

cinemateca portuguesa-museu do cinema

A woman with dark hair, wearing a long, flowing purple dress with a white lace collar and cuffs, stands in a dimly lit room. She is looking towards the left. In the foreground, a wooden table covered with a white lace tablecloth holds a white bowl filled with lemons and oranges. The background features dark wood paneling and heavy curtains.

FRANCISCA

Portugal, 1981

Manoel de Oliveira



FRANCISCA

1981 | cor/colour | 167 min

Realização/Director: Manoel de Oliveira

**Quinzena dos Realizadores/Director's Fortnight
Cannes 1981**

O filme “Francisca”, tirado do livro “Fanny Owen”, de Agustina Bessa Luís, por sua vez inspirado numa história verídica do século XIX, enreda-se numa reflexão das suas duas principais personagens, José Augusto e Camilo Castelo Branco, sobre a vida e as mulheres, o amor, o fatalismo e a desgraça. Enquanto este diálogo entre os dois se desenvolve ao longo do filme, as personagens vão sendo apanhadas na vida, como vítimas dos seus próprios conceitos.

“Francisca” is based on Agustina Bessa Luis’ book, “Fanny Owen”, which in turn was inspired by a true story that occurred in the 19th century. It plots the musings of its two main characters, José Augusto and Camilo Castelo Branco – on life, women, love, destiny, misfortune. As the dialogue between the two evolves in the course of the film, the characters are caught up in life, victims of their own beliefs.

Este DCP teve origem na digitalização 4K com wet gate do negativo de câmara em 35mm conservado pela Cinemateca. A correção de cor (Cinemateca) e o restauro digital da imagem (IrmaLucia) foram feitos usando uma cópia de época como referência. O som foi digitalizado a partir de um positivo de som tirado pela Cinemateca.

This DCP results from the 4K wet gate digitizations of the original 35mm camera negative conserved by Cinemateca. Digital grading (Cinemateca) and image restoration (IrmaLucia) were made using a distribution print as a reference. The sound comes from a sound positive struck by Cinemateca.



A oportunidade de realizar “Francisca” surgiu inesperadamente. Tinha preparado (e estava pronto para começar) um outro filme, uma comédia, quando um desentendimento de última hora com o autor da respetiva história me levou à desistência. A oportunidade de “Francisca” (Fanny Owen) aparece então porque eu já andava interessado por esta história verídica (ligada à família de minha mulher) que eu conhecia de há muito tempo por muito me falarem nela e pela leitura de algumas cartas de Fanny, que meu cunhado Abel conserva ainda. Camilo Castelo Branco, o conhecido romancista que mais tarde veio a escrever a célebre novela “Amor de Perdição”, foi amigo de José Augusto e Fanny e com estes foi intérprete deste triste acontecimento, passado em 1850. Com este título evoca Camilo os amores desventurados de Fanny e José Augusto no seu livro “Bom Jesus do Monte”. Talvez o tenha feito para de certo modo se “limpar” da sua cumplicidade no desaire destes amores fortemente românticos. Ultimamente, a grande escritora Agustina Bessa Luís retomou esta história no seu livro “Fanny Owen”, apoiando-se em dados autênticos e nos escritos de Camilo. Foi este trabalho de Agustina que me entusiasmou definitivamente para a realização de “Francisca” e foi sobre ele que eu estruturei o meu filme. Assim aparece “Francisca” a transformar em tetralogia de “amores frustrados” a série de três filmes que fiz anteriormente: “O Passado e o Presente”, “Benilde ou a Virgem Mãe” e “Amor de Perdição”.

Manoel de Oliveira

The chance to make “Francisca” came up unexpectedly. I had prepared (and was ready to start) another film – a comedy – when a last minute disagreement with the author of the story made me back out. The chance to make “Francisca” (Fanny Owen) then occurred because I was already interested in this true story (connected with my wife’s family): I had known the story for some time as people had talked to me a lot about it, and also I had read some of Fanny’s letters that my brother-in-law Abel still has. Camilo Castelo Branco, the famous novelist who later wrote the well known novel “Amor de Perdição”, was a friend of José Augusto and Fanny and with them a figure in this sad event which took place in 1850. With this title Camilo evokes the unhappy love affair of Fanny and José Augusto in his book “Bom Jesus do Monte”. To a certain extent, perhaps he did this in order to “clear himself” of complicity in the indecorous nature of this highly romantic love affair. Recently, the great writer Agustina Bessa Luís revived this story in her book “Fanny Owen”, basing herself on authentic facts and Camilo’s writings. It was this work of Agustina’s that spurred me to make “Francisca” and it was on her work that I built up my film. And so “Francisca” in effect transforms into a tetralogy of “frustrated love affairs” the series of three films I had made previously: “O Passado e o Presente”, “Benilde ou a Virgem Mãe” and “Amor de Perdição”.

Manoel de Oliveira

MANOEL DE OLIVEIRA Biografia/Biography

Manuel Cândido Pinto de Oliveira nasceu no Porto, a 11 de dezembro de 1908. Fez os primeiros estudos no Colégio Universal, no Porto, e posteriormente, no Colégio Jesuíta de La Guardia, na Galiza. Mas foi como desportista de ginástica, natação, atletismo e automobilismo que o seu nome ganhou notoriedade. Com vinte anos, inscreveu-se na Escola de Actores de Cinema, fundada por Rino Lupo, participando com o irmão, Casimiro de Oliveira, como figurante num filme deste realizador, “Fátima Milagrosa” (1928). Por essa altura, compra uma máquina Kinamo, com a qual começou a filmar “Douro, Faina Fluvial”, com um fotógrafo amador, António Mendes. Em 1933 volta a ser ator, tendo o papel de um galã em “A Canção de Lisboa”, de Cottinelli Telmo. Na década de 1930 dirige alguns documentários, mas nenhum dos seus projetos de longa-metragem passou então do papel. Em 1940, casa com Maria Isabel Brandão Carvalhais e dois anos depois realiza a sua primeira longa-metragem, “Aniki Bóbo”. Nessa década e na seguinte, volta a não conseguir montar nenhum dos seus vários projetos, indo em 1955 à Alemanha fazer um curso nos laboratórios da AGFA, para estudar a cor no cinema, que aplicou no documentário “O Pintor e a Cidade”. Os anos de 1960 consagram Oliveira no plano internacional, com uma homenagem no Festival de Locarno de 1964 e a passagem da sua obra na Cinemateca Francesa, no ano seguinte. A partir de 1971 e de “O Passado e o Presente” acumulam-se os galardões e os louvores. O filme marca o início da chamada “tetralogia dos amores frustrados”, completada por “Benilde ou a Virgem Mãe” (1975), “Amor de Perdição” (1978) e “Francisca” (1981). Por esta altura a sua obra é já reconhecida como uma das mais importantes do cinema contemporâneo e os prémios e homenagens sucedem-se. Muitos dos seus filmes passam no Festival de Cannes, na Quinzena dos Realizadores ou na Seleção Oficial, tendo recebido o Prémio Ecueménico e o da Crítica Internacional por “Viagem ao Princípio do Mundo”, o Prémio do Júri por “A Carta” e uma Palma de Ouro Honorária em 2008, no ano do seu centenário. Em Veneza, onde os

Manuel Cândido Pinto de Oliveira was born in Oporto, December 11, 1908. His first studies were at Colégio Universal, in Oporto, and later at the Jesuit School in La Guardia, Galicia. Still, his reputation grew as an athlete in gymnastics, swimming, athletics and automobile racing. At 20 years old, he enrolled in the Film Actors School, founded by Rino Lupo, and was casted, with his brother Casimiro de Oliveira, as an extra in a film by the director, “Fátima Milagrosa” (1928). Around this time, he bought a Kinamo camera and started shooting “Douro, Faina Fluvial” with it, assisted by António Mendes, an amateur photographer. In 1933, he became an actor again with a starring role as a *bon vivant* in “A Canção de Lisboa” by Cottinelli Telmo. He directed a few documentaries in the 1930s but none of his feature film projects takes shape. In 1940, he marries Maria Isabel Brandão Carvalhais and directs his first feature film two years later: “Aniki Bóbo”. In that decade and the next one, he is again unable to direct any of his main projects, instead going to Germany in 1955 to study color at the AGFA labs to study colour in film, an experience he would later use in his documentary “O Pintor e a Cidade”. The 1960s are a time of acclamation for Oliveira in the international stage, thanks to an homage in the 1964 Locarno Film Festival and a projection of his work in the French Cinematheque the following year. As of 1971 and “O Passado e o Presente,” Oliveira accumulates awards and praises. The film is the beginning of the called “tetralogy of frustrated love stories” completed by “Benilde ou a Virgem Mãe” (1975), “Amor de Perdição” (1978) and “Francisca” (1981). Around this time, his work is already seen as one of the most significant in contemporary cinema, with prizes and homages growing in number. Many of his films are shown at the Cannes Film Festival, either in the Directors Fortnight or the Official Selection, receiving the Ecumenical Prize and International Critics Prize for “Viagem ao Princípio do Mundo,” the Jury Prize for “A Carta,” and an Honorary Palme d’Or in 2008, the year of his centennial. In Venice, where his films are also regularly shown,

seus filmes têm também presença regular, vence o Grande Prémio Especial do Júri com “A Divina Comédia”, o Prémio Unesco com “Porto da Minha Infância” e um Leão de Ouro de Carreira em 2004. Os festivais de Berlim e de Locarno também lhe atribuem prémios especiais pelo conjunto da sua obra. Manoel de Oliveira faleceu no Porto, a 2 de abril de 2015, com 106 anos, deixando um filme póstumo, “Visita ou Memórias e Confissões”.

he wins the Grand Special Jury Prize for “A Divina Comédia,” the UNESCO Prize with “Porto da Minha Infância,” and a Career Golden Lion in 2004. The Berlin Film Festival and Locarno Film Festival also give him special prizes for the ensemble of his work. Manoel de Oliveira died in Oporto, April 2, 2015, at 106, leaving a posthumous film behind, “Visita ou Memórias e Confissões”.

FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

- 1931 - Douro, Faina Fluvial (doc)
 1932 - Hulha Branca (doc)
 1938 - Portugal Já Faz Automóveis (doc)
 1938 - Miramar, Praia das Rosas (doc, filme perdido/lost film)
 1940 - Fimalicão (doc)
 1942 - Aniki Bóbo
 1956 - O Pintor e a Cidade (doc)
 1959/1963 - O Pão (doc)
 1963 - Acto da Primavera
 1963 - A Caça (cm/short)
 1964 - Vilaverdinho (doc)
 1965 - As Pinturas do Meu Irmão Júlio (doc)
 1970 - “A Propósito da Inauguração duma Estátua” (Porto, 1100 Anos) (doc, produção e supervisão/production and supervision)
 1972 - O Passado e o Presente
 1974 - Benilde, ou a Virgem Mãe
 1978 - Amor de Perdição
 1981 - Francisca
 1982 - Visita ou Memórias e Confissões
 1983 - Lisboa Cultural
 1983 - Nice à Propos de Jean Vigo (doc)
 1985 - Le Soulier de Satin/O Sapato de Cetim
 1986 - Mon Cas/O Meu Caso
 1987 - A Propósito da Bandeira Nacional (cm/short)
 1988 - Os Canibais
 1990 - “Non” ou a Vã Glória de Mandar
 1991 - A Divina Comédia
 1992 - O Dia do Desespero
 1993 - Vale Abraão
 1994 - A Caixa
 1995 - O Convento
 1996 - En Une Poignée de Mains Amies (doc, corealização com/co-directed by Jean Rouch)
 1996 - Party
 1997 - Viagem ao Princípio do Mundo
 1998 - Inquietude
 1999 - La Lettre/A Carta
 2000 - Palavra e Utopia
 2001 - Je Rentre à la Maison/Vou Para casa
 2001 - Porto da Minha Infância
 2002 - O Princípio da Incerteza
 2002 - Momento (videoclip/music video)
 2003 - Um Filme Falado
 2004 - O Quinto Império - Ontem Como Hoje
 2005 - Espelho Mágico
 2006 - Do Visível ao Invisível (cm/short)
 2006 - Belle Toujours
 2006 - O Improvável Não é Impossível (cm/short)
 2007 - Rencontre Unique (episódio de/episode of “Chacun Son Cinéma”)
 2007 - Cristóvão Colombo - O Enigma
 1965/2008 - O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta (doc)
 1965/2008 - Romance de Vila do Conde (doc)
 2009 - Singularidades de uma Rapariga Loura
 2010 - O Estranho Caso de Angélica
 2010 - Painéis de São Vicente de Fora - Uma Visão Poética (cm/short)
 2012 - O Gebo e a Sombra
 2012 - O Conquistador Conquistado (episódio de/episode of “Centro Histórico”)
 2014 - O Velho do Restelo (cm/short)
 2014 - Chafariz das Virtudes (cm/short)
 2015 - Um Século de Energia (cm/short)

Entrevista com Manoel de Oliveira | Interview with Manoel de Oliveira

Ao rever “Francisca” é talvez inevitável sentir que se trata de um filme cheio de um humor subterrâneo, por vezes muito sarcástico.

Mas isso é o Camilo... O Camilo está ali presente, filtrado pela Agustina, e um e outro são sarcásticos.

Até que ponto esse humor e a ironia que o acompanha são seus?

São meus uma vez que os perfilho. Quando pego num assunto ou numa história, aproprio-me do que são na medida em que sinto afinidades com eles. É como se fossem meus ou os roubasse... e beneficiei desse roubo. [risos]

Quando apareceu, e em leituras posteriores, “Francisca” foi apontado como o cume das relações da sua obra com o teatro. Até que ponto essa relação – que se adensa a partir de “O Passado e o Presente” – foi consciente?

Não foi consciente em “Acto da Primavera”; só mais tarde tomei consciência disso. De facto, o teatro está na base do cinema, não pode deixar de estar, embora uma coisa não se confunda com outra. De resto, penso que a grande manifestação artística é a literatura, que tem uma amplitude quase infinita. O teatro já implica uma certa redução a um tempo e a uma acção. O cinema, de algum modo, alarga o tempo e a acção. Gosto de dizer que Shakespeare seria um grande realizador de cinema porque as suas peças, embora mantenham os tradicionais três actos, têm muitos quadros, muitos desenvolvimentos. Para mim, desde o princípio, desde “Douro, Faina Fluvial”, o cinema é qualquer coisa de muito específico.

Muito ligado à montagem?

Muito ligado à montagem, porque a montagem é, realmente, uma das especificidades do cinema. A minha posição face ao cinema vai-se modificando ao longo de diferentes fases. Claro que isso está ligado à evolução do próprio cinema, uma vez que no princípio o cinema era uma coisa onírica. Dizem que nos sonhos não há palavras nem cor... era assim o cinema mudo, como um sonho, fantasmagórico.

Acha que já não é?

De certa maneira não, porque então o cinema era ainda, como se dizia, a arte do silêncio. Depois ganhou a palavra e a cor. Estas duas coisas, sobretudo a cor, trouxeram-lhe um realismo que o sonho não tem. Isto embora não seja real, no sentido material, como o teatro é: o teatro é matéria, palpável, os actores e os cenários estão lá. O cinema é imaterial: o que vemos é o fantasma de uma realidade.

*Entrevista por João Lopes
Expresso, 26 de julho de 1997*

After watching “Francisca” again, one inevitably feels that it is a film filled with a dark, sometimes very sarcastic humour.

But that’s Camilo... Camilo is present, filtered by Agustina, and both are sarcastic.

How much of that humour and irony is yours, then?

Since I embrace it, it becomes mine. When I work with a subject or a story, it becomes mine, in the sense that I identify with it. It’s as if it was already mine or I’d stolen it... I benefit from that robbery. [laughs]

When it was released, and also in later reviews, “Francisca” was described as the peak of your relation with theatre in your work. How much of that relation – which has become deeper ever since “O Passado e o Presente” – was intentional?

It wasn’t intentional in “Acto da Primavera”; I only became aware of it later. In fact, film is based on theatre, it couldn’t be any other way, although they’re different things. Other than that, I think that the greatest artistic expression is literature, which has an almost infinite scope. Theatre already implies a certain constraint in terms of time and action. Film, in a way, widens time and space. I like to say that Shakespeare would be a great film director because his plays, although they’re built on the traditional three acts, have many frames, many developments. For me, since the beginning, since “Douro, Faina Fluvial,” cinema is a very specific thing.

With a strong link to editing?

A strong link to editing because editing is really one of cinema’s specificities. My position regarding cinema as changed through different phases. Of course, that’s because of cinema’s own evolution, since, in the beginning, cinema was an oneric thing. They say that dreams have no words or colour... That was how silent film was, like a dream, or a ghost.

Don’t you think it still is?

In a way, no, because cinema was, at that time, the art of silence. Then it earned words and colour. These two things, especially colour, gave it a realism that dreams don’t have. Although it is not real, in a material sense, like theatre is: theatre is matter, something you can touch, actors and sets in the present. Cinema is an immaterial thing: what we see is reality’s ghost.

*Interview by João Lopes
Expresso, July 26, 1997*

Em 1999, quando Oliveira estreou **LA LETTRE/A CARTA** no Festival de Cannes, o historiador e crítico finlandês Peter Von Bagh escreveu-me a dizer: *“De todos os filmes que vi em Cannes e há 28 anos que vou a Cannes (...) o novo Oliveira foi o maior. Mais ainda: unicamente grande, comovente, profundo – talvez ultrapassando tudo o que até hoje se fez nos domínios de ler a literatura cinematograficamente”*.

Oliveira gostou muito desta última fórmula, achando que ela fazia *“a soma das alternativas, ver, mostrar e ouvir”*.

De facto a imagem cinematográfica não se lê (como tantas vezes tantos críticos dizem) mas pode ler-se cinematograficamente a literatura, através do que Oliveira chamou também *“palavra visual”*.

Julgo que o primeiro exemplo de *“leitura cinematográfica da literatura”* ou de *“palavra visual”* se encontra em **FRANCISCA**, último painel da chamada *“tetralogia dos amores frustrados”*.

Oliveira há muitos anos que sublinha a importância de **BENILDE** na sua evolução. Foi quando se deu conta, nas suas próprias palavras, que o *“o cinema só podia fixar”*. Mas em **BENILDE** fixava uma peça de teatro e é diferentíssimo adaptar peças de teatro (como sucedeu, com diversas abordagens, em **O PASSADO E O PRESENTE** e em **BENILDE**, os dois primeiros painéis da tetralogia), do que adaptar um romance como sucedeu no terceiro painel, **AMOR DE PERDIÇÃO**. No teatro, só há diálogos ou monólogos, no romance não. A questão era encontrar equivalência para a palavra, para o texto literário. Oliveira decidiu-se por uma transcrição quase integral do texto camiliano, confiando às vozes *“off”*, dos que chamou Delator e Providência, o que as personagens não dizem. Foi uma solução radical, mas uma solução difícilíssima de ter continuidade.

Em **FRANCISCA**, nunca pensou transpor integralmente ou substancialmente o romance de Agustina, mas leu-o cinematograficamente, como depois faria com **VALE ABRAÃO, A CARTA, O PRINCÍPIO DA INCERTEZA** e o **ESPELHO MÁGICO**. O essencial – ou o que ele julgou essencial – é dado pelas imagens. Outros dados, 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. Por outro lado, se esses intertítulos são adaptação do texto agustiniano, os diálogos são todos de Agustina, todos transpostos cinematograficamente das páginas do romance *“Fanny Owen”*, publicado em 1979, para o filme **FRANCISCA**, filmado em 1980 e estreado em 1981.

A génese do livro e filme é curiosa e vale bem a pena resumi-la. Em 1978, Agustina foi abordada pela actriz e realizadora Linda Beringel e pelo realizador João Roque, que queriam fazer um filme sobre Fanny Owen e lhe pediram os diálogos. Escreveu Agustina no prefácio do livro: *“Para escrever os diálogos tive que conhecer as circunstâncias que os inspiravam; e a história que os comporta. Assim nasceu o livro e o escrevi”*.

*“Pareceu-me necessário e útil trazer Camilo Castelo Branco à luz da nossa experiência humana sem a traduzir na opinião do 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 directamente dos próprios em sua vida. Em parte, porque assim as deixavam escutar nos diálogos 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. Assim, talvez tudo possa parecer menos evasivo neste romance de evasões e de fascínio que é a regra das intercepções”*.

Porque torna ou porque deixa, o filme de Linda Beringel e João Roque jamais se chegou a fazer e foi Manoel de Oliveira, fascinado pelas evasões desta história, quem se decidiu a filmá-la. A regra das intercepções continuou.

Antes de continuar, convém recordar que José Augusto Pinto de Magalhães e Fanny Owen (Francisca é o aporuguesamento de Fanny) foram personagens históricas que Camilo conheceu bem em 1849 (tinha 24 anos) um ano depois de ter “desembarcado” no Porto, vindo de Vila Real, e de se ter estreado como escritor de sucesso. Sucesso que parecia também sorrir a José Augusto, na sua incipiente poesia. Ambos conheceram ao mesmo tempo as irmãs Owen, em 1850. Eram filhas de um coronel inglês, que fôra conselheiro de D. Pedro IV durante o cerco do Porto, e que não era muito cumpridor dos deveres conjugais, e duma brasileira “que causava boa impressão às pessoas vulgares”. O resto – que durou apenas quatro anos, pois que Fanny morreu em Agosto de 1854 e José Augusto em Setembro (tinham casado em finais de 1853 nesse genial casamento no Bom Jesus, em que são representados por dois homens) – não o conto que o contam o livro e o filme. José Augusto tinha 23 anos, Fanny ainda não completara 20 e Camilo contava 34.

Não há nenhum romance de Camilo exclusivamente dedicado aos amores funestos de Fanny e José Augusto. Em 1858, Camilo narrou a história deles no conto “*Sete de Junho de 1849*” inserido em “*Duas Horas de Leitura*”. Agustina baseou-se nele e em várias passagens de obras posteriores. Mas nem Camilo, nem Agustina, nem Oliveira (nem, ao que parece, ninguém) soube das razões que levaram José Augusto a casar mas a não consumir o casamento. Alguém lhe faz chegar cartas que Fanny escrevera a um espanhol. Que diriam elas? Não se sabe. Sabe-se é que ele mandou autopsiar o cadáver da mulher para saber se ela era virgem, como antes duvidara e, depois do certificado dessa virgindade (“Virgem como se nunca saísse do regaço da sua mãe!”) a mandou embalsamar e lhe guardou o coração num sacrário que, durante muitos anos, esteve na capela da Quinta do Lodeiro, na “casa triste” do Lodeiro. Saberá Camilo mais alguma coisa? Foi ele quem urdiu a intriga? Essas e muitas outras hipóteses têm sido aventadas, mas nem no livro nem no filme se encontra qualquer explicação ou se insinua qualquer tese. Como nunca ninguém soube se Benilde era virgem ou histérica ou outra coisa qualquer, nunca ninguém soube o que se passou entre Fanny e José Augusto e das razões do fim trágico dos dois. Amor frustrado é-o certamente. Porque se frustrou não o sabemos, nem no princípio nem no fim.

Ao contrário do livro, o filme começa com a leitura da carta que narra a morte de José Augusto. Depois situa-nos sete anos antes, num “clima de instabilidade e desespero”. José Augusto julgava-se Byron e, num baile, uma mulher mascarada “pousou-lhe a mão no peito e a camélia que tinha na lapela desfolhou-se naquela mão”.

Depois, e depois de vermos relances da relação amor-ódio entre José Augusto e Camilo, todos se encontram de novo num baile. É nesse baile que se situa uma das sequências que melhor ilustra o que Oliveira chama “*palavra visual*”. É o hoje famoso diálogo entre Camilo e Fanny. Camilo diz-lhe que José Augusto é um homem funesto e ela pergunta porquê. “*Não tem alma*”, ouve como resposta. Mas Fanny replica: “*O que é a alma? Uma borboleta também não tem alma e ela sabe como ninguém tocar nas flores*”. Pouco depois, Fanny diz-lhe que “*a alma não é uma cadeira que se oferece a uma visita. A alma é...*”. Há muito silêncio e muito ruído, simultaneamente e sem querer ser paradoxal, Camilo quer saber mais. “É?” “É um **vício. A alma é um vício**”.

Antes de Camilo dizer “Meu Deus” as figuras voltam à posição inicial e o diálogo repete-se. Depois, o turbilhão da dança e a aparição de Raquel, na altura amante ou ex-amante de José Augusto. Foi a segunda vez que Oliveira repetiu uma sequência

(fizera-o já com a morte de Baltazar no **AMOR DE PERDIÇÃO**) e essa repetição fixa e fixa-nos. Naquele momento está tudo o que há para saber, está tudo o que há para fixar.

Muito depois, já depois da morte de Fanny, Oliveira repete igualmente a sequência na capela, junto ao sacrário com o coração dela, quando José Augusto assombra a criada. Só que agora essa terrível e fulgurante sequência necrófila não se repete igual. Vemos (em grande plano) José Augusto a perguntar: “Faço-te medo rapariga?” enquanto segura o coração de Fanny dentro de um frasco em cima do altar e debita o seu discurso sobre as vísceras, sobre o coração e sobre o amor. Depois, o diálogo repete-se com José Augusto em “off” e só a apavorada criada no plano.

Oliveira disse que se usasse o campo-contra-campo (que a sequência parecia pedir) perdia o som de fundo. “Querida dar o tempo dela e o tempo da criada, a sensação da criada, a sensação dele. Ele falando para a criada – nessa altura fala para nós – e depois a nossa própria reacção, reacção da criada diante de José Augusto, até que a criada foge. Eu acho que a segunda visão, a da criada, é a que dá melhor o fantasmagórico da situação, o negrume da situação. É o pavor da criada que dá realmente a percepção de quanto há de funeste naquilo tudo. Não é no receio dele, é no da criada. E eu queria dar isso tudo ao mesmo tempo, sem cortar nem o plano de José Augusto nem o da criada, sem cortar nenhuma das visões”.

Não se pode ser mais claro em palavras e mais escuro em visões.

Ou pode. E é-me impossível não citar a sequência da morte de Fanny, com o pé fora dos lençóis e José Augusto “in” e “off” do plano, depois de fabulosa conversa sobre as “pessoas vulgares” e depois de ela perguntar: “não haverá aí um homem que me ame?” Antes falara da sua visão das mulheres vulgares, “às portas das casinhas que eram como pombais”. E as últimas palavras são “A memória foi-se com a alma”. Ocorre perguntar: foi-se com o vício?

João Bénard da Costa, “Folha” da Cinemateca

In 1990, when Oliveira premiered **LA LETTRE/A CARTA** at the Cannes Film Festival, Finnish historian and critic Peter von Bagh wrote to me saying: “Of all the films I’ve seen in Cannes, and I’ve been going to Cannes for the past 28 years (...) the new Oliveira was the biggest. More so: uniquely big, moving, profound — perhaps something that surpasses everything that has been done in terms of reading literature in a cinematographic way”.

Oliveira really liked this formula and felt that it “summed up the alternative ways of seeing, showing and hearing”.

Indeed, one cannot read the cinematographic image (like so many critics so often say) but one can read literature in a cinematographic way by what Oliveira has also called the “visual word”.

I think the first example of “a cinematographic reading of literature” or a “visual word” lies in **FRANCISCA**, the last panel in the so called “broken love quartet”.

Oliveira has been stressing the importance of **BENILDE**, in his evolution, for many years. That was when he realised that, in his own words, “cinema could only fixate”. In **BENILDE**, it fixated on a theatre play, which is very different from adapting theatre plays (as it was done, with different approaches, in **O PASSADO E O PRESENTE** and **BENILDE**, the first two panels of that tetralogy) or adapting a novel as in **AMOR DE PERDIÇÃO**, the third panel. In theatre, unlike novels, there are only dialogues or monologues. The question was to find an equivalence with words, with the literary text. Oliveira chose an almost complete transcription of Camilo’s text, trusting what the characters didn’t say to voiceovers,

which he called *Informer* and *Providence*. It was a radical solution, but one that was hardly sustainable.

In **FRANCISCA**, Oliveira never thought of a complete or even substantial transposal of Agustina's novel, but he read it cinematographically as he would do with **VALE ABRAÃO, A CARTA, O PRINCÍPIO DA INCERTEZA** and **ESPELHO MÁGICO**. What is essential — or what he thought to be essential — was given by the images. Other information that is necessary to understand the story is given in the form of intertitles, as in the silent film era. With an abysmal difference: in that era, intertitles were normally used as dialog. Now, intertitles replace descriptions and guide the narration. On the one hand, if these intertitles are an adaptation of Agustina's text, all dialogue belongs to Agustina and is cinematographically transposed from the pages of "Fanny Owen," a novel published in 1979, into **FRANCISCA**, a film shot in 1980 and premiered in 1981.

The book and film's genesis is a curious one and well worth to summarise. In 1978, Agustina was approached by actress and director Linda Beringel and director João Roque, who wanted to make a film about Fanny Owen, asking her to write the dialog. Agustina thus wrote in the book's preface: "In order to write the dialog, I had to know the circumstances that inspired it; and the story that carried it. That's how the book was born and how I wrote it."

"I thought it was necessary and useful to show Camilo Castelo Branco in the light of our human experience without translating the opinion of the writer, which is my own. I then opted for a collage and almost all of his words are authentic, words that he wrote in novels, in notes and pieces of paper where he wrote down his thoughts. Many words by Fanny and José Augusto can also be heard as if directly taken from their own lives. Partly because they were heard as such in intimate dialogs; but also because Camilo wrote them in books where they lived as characters, still impregnated with a passionate memory that immortalises everything it touches. In this way, maybe everything can seem less elusive in a romance of evasion and fascination that is the rule of interceptions".

For some reason, Linda Beringel and João Roque's film was never made and Manoel de Oliveira, fascinated by the evasion of this story, decided to shoot it. The rule of interceptions continued.

Before we continue, we must remember that José Augusto Pinto de Magalhães and Fanny Owen (*Francisca* is the "Portuguese version" of Fanny) were historical characters that Camilo knew well in 1849 (he was 24) a year before he "landed" in Oporto, from Vila Real, and debuted as a successful writer. Success was also coming to José Augusto and his incipient poetry. They both met the Owen sisters at the same time, in 1850. Their father was an English colonel, who had been a counsellor to D. Pedro IV during the Porto siege and wasn't very faithful to his conjugal duties, and their mother, a Brazilian woman "who made a great impression on ordinary people". The rest — which only lasted for four years, for Fanny died in August 1854 and José Augusto in September (they married at the end of 1853 in an incredible wedding at Bom Jesus, where they were represented by two men) — I will not tell because the book and film both do it. José Augusto was 23, Fanny was nearing 20 and Camilo was 34.

There isn't a single Camilo novel exclusively dedicated to the fatal love between Fanny and José Augusto. In 1858, Camilo told their story in the short story "*Sete de Junho de 1849*" published in "*Duas Horas de Leitura*". Agustina based her work in it and several other excerpts from later works. But neither Camilo nor Agustina nor Oliveira (no one, as it seems) knew the reasons why José Augusto married but did not consummate the wedding. Someone sent him letters that Fanny wrote to a Spanish man. What did they say? We don't know. What we know is that he asked for her wife's body to be autopsied in order to find out if she was a virgin, something he doubted, and, after confirming that

she was (“Virgin as if she had never left her mother’s womb!”), asked to embalm her and kept her heart in a shrine that was for many years in a chapel in Quinta do Lodeiro, the “sad house” of Lodeiro. Did Camilo know something else? Did he design this plot? This and many other possibilities have been advanced but neither the book nor the film offer any explanation or insinuate any theory. In the same way that no one found out if Benilde was a virgin or hysterical or something else, no one ever found out what happened between Fanny and José Augusto and the reasons behind their tragic ending. A broken love it was, for certain. Why was it broken — we don’t know, nor in the beginning nor in the end. Unlike the book, the film starts with a letter that tells the story of José Augusto’s death. It then takes us back seven years to a “time of unrest and despair.” José Augusto thought he was Byron and, in a ball, a masked woman “put her hand on his chest and the camellia on his lapel defoliated in that hand”.

Then, after witnessing some glances of the love-hate relationship between José Augusto and Camilo, everyone meets again in another ball. We can find, in that ball, one of the sequences that best illustrates what Oliveira called the “visual word”. It is the now famous dialog between Camilo and Fanny. Camilo tells her that José Augusto is a dreadful man and she asks him why. *“Because he has no soul,”* she listens. But Fanny says: *“What is the soul? A butterfly also has no soul and it knows better than anyone how to touch a flower”.* Moments later, Fanny says that *“the soul is not a chair that offers itself to a visitor. The soul is...”*. There is a lot of silence and a lot of noise, simultaneously and without paradox, and Camilo wants to know more. “Yes?” **“A vice. The soul is a vice.”**

Before Camilo says “My God,” the characters go back to their initial positions and the dialog is repeated. Then comes the turmoil of dancing and Raquel’s apparition, José Augusto’s lover or ex-lover at the time. It’s the second time that Oliveira repeats a sequence (he had already done it with Baltazar’s death in **AMOR DE PERDIÇÃO**) and that repetition fixates and fixates us. Everything we need to know, everything there is to fixate is in that moment.

Much later, already after Fanny’s death, Oliveira also repeats the sequence in the chapel, next to the shrine with her heart, when José Augusto scares the maid. Only now, that terrible and vivid necrophiliac sequence isn’t reenacted in the same way. We see (in a close-up) José Augusto asking: *“Do I scare you, girl?”* while he holds Fanny’s heart inside a flask on the altar and says his monolog about guts, the heart and love. Then, the dialog repeats with José Augusto’s voice off and the scared maid alone in the shot.

Oliveira said that if he had used the shot reverse shot technique (which the sequence seemed to ask for) he would lose the background sound. *“I wanted to offer his time and the maid’s time, the maid’s sensation and his sensation. Him talking to the maid — he’s talking to us in that moment — and then our own reaction, the maid’s reaction facing José Augusto, until the maid runs. I think that the second vision, the maid’s vision, is the one that better shows the phantasmagoric side of this situation, its dark side. It is the maid’s fright that really gives us the perception of how chilling this whole situation is. It is not in his own fear but in her fear. And I wanted to show all of this at the same time, without cutting José Augusto’s shot nor the maid’s, without cutting both of their visions”.*

One cannot be clearer in his words and darker in his visions.

Or perhaps one could. It is impossible not to talk about Fanny’s death sequence, with one foot out of the bedsheets and José Augusto “in” and “out” of the shot, after the fabulous conversation about “ordinary people” and her asking: *“isn’t there a man out there who’d love me?”* Before, she spoke of her vision of vulgar women, *“by the doors in houses who were like doves”*. Her last words are *“Memory is gone with the soul”*. One could ask: did it go with vice?

João Bénard da Costa, Cinemateca’s screening sheet

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

A Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema tem por missão a salvaguarda e a divulgação do património cinematográfico em Portugal. Foi fundada em 1948 por um dos pioneiros das cinematecas europeias, Manuel Félix Ribeiro, e tornou-se uma instituição autónoma em 1980. Desde 1956, a Cinemateca é membro da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), criada em 1938 com o objetivo de promover a conservação e o conhecimento do património cinematográfico, conjugando os esforços dos mais importantes arquivos do mundo e que conta atualmente com mais de 166 afiliados de 75 países.

Em 1996, a Cinemateca abriu um moderno centro de conservação nos arredores de Lisboa, o departamento ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento), que é atualmente a base de todas as atividades de preservação, pesquisa técnica e acesso sobre as coleções fílmicas, videográficas e digitais. Desde 1998, o ANIM possui um laboratório de restauro fotoquímico, que se tornou entretanto o último em atividade na Península Ibérica. Criado prioritariamente para viabilizar trabalhos internos de preservação e restauro do cinema português, o laboratório também tem vindo a prestar serviços externos nas mesmas áreas, em particular para instituições estrangeiras congéneres da Cinemateca.

§

Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema's mission is to preserve and promote Portugal's cinematographic heritage. Founded in 1948 by Manuel Félix Ribeiro, a pioneer of European cinematheques, it's an autonomous institution since 1980. The Cinemateca is a member of the International Federation of Film Archives (FIAF) since 1956, an organisation created in 1938, with currently more than 166 affiliates in 75 countries, with the goal to promote conservation and knowledge on cinematographic heritage.

In 1996, the Cinemateca opened a modern conservation centre in the outskirts of Lisbon - the ANIM, National Archive of Moving Images -, currently working as the basis for all preservation activities, technical research and access to its film collections, either in photochemical, videographic, or digital support. It's photochemical restoration lab, active from 1998, and since a few years later the last one from it's kind working in the Iberian Peninsula, was primarily created to enable internal preservation and restoration works in Portuguese cinema, but has since then also provided external services in the same areas to foreign film archives and cinematheques.

FRANCISCA

Portugal, 1981 | cor/colour | 167 min

Realização/Director	Manoel de Oliveira
Baseado no livro de Based on the book by:	Agustina Bessa Luís
Adaptação/Adaptation	Manoel de Oliveira
Imagem/Photography	Elsó Roque
Música/Music	João Paes
Montagem/Editing	Monique Rutler
Som/Sound	Jean-Paul Mugel
Misturas/Mixer	Jean-Paul Loublier
Guarda-Roupa/Wardrobe	Rita Azevedo Gomes
Produtor Executivo Executive Producer	Paulo Branco
Produção/Production	V.O. Filmes

Com/Cast

Teresa Menezes	(Francisca/Fanny)
Diogo Dória	(José Augusto)
Mário Barroso	(Camilo Castelo Branco)
Rui Mendes	(Manuel Negrão)
Paulo Rocha	(Médico)
Sílvia Rato	(Maria Owen)
António Caldeira Pires	(José de Melo)
Alexandre Melo	(Raimundo)
Lia Gama	(Josefa)
Teresa Madruga	(Franzina)
João Guedes	(Marques)
Cecília Guimarães	(Judite)
Nuno Carinhas	(Marcelino de Matos)
Eduardo Viana	(Vieira de Castro)
José Wallenstein	(Hugo Owen)
Manuela de Freitas	(Raquel)
Adelaide João	(Clotilde)

Estreia/Premiere ABCine e São Jorge (Lisboa),
3 de dezembro de 1981

Empréstimo de cópias/print loan: acesso@cinemateca.pt



cinemateca
portuguesa

MUSEU DO CINEMA, IP

www.cinemateca.pt