

CICLO DE CINEMA

8 SET 17:00



DOMINGOS NA CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA E O CINEMA PORTUGUÊS 2

FRANCISCA

SESSÃO 15

8 SET, 17:00

FRANCISCA, 1981

Realização: Manoel de Oliveira

Produção: Paulo Branco

Produção executiva: Paulo Branco e
António-Pedro Vasconcelos

Argumento: Manoel de Oliveira, baseado no
romance *Fanny Owen* de Agustina Bessa-Luís

Direção de fotografia: Elso Roque

Montagem: Monique Rutler

Direção de arte: António Casimiro e Eduardo
Anahory

Guarda-roupa: Rita Azevedo Gomes

Música: João Paes

Direção de som: Jean-Paul Mugel

Interpretação: Teresa Menezes (Francisca
'Fanny' Owen), Diogo Dória (José Augusto),
Mário Barroso (Camilo Castelo Branco), Nuno
Carinhas (Marcelino de Matos), Manuela de
Freitas (Raquel), Glória de Matos (Rita Owen),
Lia Gama (D. Josefa), João Guedes (Marques),
Cecília Guimarães (Judite), Adelaide João
(Clotilde), Teresa Madruga (Franzina), Alexandre
Melo (Raimundo), Rui Mendes (Manuel Negrão),
António Caldeira Pires (José de Melo), Sílvia
Rato (Maria Owen), Paulo Rocha (médico),
Eduardo Viana (Vieira de Castro), José
Wallenstein (Hugo Owen), Laura Soveral, Isabel
de Castor e João Bénard da Costa.

Produção: V.O. Filmes

Cópia: 35mm, cor, a exhibir em formato DCP

Duração: 167 minutos

Estreia: 20 de maio de 1981, Festival de Cinema
de Cannes, França

País: Portugal



COM A APRESENTAÇÃO DE SUSANA VIEGAS

Susana Viegas é Investigadora em Filosofia do Cinema no Instituto de Filosofia da Nova-IFILNOVA, Universidade Nova de Lisboa. Doutorou-se em Filosofia (Estética) pela Universidade Nova de Lisboa em 2013 com uma dissertação sobre a filosofia do cinema em Gilles Deleuze tendo recebido uma bolsa de investigação atribuída pela FCT (2007-2011). Foi bolsreira de pós-doutoramento na Universidade de Dundee e na Universidade de Deakin com o projeto “Rethinking the Moving Image and Time in Gilles Deleuze’s Philosophy” (2014-2019). É coeditora e fundadora da “Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento” (cjpmi.ifilnova.pt) e atualmente investiga a relação da filosofia com a pintura, o cinema e a morte.

QUE PODE UM CORAÇÃO?

Estão os dois de pé, um diante do outro.

Camilo – *Não. Mas sei o que rejeito. Tu não o podes saber.*

José Augusto tem um sobressalto e põe-se a andar pelo quarto com um modo convulso; aproxima-se da janela, volta à mesa, que agarra, vira-se e chega mais perto do amigo, cada vez mais enfurecido.

José Augusto – *Serei por acaso um aleijão? Achas que não posso amar Fanny? Pois vou despertar nela um amor imenso; um amor reprovado por mim, excitado pela minha própria severidade [...] Para junto à mesa e conclui, fixando a câmara: Produzir um anjo na plenitude do martírio.*

1. Quando estas frases terríveis são proferidas, estamos em Vilar do Paraíso, no quarto de Camilo, com aquela alcova azul e o escritório virados para nós. Estava Camilo a escrever quando o seu amigo José Augusto entra pelo fundo do cenário. Estamos na trigésima sexta cena de *Francisca*, última parte do tríptico consagrado por Manoel de Oliveira aos amores frustrados [*O Passado e o Presente* (1972), *Amor de Perdição* (1978)]. Estamos no momento em que as personagens vão irremediavelmente abraçar o seu destino e Oliveira o seu filme. A este frio programa (“produzir um anjo na plenitude do martírio”) Camilo não pode senão responder, perturbado: “Serás tu capaz?”

Assistimos ao nascimento de uma paixão. Uma contagem decrescente começa com este repto. Um desses desafios que se lançam ao melhor amigo, para o impressionar. Que não se lançam senão a ele. Como se fosse necessário ser dois para

amar uma só mulher. Mesmo tratando do Romantismo português, Oliveira é um cineasta do romanesco. Ele sabe que, se “um está sempre errado” e se “a verdade começa a dois”, são precisos três para partilhar um crime, para conjugar desejo e paixão.

Em *Francisca* o desejo liga, sobretudo, os dois homens (será um desejo reprimido) e a paixão prende um destes homens a uma mulher (mas o movimento da paixão é infinito). Tudo separa os dois (jovens) homens e, por isso mesmo, eles ficam fascinados um pelo outro. O que pode ligar um jovem escritor pobre e um jovem aristocrata ocioso? O primeiro, escreve para viver e para se impor na boa sociedade do Porto, sobre a qual lança já um olhar duro: ele despreza-a (mas inveja-a), ela despreza-o (mas começa a reconhecer-lhe o valor, sendo ele Camilo Castelo Branco, o futuro autor de *Amor de Perdição*, já adaptado ao ecrã por Oliveira). O segundo, José Augusto, não tem desejo próprio: sendo rico, não tem nada a ganhar, só pode perder. Camilo, diz-lhe cruamente: “Amas por orgulho, amas o luxo de amar.” O desejo é para os pobres, para os ricos, a paixão. O desejo é produção, a paixão é esbanjamento.

2. No começo desta paixão, há uma troca. Traduzamos: José Augusto diz, em substância, ao seu amigo: esta mulher que não te ama (subentenda-se: que não é para ti), mas sobre a qual projetas um amor tão elevado, vou eu fazê-la amar-me; mas não a possuirei, ela será infeliz e, assim, vingará-nos-ei. Para ti, não a teres tido; para mim, não a ter desejado senão através de ti. “Produzir um anjo na plenitude do martírio” é, sob uma forma abrupta, o programa mínimo que, nas nossas sociedades, legítima toda a aliança exclusivamente masculina. A repressão da

ligação homossexual e a depreciação da mulher produzem a Mulher, ou seja, muitas vezes um anjo (nalguns casos, um anjo azul). Mas também imagens, vedetas, madonas como as que se fabricam e se trocam, tão facilmente, entre os católicos (veja-se do lado de Buñuel).

Depois, há um *acidente*. A mulher não corresponde à sinalização. Há um engano a seu respeito. Francisca, com o seu ar doce, é tão cínica e amoral quanto José Augusto. Admitida no jogo e interrogada por Camilo, escapa-lhe, inadvertidamente, e por duas vezes: “A alma, é um vício”. Por seu turno, José Augusto resume, no final da cena 36, o destino assustador a que está votado: “Cinzas em vez de desejo. Consciência em vez de paixão.” Determinação fria, sem objeto. O acidente deve-se ao facto de José Augusto e Francisca serem iguais, de oscilarem no mesmo sentido e partilharem, em sincronia, as mesmas hesitações. As lágrimas de um, pode o outro utilizá-las e virá-las contra o primeiro. Transforma-se a infelicidade em alegria, a renúncia em vitória: tudo se faz para se ter a última palavra. Assim, Francisca dispõe de uma arma secreta que lhe permite destruir o duo romântico e restaurar o trio infernal: ela escreve (a quem? pouco importa) dizendo que é maltratada, negligenciada, até mesmo agredida. As suas cartas chegam às mãos desse outro escritor, Camilo, que as remete a José Augusto. O golpe é terrível: esta mulher, *dada às leituras*, é ainda pior do que se tivesse enganado o seu (futuro) marido. José Augusto irá, por isso, até ao fim do seu plano: desposar esta mulher, que ele raptou, e não lhe tocar.

Concluindo, há entre os dois um jogo do *adivinha quem te deu*. Francisca inverte o desafio de José Augusto, quando lhe diz:

“Tu amas-me, juro-te.” Frase surpreendente. E para esta soberba de um sobre o outro, para esta sucessão de desafios, não há saída possível. Como no último filme de Truffaut, mas sem réstia de fetichismo, a paixão é infinita, indestrutível. Não pode desaparecer senão com o desaparecimento dos corpos de onde provém. E ainda assim.

3. No desejo, o problema é nunca se saber ao certo o que o outro *quer*. É este desconhecimento que faz desejar ainda mais. O que conta na paixão é o que o outro *pode*, aquilo de que ele/ela é capaz. Indiquei brevemente (mas todo o filme tem a concisão de um teorema) como *Francisca* partia das astúcias do desejo (José Augusto quer anular Camilo fazendo de conta que realiza o seu desejo) para acabar do lado da paixão forçada. Há, entre José Augusto e Francisca, um jogo infinito e, sobretudo, indeterminado, um jogo “sem qualidades”, um “outro estado”, usando as palavras de Musil. Porque há no âmagô da paixão, como seu motor vazio, uma *incerteza* fundamental. E a incerteza não é aleatória (o que foi a maior redescoberta do “cinema moderno”), como não é também ignorância ou desconhecimento (como bem o notaram os clássicos). É ainda mais estranha.

Atentemos nesses momentos em que certas falas do diálogo são repetidas. Tudo se passa como se o facto de uma frase ser pronunciada (pelo ator) e, de imediato, apreendida (pelo espectador) não lhe assegurasse uma existência efetiva. Como se fosse necessário arriscar, também para o som, aquilo que há muito se ousa fazer com as imagens: o falso *raccord*. Como se as palavras do diálogo fossem coisas das quais se devesse marcar o ponto de partida e *um* dos pontos de chegada. Desdobramento do diálogo. Nunca se terá

levado tão longe a recusa do naturalismo e a necessidade de adotar para todas as coisas (e as palavras são coisas) um ponto de vista, um *ângulo*.

Oliveira diz que só lhe interessa a representação. Di-lo com uma convicção tão pouco sujeita a um espírito de sistema que, em cinquenta anos de cinema, já experimentou de tudo: o documentário, a fábula naturalista, a comédia mundana, o registo ao vivo e a montagem. Em *Francisca*, liberto de qualquer preocupação naturalista, e confrontado com o material integralmente artificial (texto, cenários) que ele próprio escolheu, imprime esta relação de *incerteza* a todo o filme. Ela não está apenas no âmago da paixão que consome as personagens, está no centro daquilo a que não devemos ter medo de chamar a sua "estética". E o medo é tão mais injustificado quanto isso é, nos dias de hoje, bastante raro.

4. Há em Oliveira (como em Syberberg, Bene ou Ruiz, outros grandes barrocos) um esquecimento provisório de qualquer ideia de referente. Cada "figura" deve declinar a sua identidade, mostrar o seu modo de funcionamento, ser testada segundo a sua duração, a sua solidez, a sua velocidade. De que é o outro capaz? Mas também: do que é esta ou aquela figura representada capaz? Sejam personagens ou cenários, pormenores ou visões de conjunto, objetos ou corpos. Podemos ver *Francisca* como filme bastante cómico (como Méliès pode ser cómico), de cada vez que uma figura se "esquece" de se comportar segundo o código naturalista. Penso no momento, que nunca deixa de provocar o riso, em que José Augusto entra a cavalo no quarto de Camilo. Um cavalo, que, em vez de roer o freio nos limites do cenário entra em cena e, de repente, provoca a

inclinação do espaço. Ou então, é uma personagem em primeiro plano que, em vez de integrar a ação, impede a visão como se fosse uma incómoda cabeça de um espectador à nossa frente, uma parte morta do quadro, uma zona da cena sem a menor vida. Como quando José Augusto, no final de um jantar em que Camilo falou sem parar, aparece sonolento, em primeiro plano. Ou mesmo, o primeiríssimo plano do filme (o baile). "Procuo sempre fixar uma linha que separa a máquina dos atores. Porque o trabalho da máquina consiste em fixar o trabalho dos atores a partir da sala, da cadeira do espectador", diz Oliveira. Enquanto não se estabelecer essa linha, não pode dizer-se o que está perto e o que está mais longe; o cavalo pode estar mais próximo ou o indivíduo sonolento ausentar-se.

Oliveira é um imenso cenógrafo. Porque não reduz o seu trabalho a "jogos de cena". A escolha dos atores e dos rostos obedece a uma busca ainda mais paradoxal do que a de Bresson: naquilo em que este último se interessa por eventuais modelos, Oliveira toma-os por *paisagens*. Os rostos, em *Francisca*, são montagens de objetos, obedecendo cada um deles à sua própria lei e ignorando as restantes. Isto não é verdade (diríamos) para Camilo, mas só porque Camilo é um ser de desejo e este desejo o torna "consistente", idêntico a si mesmo, em todas as cenas. Em contrapartida, José Augusto e Francisca, seres de paixão aos quais essa paixão descompõe, são submetidos a uma vertiginosa anamorfose.

5. Hoje fala-se muito de velocidade, de dromoscopia. Podemos, de facto, perguntar-nos como foi possível falar, durante tanto tempo, dos filmes sem nos interrogarmos acerca das velocidades comparadas dos corpos que neles são

postos em movimento. “O cinema, diz ainda Oliveira, é aquilo que colocamos diante da câmara.” Mas para fixar o quê? As velocidades de decomposição e recomposição, de evaporação ou de sedimentação. No mundo de Oliveira, o desejo compõe e a paixão decompõe: um olho pode ser mais ou menos rápido do que um olhar, uma boca mais ou menos rápida do que aquilo que ela diz; Francisca tem uma maneira de “virar a cabeça” e José Augusto de “revirar os olhos” que não devem ser apenas analisados nos termos de uma tipificação sociológica (decadência da aristocracia), mas remetidos à questão materialista por excelência: o que pode um corpo?

Dois dedos pousados sobre uma mesa, um sapato atirado para longe, os criados (sempre muito rápidos), cavaleiros lentos, cartas, amores, todos têm diferentes velocidades. Em *Francisca*, é muito raro que duas personagens sejam afetadas por uma mesma velocidade. Pelo contrário. Se se afastam tão rapidamente, se se dizem precipitadamente tantas coisas sérias, se a narração do filme se torna lacunar, é porque estão todos em órbita, como astros ou elétrons. Não se encontram senão em momentos precisos, certamente calculáveis, mas com uma certa margem de incerteza, como Heisenberg o dizia dos átomos.

Átomos. A palavra de ordem é soltar. Não vejo nenhum outro cineasta (a não ser Biette e o seu “teatro das matérias”) que esteja tão próximo de um materialismo à antiga. A força de Oliveira é ele tratar de um dos argumentos-tipo da religião (“produzir um anjo na plenitude do martírio”) com a falta de *pathos* e a acuidade desprendida de um filósofo pagão. A paixão afeta os corpos por inteiro, e cada uma das partes destes corpos por inteiro, e cada uma das partes

destas partes por inteiro, etc. Por inteiro e de modo diferente. Não há fim para a incerteza ardente da paixão, não há sobretudo a morte.

6. A mais bela cena do filme situa-se perto do fim. Francisca está morta, José Augusto mandou autopsiá-la tendo guardado o seu coração num frasco e o frasco numa capela. Este órgão sanguíneo aterroriza a criada. Não se trata de um vão capricho. A este coração-músculo, a este coração efetivamente material, é colocada sempre a mesma questão: de que será ele capaz? Que pode este objeto ressequido? A resposta é dada pelo próprio José Augusto: “Vivemos dilacerados, à procura dos nossos corpos dispersos pela terra inteira. O ventre que quer esquecer o pecado, grita; o fígado que quer agarrar-se ao lado direito, geme; e o coração, desfeito em mil pedaços, entra na mais miserável das ruelas em busca do sangue que o moldará.”

Que pode o cinema? Um velho homem, um dos grandes cineastas vivos, dá a sua resposta. Diz-nos talvez que o cinema é como este corpo. É preciso que se recomponha, órgão a órgão. Abaixo o storyboard, abaixo o museu. Viva o cinema.

Serge Daney

Cahiers du Cinéma, n.º 330, dezembro de 1981, pp. 36-39.

PRÓXIMAS SESSÕES

14 SET | SÁB | 17:00 PASSAGEM OU A MEIO CAMINHO

Jorge Silva Melo | 1986 | 80'

15 SET | DOM | 17:00 O DESEJADO

Paulo Rocha | 1987 | 117'

www.serralves.pt

 /fundacao_serralves

 /fundacaoserralves

 /fundacaoserralves

 /serralves

Fundação de Serralves
Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Linhas gerais:
(+351) 808 200 543
(+351) 226 156 500

Chamadas para a rede
fixa nacional.



Apoio institucional

