

A RECOMPENSA (TRAILER) / 1978

um filme de Arthur Duarte

Realização: Arthur Duarte / **Direção de fotografia:** João Moreira / **Montagem (não creditada):** MONIQUE RUTLER / **Distribuição:** Sofilmes / **Cópia:** Cinemateca Portuguesa, 35mm, cor, falada em português / **Duração:** 3 minutos / Primeira passagem na Cinemateca.

FRANCISCA / 1981

um filme de Manoel de Oliveira

Realização: Manoel de Oliveira / **Argumento:** Manoel de Oliveira, baseado no romance *Fanny Owen* de Agustina Bessa-Luís / **Direção de fotografia:** Elso Roque / **Cenografia:** António Casimiro / **Guarda-Roupa:** Rita Azevedo Gomes / **Música:** João Paes / **Som:** Jean-Paul Mugel / **Montagem:** MONIQUE RUTLER / **Interpretação:** Teresa Meneses (Fanny/Francisca), Diogo Dória (José Augusto), Mário Barroso (Camilo Castelo Branco), Manuela de Freitas (Raquel), Rui Mendes (Manuel Negrão), Glória de Matos (Rita Owen), Lia Gama (D. Josefa), Teresa Madruga (Franzina), António Caldeira Pires (José de Melo), Alexandre Brandão e Melo (Raimundo), Cecília Guimarães (Judite), José Wallenstein (Hugo Owen), Nuno Carinhas (Marcelino de Matos), Isabel de Castro (a Senhora Rocha Pinto), João Guedes (Marques), Adelaide João (Clotilde), Paulo Rocha (médico), Duarte de Almeida (o Barão), etc.

Produção: Paulo Branco para V. O. Filmes / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, cor, 165 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Cannes, Maio de 1981 / **Estreia comercial em Portugal:** Cinemas S. Jorge e AB Cine, a 3 de Dezembro de 1981.

A RECOMPENSA (TRAILER)

A peça homónima de Ramada Curto, escrita em meados dos anos 1930, já havia sido não só encenada várias vezes, como filmada para a televisão, por Ruy Ferrão, em 1964, com Eunice Muñoz no papel principal. A particularidade da adaptação cinematográfica de Arthur Duarte prende-se com o tempo em que esta surgiu, 1978. Subitamente, o texto de Ramada Curto sobre uma fábrica de lanifícios em dificuldades ganhou reverberações políticas na sequência das múltiplas nacionalizações e ocupações de fábricas que aconteceram durante o PREC e que, nesses anos pós-25 de Novembro regressavam aos seus proprietários, muitas vezes em estado irrecuperável – foi o que aconteceu com a fábrica de passamanarias da família de Manoel de Oliveira que, após a ocupação em 1974, lhes foi devolvida totalmente delapidada, deixando o realizador com inúmeras dívidas (episódio descrito com pormenor no filme póstumo **Visita ou Memórias e Confissões**, filmado em 1982). A outra particularidade de **A Recompensa** resulta do seu anacronismo (sentido logo à época): num período de cinema politicamente engajado, quase sempre militante, ou fervorosamente esteta (recorde-se **Amor de Perdição**, do mesmo ano), surge um “novo” filme de um “velho” realizador – Arthur Duarte foi o realizador de várias *comédias à portuguesa* dos anos 1940, como **O Costa do Castelo**, **A Menina da Rádio**, **O Leão da Estrela**, **O Grande Elias**. Não é caso único, Jorge Brum do Canto realiza, em 1984, **O Crime de Simão Bolandas**. Serve isto como prova de que o “velho” cinema não fora substituído pelo “novo”, antes conviveram durante décadas (por vezes imiscuindo-se um no outro, havendo figuras de transição ou de passagem, que transmitiam conhecimento técnico e formas de trabalho).

A Recompensa é uma produção do IPC (que nesse mesmo ano produzia filmes de João César Monteiro, António Campos ou Noronha da Costa) cuja equipa técnica é composta quase exclusivamente por figuras do “cinema do regime”, mas tem no elenco atores que a revolução trouxera para o ecrã, a começar por Fernanda Lapa. Exemplo desse espírito de “transição” é a

participação de Monique Rutler na montagem deste “reclame” ao filme. Ela fora aluna da primeiríssima turma da Escola de Cinema do Conservatório e iniciara a sua atividade profissional como montadora apenas em 1974. A sua participação neste *trailer* é meramente alimentícia – *um trabalho, é um trabalho, é um trabalho* – mas denota a circulação entre contextos de produção (a realizadora acabara de vir Cinequipa onde montara vários filmes que defendiam a ocupação de fábricas e terras pelos trabalhadores). Além disso, revela também, da parte de Monique Rutler um repúdio às formas de polarização do meio cinematográfico português – não se pode esquecer que foi ela que assinou o único documentário sobre António Lopes Ribeiro (algo que muito colegas da sua geração considerariam impensável).

Não há nada de particularmente relevante neste *trailer* (até a voz do próprio Arthur Duarte a anunciar o filme “tipicamente português” era algo banal neste tipo de publicidades). Apresentamo-lo como um exemplo de como a cronologia do cinema português não se faz como uma sucessão de épocas, antes como um fluxo contante de movimentos em tensão. Monique Rutler, enquanto montadora, demonstra a sua posição transversal: tanto trabalhou com Arthur Duarte e o seu cinema “passadista”, como trabalhou com os cineastas militantes do PREC, como se entregou às experimentações vanguardistas de montagem que Manoel de Oliveira operou em **Francisca**. E, bem a propósito, quem viu **O Meu Nome É...** (1978), de Fernando Matos Silva, igualmente montado por Monique Rutler, não deixará de identificar que tanto aí como em **Francisca** a montadora explorou a repetição sucessivas de tomas da mesma cena (opção que os respetivos realizadores não retomariam nas suas carreiras, como não voltariam a montar filmes com a realizadora).

Ricardo Vieira Lisboa

FRANCISCA

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 gênese do livro e filme é curiosa e vale bem a pena resumi-la. Em 1978, Agustina foi abordada pela atriz 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 tem 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. "Queria 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 funesto 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?

Na antiga "folha da Cinemateca" sobre este filme, M. S. Fonseca dizia que **Francisca** era a obra máxima do cinema português. Não sei se o é ou não, pensando noutros filmes posteriores de Oliveira. Mas que é uma absoluta obra-prima tenho certa certeza. Reflexos de uma luz que só se encontra uma vez, como escreveu Agustina citando Plotino, e como filmou Oliveira citando-se a si próprio.

João Bénard da Costa