bem como o uso de intertítulos ou a relação com os textos literários de que falaremos adiante, evidencia um entendimento do tempo enquanto duração, pois ao sair da comunicação pragmática – pergunta e resposta, causa e efeito – cria um efeito de distanciamento e de densidade temporal, de expansão do tempo.

12 Por outro lado, Amândio Reis, a propósito de outro dos filmes camilianos de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), vai recorrer à ideia de “inadaptação”, a partir de Dudley Andrew (*apud* Reis, 2020, pp. 18-20), que se refere “a instâncias de apropriação pelo cinema de material literário e textual em que assistimos a uma transposição preservadora (que conserva o estatuto literário, ou somente vocabular, de um texto, tornando-o visível), em vez de adaptativa (que converte um texto em imagens e actos, e apaga ou absorve a sua matriz literária, tornando-o invisível)” (Reis, 2020, p. 19). O autor evoca ainda a forma como “a presentificação do texto em filme recorre frequentemente à presença do escritor e à encenação da escrita e da leitura, bem como à figuração dos objectos que a estas estão associados. Contudo, sendo emblemáticos da textualidade, estes elementos sublinham também a descoincidência como ponto importante no elo ‘cineliterário’” (Reis, 2020, p. 21). Leitura que é particularmente interessante em relação a *Francisca*, pois, por um lado, neste abundam momentos de figuração da escrita e da leitura, e, por outro lado, a ideia de descoincidência entre a ordem da escrita e da vida pode ser pensada como um dos fundamentos do filme.

13 Sobre o conceito de reescrita fílmica, que pensamos particularmente pertinente para ler não só *Francisca*, mas

A objectividade deixa, então, de ser entendida pelo autor como resultado da transparência fotográfica do cinema, para passar a ser concebida como resistência ao efeito ilusionista das imagens, num somatório de renúncias e de estratégias de distanciação capazes de recentrar o discurso cinematográfico num pensamento sobre a efectividade da representação. (Preto, 2008, p. 9)

Esta ideia de “literalidade” – que vários ensaístas oliveirianos já citados colocaram no centro da reflexão sobre a sua cinematografia –, que subentende que se mostram as coisas, os factos, “como eles foram”, que se “deixa” falar sem comentário, tem talvez um correspondente na “autenticidade” de que falava Bessa-Luís na sua abordagem do triângulo Fanny, José Augusto e Camilo. Mathias Lavin dirá que este é o modelo do “filme falado” que, “numa primeira acepção, pode evocar uma parte da obra de Oliveira, aquela que *Amor de perdição* e *Francisca* forneceram num primeiro tempo, isto é, um modo de apresentação do texto que prevalece à ideia de representação” (Lavin, 2008, p. 216, tradução nossa)¹⁴.

É também neste sentido que René Predal mostra a forma como a própria estrutura de *Francisca* sublinha a representação:

Desde a sequência pré-genérico, *Francisca* inscreve-se no modo da leitura com D. Josefa (interpretada por Lia Gama) que lê à janela uma carta obscura [que anuncia a morte de José Augusto] [...]. O filme apresenta-se assim como um único *flash-back* [...].

Revelando a filmagem do livro pela recusa de uma rodagem no presente, Oliveira torna o seu filme a narrativa de uma narrativa de factos duas vezes relatados, isto é, duplamente volvidos, um pouco como que escritos no mais-que-perfeito em relação ao imperfeito da narração. (Predal, 1999, p. 52; tradução nossa)¹⁵

Esta ideia de que se trata de uma narrativa em segundo grau revela a própria lógica interna ao filme de personagens que se projectam enquanto personagens no plano da vida, aspiram a um ideal, José Augusto sendo contruído tanto quanto ídolo de Fanny, quanto Fanny acaba ídolo de José Augusto (só Camilo escapa). Ídolo, isto é, imagem de culto, intocável, separada, imagem passada, rompendo com qualquer praticabilidade do plano da vida. Se dizíamos acima que o que interessa Oliveira talvez seja mais o mito do que a interrogação, queríamos chegar aqui: o filme vai-se construindo, no fundo, através da transformação de Fanny nessa imagem intocada e intocável.

O que é sugerido é que José Augusto só ama verdadeiramente Fanny a partir do momento em que ela está morta, como que substituída pelo seu coração. Isto lembra, de certo modo, a problemática de *O Passado e o presente* (1972) – bem como os outros dois filmes da tetralogia –, no qual Vanda (Maria de Saisset) só podia amar os maridos mortos. Neste sentido, José Bértolo afirma que Vanda é idólatra e que existe num mundo em que não tem lugar, “pois o seu problema é, justamente, repudiar a carne, visando uma estranha ‘fusão de almas’ com figuras ausentes e, portanto, sem corpo” (Bértolo, 2020, p. 83). O autor lembra que já António-Pedro Vasconcelos falava da galeria de virgens de Oliveira (*apud* Bértolo, 2020, p. 83), sublinhando que:

as obras que são fruto da colaboração com Agustina Bessa-Luís, ver Ropars-Wuilleumier, 1990, pp. 170-178.

14 No original, “le film parlé” que “dans une première acception, peut évoquer un certain pan de l’œuvre d’Oliveira, celui dont *Amour de perdition* ou *Francisca* ont fourni un temps le modèle, c’est-à-dire un mode de présentation du texte qui prévaut sur l’idée de sa représentation” (Lavin, 2008, p. 216).

15 No original, “Dès la séquence pré-générique, *Francisca* s’inscrit sur le mode de la lecture avec D. Josefa (interprétée par Lia Gama) qui lit à côté de la fenêtre une lettre fort obscure. Le film se présente donc comme un unique flash-back [...]./ En accusant le filmage du livre par le refus d’un tournage au présent, Oliveira fait de son œuvre le récit d’un récit de faits deux fois rapportés, c’est-à-dire doublement révolus, un peu comme écrits au plus-que-parfait par rapport à l’imparfait de narration” (Predal, 1999, p. 52).

Estas são mulheres que, repudiando a carne, repudiam também o seu lugar neste mundo, afirmando-se como criaturas de outro mundo. São também, evidentemente, figuras intervalares, *imagens* [...]. Paralela e significativamente, elas são em simultâneo figuras do amor, do culto e da obsessão (mais, ou menos, fetichista): a Deus em *Benilde*, a José Augusto em *Francisca*, aos maridos defuntos em *O Passado e o presente* (no fim do filme, Ricardo insulta Vanda, chamando-lhe “adoradora de maridos defuntos”). (Bértolo, 2020, pp. 83-84)

Analogamente, Eduardo Lourenço, referindo-se ao romantismo desta história – e colocando Fanny na lista do “longo martirólogo amoroso nacional”, como “mais mítica paixão ‘à portuguesa’ – paixão sem matéria sensível” –, lembra que esta é uma “história impossível, como são as histórias reais de dois seres de ficção em busca de um pouco de realidade, vítimas coniventes da ficção sem inocência de Camilo. Não saímos da representação” (Lourenço, 2022, p. 157). Sublinhamos a ideia de que esta é uma história de representação: representação do que seria o amor, dos respectivos papéis desempenhados pelos amantes; representação como valor mais alto do que a vida para as personagens; representação vista *enquanto* representação para leitores e espectadores.

No entanto, tal como Agustina Bessa-Luís, Oliveira é um ironista. O final do filme lembra-o. A última fala, sobre a morte (suicídio?) de José Augusto, que é pronunciada por Camilo, é particularmente irónica: “Se um dia eu escrever sobre o caso, digo que ele morreu de febre cerebral. É mais elegante e os leitores gostam. Olhe, traga mais conhaque”; e na banda-som temos a música, particularmente festiva, que no início tínhamos ouvido no baile, lembrando, de alguma forma, que a vida continua. Enquanto Fanny e José Augusto morrem como personagens, Camilo sobrevive. Camilo revela essa estrutura ficcional e poderá por isso tornar-se o seu narrador, ou mesmo autor. É, provavelmente, por não levar a sua personagem demasiado a sério, que funciona como revelador do lado menos sublimado, menos “trágico”, da história.

Em jeito de conclusão, diga-se que se Manoel de Oliveira é “um bom leitor” da obra de Agustina Bessa-Luís talvez seja a partir tanto dessa ironia quanto da literalidade, referida acima, da forma como os dois se interessam por uma certa distância na representação, uma suspensão, alguma coisa que torne a ficção menos eficaz enquanto ficção.

Referências

- Adorno, T. W. (2003). O ensaio como forma. *Notas de literatura I* (pp. 15-45) (Jorge de Almeida, Trad.). Livraria Duas Cidades/ Editora 34. (Texto original publicado em 1958).
- Bello, M. do R. Lupi. (2022). *Tempo e narrativa no cinema de Manoel de Oliveira*. Tinta-da-China.
- Bértolo, J. (2020). *Espectros do cinema. Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues*. Documenta.
- Bessa-Luís, A. (2002). *Fanny Owen*. Público. (Obra original publicada em 1979).
- Bessa-Luís, A. (2014). *Três mulheres com máscara de ferro*. Guimarães. (Texto original publicado em 1998).
- Costa, J. Bénard da (2019). Francisca / 1981. In *Francisca – Portugal, 1981, Manoel de Oliveira* [Press kit] (pp. 9-11). Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Daney, S. (2012). Que pode um coração? Manoel de Oliveira, *Francisca* [1981]. *A herança de Serge Daney* (pp. 15-18) (Cláudia Coimbra & Virgile Alexandre, Trad.). Lisbon & Estoril Film Festival. (Texto original publicado em 1981).
- De Baecque, A., Parsi, J. (1996). *Conversations avec Manoel de Oliveira*. Cahiers du cinéma.
- França, J.-A. (1989). De la Fanny de Camilo à la Francisca de Manoel de Oliveira. *Revue belge du cinéma*, 26, pp. 15-18. (Texto original publicado em 1981).

- Lavin, M. (2008). *La Parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Presses Universitaires de Rennes.
- Lopes, S. Rodrigues. (1992). *Agustina Bessa-Luís. As hipóteses do romance*. Edições Asa.
- Lourenço, E. (2022). “A Paixão (Portuguesa) segundo Manoel de Oliveira”. *Obras completas XII: Segundo paraíso – Do cinema como ficção do nosso sobrenatural* (pp. 157-158). Fundação Calouste Gulbenkian. (Texto original publicado em 1981).
- Predal, R. (1999). Francisca, l’art de la reprise. *L’Avant-scène cinema*, 478-479, pp. 49-63.
- Preto, A. (2008). Viagem ao princípio do cinema. In A. Preto (Eds.), *Manoel de Oliveira. O cinema inventado à letra* (pp. 6-15). Público/ Fundação de Serralves.
- Preto, A. (2021). O princípio da incerteza: Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís. In A. Preto (Eds.), *O princípio da incerteza. Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís* (pp. 9-34). Fundação de Serralves.
- Reis, A. (2020). Escritores no cinema. Sophia e Monteiro, Camilo e Oliveira. In E. Marques, R. Benis (Eds.), *Escrita e imagem* (pp. 17-33). Documenta.
- Ropars-Wuilleumier, M.-C. (1990). *Écraniques. Le film du texte*. Presses Universitaires de Lille.
- Torrão, N. (2012). De Fanny Owen de Agustina Bessa-Luís à Francisca de Manoel de Oliveira. *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*. <https://shs.hal.science/halshs-00828245>.