

# Manoel de Oliveria: literatura e cinema

## Manoel de Oliveira: literature and cinema

Jorge Luiz Cruz

Professor adjunto do Departamento  
de Linguagens Artísticas da UERJ.

E-mails: jlacruz@uerj.br e jlacruz@ig.com.br

<sup>1</sup> Cabe anotar que todas as transcrições são tomadas a Baecque e Parsi (1999), isto é, são palavras do próprio Manoel de Oliveira em suas entrevistas e, a partir de então, todas as transcrições aparecerão apenas com as páginas do livro.

<sup>2</sup> Até *Francisca*, todos os seus filmes de ficção foram adaptados de romances, de peças de teatro e até de uma apresentação popular (*Acto de primavera*); a única exceção é o curta-metragem *A çaça*, 1963.

<sup>3</sup> Nos últimos anos, foram realizados dois filmes sem imagens: um de Derek Jarman, com o áudio sobre tela azul (a que não assistimos), e o de João César Monteiro, *Branca de Neve*, Portugal, 2001, com a leitura do texto sobre tela negra, apenas com alguns segundos de imagens do céu azul com nuvens brancas.

<sup>4</sup> Manoel, referindo-se ao livro *Vale Abraão*, de Agustina, do qual ele fez a adaptação para o filme homônimo, declara que "[...] a construção do livro de Agustina Bessa-Luis, é muito difícil, muito literária. No romance não há diálogos ou quase não há" (Baecque e Parsi, 1999, p. 90). Outra dificuldade que Manoel encontra para essa adaptação é que ela "dá saltos de trinta anos para a frente e para trás" (Baecque e Parsi, 1999, p. 90), o que, no roteiro e no filme, o força a muitos flashbacks e flash forwards.

### Resumo

Neste artigo, pretendemos iniciar uma reflexão sobre o filme *Francisca*, 1981, e o processo de invenção de Manoel de Oliveira, do roteiro ao filme. Este roteiro foi escrito a partir do romance *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luis em apenas um mês. Cabe destacar, ainda, que a maioria dos filmes de Oliveira, até então, são adaptações da literatura ou de peças teatrais, o que faz de Oliveira um cineasta das palavras. Palavras-chave: cinema, roteiro cinematográfico, Manoel de Oliveira.

O roteiro de *Francisca*, 1981, de Manoel de Oliveira, foi escrito a partir do romance *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luis, mas antes nos cabe anotar que esse livro lhe foi conduzido por meio de uma solicitação. Foi o caso de terem lhe encomendado os diálogos, para um filme cujo assunto seria *Fanny Owen*. Para escrevê-los, teve que conhecer as circunstâncias que os inspirassem, e a história que os comporta. Assim, nasceu o livro. Manoel diz que em 1980, quando se preparava para rodar *O negro e o preto*, "[...] houve um desacordo, no último momento [...], e vi-me com uma equipe já contratada. Foi mais ou menos na ocasião em que Agustina nos havia enviado, à minha mulher e a mim, o livro *Fanny Owen* que acabara de publicar. Disse para comigo: 'Bom, como conheço bem a história e as personagens, posso fazê-lo depressa'. Escrevi o guião em um mês" (Baecque e Parsi<sup>1</sup>, 1999, p. 71). Essa é a gênese do filme.

Percebemos, ao longo de sua obra, que Manoel tem preferência explícita por adaptações<sup>2</sup>. Em *Francisca*, Manoel aproveita quase todo o livro, as descrições e os diálogos, quase que apenas *adaptando-o* da forma romance, de Agustina, para o formato de roteiro cinematográfico. Assim, estão no roteiro e no filme os principais elementos do livro: os diálogos e gestos estão no filme, ainda que um pouco diferentes do roteiro e, neste, um pouco diferentes do livro.

Podemos, desde já, apontar duas características no trabalho de Oliveira: primeiro, ele usa os romances quase como uma última versão do argumento ou como uma versão bruta do primeiro tratamento do roteiro e, segundo, diferentemente do que se fez no início da prática cinematográfica, o teatro filmado, podemos, assim, dizer que ele faz o livro filmado. Dizemos isso, levando em conta que

[...] não é possível estabelecer uma equivalência [do filme] com um texto literário. Mas existe outra possibilidade: tal como se pode filmar uma paisagem, pode-se filmar um texto. Filmá-lo ou filmar a voz que o lê. Se mostro a página do livro para que o espectador a leia no ecrã, faço cinema e se introduzo alguém que lê o texto, faço também cinema. Finalmente, se faço ouvir a voz off de alguém, estou sempre a fazer cinema e ganho tempo (Baecque e Parsi, 1999, p. 53)<sup>3</sup>.

Manoel filma a partir de adaptações, às vezes de romances muito complexos<sup>4</sup>, e tenta minimizar as perdas que inviabilizariam o filme esteticamente. Quando o diretor opta por uma adaptação, não inventa a história, mas a forma de contá-la em um outro veículo, outro suporte, outros sentidos. Na verdade, Manoel de Oliveira chega mesmo a evitar a alteração das *informações*

constantes, por exemplo, no livro *Fanny Owen*<sup>5</sup>.

Certamente, quando se faz a adaptação de um romance para o cinema, muitas coisas são suprimidas, mas, sem dúvida, outras são acrescentadas, para aumentar o valor dramático a cada cena, dar credibilidade, ficar mais claro, mais rápido ou mais bonito, etc. Como roteirista de cinema, Manoel busca a solução cinematográfica, mas mesmo assim, “há pequenos pormenores [...] que surgem no momento da rodagem. [Pois] quando se escreve a planificação, não se dispõe da câmara” (Baecque e Parsi, 1999, p. 79). Mas se durante a redação do roteiro é difícil suprimir, também é acrescentar elementos, imagens. Sobre o primeiro caso, a supressão, Manoel recorda,

[...] por exemplo, de José Régio que tinha a mesma preocupação. Escrevia, depois riscava e eliminava. O que ficava era um texto mais conciso. Mas estava tudo lá. É perigoso, dizia-me ele, porque eu sei tudo o que eliminei, mas quem vai ler não sabe nada do que eu suprimi. Numa determinada palavra, vejo o que já lá não está, mas o leitor só lê as palavras que lá estão. É, pois, preciso ver até onde é possível ir, sem perder, no entanto, o mínimo do que é necessário dizer. É a dificuldade e, ao mesmo tempo, a paixão de encontrar a forma (Baecque e Parsi, 1999, p. 78-79).

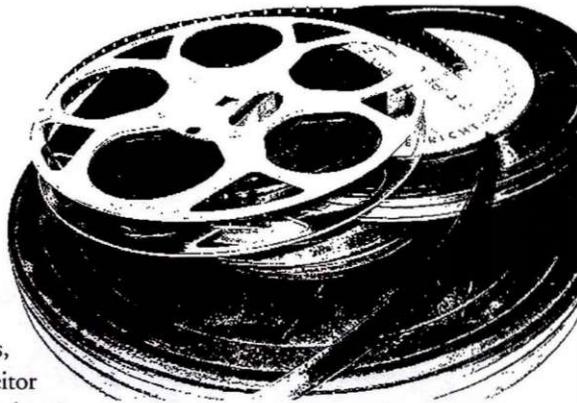
## Verdade e ficção

Um elemento importante para Manoel é o próprio fato, ou seja, o verídico, ou, como ele quer, o histórico. Dessa forma, “a realidade é a grande inspiradora da ficção, que corresponde à possibilidade do verdadeiro” (Baecque e Parsi, 1999, p. 49). Chega mesmo a afirmar que a maior parte dos escritores tem a preocupação de alcançar a verdade apesar de não saber o que seja a verdade (Baecque e Parsi, 1999, p. 74). A verdade seja ela qual for, é para Manoel o solo sobre o qual ele assenta a sua invenção. Ele diz que o artista avança no sentido da

verdade, mas relata a ficção, isto é, o que imagina. Como o artista, “[...] quer apresentar o que diz como verdadeiro, recorre a referências verdadeiras, de modo a transmitir ao leitor a convicção de que o que ele vai ler é verdade. O documento serve para isso. Tem-se a ilusão de que todo o resto tem a mesma autenticidade que os documentos” (Baecque e Parsi, 1999, p. 74-75), que são testemunhos, “constituem provas”, causam a sensação de verdade. Mas na mesma entrevista Manoel atenua o sentido histórico, quando diz que toma “a palavra histórico em relação ao livro [no caso, *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco]. O livro é uma obra de ficção, mas cuja fonte é real. Camilo parte de uma verdade, mas faz ficção, que é o espelho da verdade” (Baecque e Parsi, 1999, p. 76). Certamente, depois de transformado em roteiro e já durante as filmagens, ao tratar d’*O dia do desespero*, Manoel diz que

não se pode introduzir num filme qualquer coisa que não se conheça. Então aproximamo-nos de Camilo pelo que, nele, é histórico. Não fazemos mais do que aproximarmos, porque não sabemos se ele fez tal movimento com o braço para a direita ou para a esquerda. Mas o que disse, sabemos-lo. É um encaminhamento para a verdade. Uma procura da verdade. A verdade é o fato, a casa, o que Camilo deixou escrito (Baecque e Parsi, 1999, p. 56).

Enfim, os documentos, as fontes<sup>6</sup>, os locais e as construções. Manoel traça duas linhas de invenção, uma mais ligada às possíveis verdades, e a outra, à imaginação, à fantasia. Na primeira, alinham-se Lumière e Camões, e na segunda, Méliès e Fernão Mendes Pinto<sup>7</sup>. Manoel sente-se mais próximo de Lumière e, conseqüentemente, de Camões, e afirma que este “ficou na tradição literária e Fernão Mendes Pinto não. A tradição popular diz mesmo,



<sup>5</sup> Apesar das diferenças, ele igualmente respeita as peças de teatro, mesmo as que não são baseadas em documentos (ver Baecque e Parsi, 1999, p. 52).

<sup>6</sup> Sobre as casas, Manoel declara que “as velhas casas têm um passado, uma psicologia. Sofreram modificações, têm mais um andar ou mais uma escada. Tudo isto constitui uma história. Os móveis, o vestuário revelam os estratos sociais. Estabelece, digamos, a identidade do filme. Nada se conclui num edifício que acaba de ser construído. Falta-lhe um passado, mas, por seu turno, permanecerá para fornecer no futuro um testemunho da maneira de viver na nossa época” (Baecque e Parsi, 1999, p. 50).

<sup>7</sup> Autor português de *Peregrinações*, ainda no séc.XVI.



<sup>8</sup> Sobre a proximidade da arte com o real, que tendemos a ver como a verdade, no caso da literatura, por exemplo, "acredita-se freqüentemente que a prosa está mais próxima da realidade que a poesia". Borges vai demonstrar que isso é falso (1980, p. 122 e seguintes) e afirmará que "supõe-se, erroneamente, que a linguagem corresponde à realidade, a essa coisa tão misteriosa que chamamos realidade. Mas, na verdade, a linguagem é outra coisa" (Borges, 1980, p. 120).

jogando com o seu nome: *Fernã mentes? Minto*, o que corresponde a dizer que o povo condena a mentira. Camões não é a verdade, mas a possibilidade de verdade" (Baecque e Parsi, 1999, p. 78). Afinal, podemos concluir com Manoel, que "o espírito português procura sempre um fundo de verdade" (Baecque e Parsi, 1999, p. 75).

Conforme vimos, Manoel tem uma grande preocupação de alcançar [alguma] verdade e sabe que, nesse percurso, *relata a ficção, isto é, o que imagina*. Na sua opinião, "como quer apresentar o que diz como verdadeiro, recorre a referências verdadeiras, de modo a transmitir ao leitor [o público] a convicção de que o que ele vai ler [ver] é verdade. O documento [a carta] serve para isso. Tem a ilusão de que todo o resto tem a mesma autenticidade que os documentos" (Baecque e Parsi, 1999, p. 74-75). Conforme seu depoimento, costuma-se apresentar Camilo Castelo Branco como "um historiador falhado. Ele introduzia dois, três, quatro documentos autênticos e depois deixava a sua imaginação alçar vôo. Organizava a sua ficção como se fosse a realidade" (Baecque e Parsi, 1999, p. 75).

Manoel assinala que a novidade de Camões, em relação a Homero e Dante, é que ele não se inspirou em lendas, "mas numa realidade passada, a epopéia de Vasco da Gama" (Baecque e Parsi, 1999, p. 75), o que aliás, na nossa opinião, não torna mais verdadeiro o seu poema, pois está muito distante da realidade<sup>8</sup>. Como já vimos, também o próprio Manoel deixa transparecer nas entrevistas algumas contradições, o que o torna uma espécie de personagem que faz filmes, que dá entrevistas e que levanta questões e, nelas, potencialidades: o cinema e o teatro, a literatura e, - por que não -, a própria verdade. Ele sabe, no entanto, que faz ficção e, assim como Camilo, que para escrever *Amor de perdição* baseou-se nas cartas trocadas entre Simão e Tereza, nos registros de entradas e saídas da prisão e

nas suas próprias recordações de infância. Manoel baseou-se na peça de Camilo e declara que "no último plano do filme, a mão que segura o rolo é minha. Sou eu que conto a história do filme. Não é Camilo. Eu tomo, portanto, o seu lugar. Digo, no fim, as palavras de Camilo: 'desde a minha infância, ouvia contar a triste história...' Não é Camilo que fala, não foi ele que fez o filme. A minha posição é a de dizer: 'eis o que Camilo escreveu'" (Baecque e Parsi, 1999, p. 90). E, nós o sabemos, quando Camilo conta à história, esta passa, então, a ser a história de Simão e Tereza, acrescida das singularidades (preferências estéticas e históricas) de Camilo, e depois, Manoel conta à história de Simão, Tereza, mais Camilo. A história é enriquecida à medida que são ricos os seus novos contadores. Mas aos que argumentam que ela perde em verdade, respondemos que ganha em possibilidades!

As cartas, por um lado, são os documentos, por outro, principalmente em Manoel de Oliveira, são também a palavra filmada, ainda que, conforme vimos anteriormente, lidas por uma personagem. É o caso mais elementar do discurso indireto livre, no qual um lê o discurso do outro, o que de fato foi escrito por Maria Rita, mãe de Fanny, por José Augusto e por Camilo. Podemos, sem dúvida, ler a seqüência exata das palavras, ainda que a entonação, a expressão, o autor da carta não tenha como determinar, até porque o leitor tanto pode ser o destinatário, o seu rival, quanto um curioso qualquer, que teriam, certamente, expressões diferentes da leitura da mesma carta.

Nesse cinema, que é francamente inspirado na literatura nos seus principais autores: José Régio, Camilo Castelo Branco, Dostoiévsky e Agustina Bessa-Luis (Baecque e Parsi, 1999, p. 69), a palavra tem uma outra dimensão, é destacada por meio das cartas, das legendas e, também, da atuação do elenco.

Ocorrem em *Francisca* duas leituras de cartas e duas de bilhetes. A primeira carta é lida na abertura, e não estava prevista no roteiro; na segunda, de

José Augusto à Josefa, é inserido posteriormente um parágrafo, que não estava no roteiro original. Entre os bilhetes, o primeiro é brevíssimo, de José Augusto à Fanny, informando-a que irá ao Porto; e o segundo é um cartão de Camilo a José Augusto, que é lido à risca, e que acompanha uma série de cartas, que não são lidas, de Fanny a um destinatário que nunca é revelado (seqüência 69).

### A construção da significado

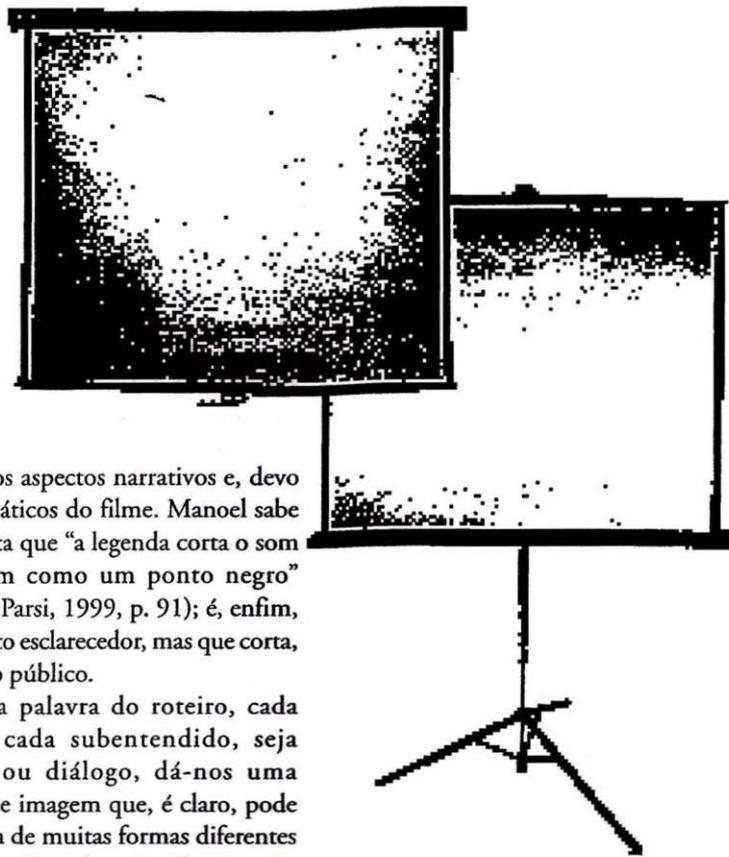
Após as cartas e bilhetes lidos, resta-nos comentar os intertítulos, o texto escrito, aqueles que lemos durante a projeção, no meio do filme, pois em *Francisca*, “os momentos do filme são ações muito curtas, tomadas entre as legendas” (Baecque e Parsi, 1999, p. 91) e são vinte e nove. Manoel não optou pela voz *off*, como é mais usual no cinema contemporâneo, mas serviu-se das “[...] legendas para avançar no tempo” (Baecque e Parsi, 1999, p. 91)<sup>9</sup>.

É claro que Manoel não pretende roubar tempo da vida de ninguém, nem desperdiçá-lo, mas inserir a duração como elemento dramático. Assim, algumas passagens são construídas com imagens, outras com imagens e sons<sup>10</sup>, com som *off* (em diversos dos seus filmes, como *Amor de perdição* e o próprio *Vale Abraão*) ou, como *Francisca*, com legendas; todas, sem dúvida, soluções cinematográficas. Manoel já não é dos defensores da imagem pura e “[...] da especificidade cinematográfica como herdeira, digamos, do cinema mudo” (Baecque e Parsi, 1999, p. 69), posição que adotou nos anos 1930. Ele hoje defende a tese de que no cinema “há três corpos que se sobrepõem: música, palavra e imagem. São autônomas e, ao mesmo, tempo, o conjunto completa a idéia” (Baecque e Parsi, 1999, p. 91). No cinema, desde o advento do som, reina a palavra falada diretamente da boca dos atores ou em *off*. A palavra escrita é abandonada quase totalmente. Em *Francisca*, seja para *avançar no tempo* ou não, ela é, sem dúvida, um recurso que

interfere nos aspectos narrativos e, devo dizer, dramáticos do filme. Manoel sabe disso e alerta que “a legenda corta o som e a imagem como um ponto negro” (Baecque e Parsi, 1999, p. 91); é, enfim, um elemento esclarecedor, mas que corta, que afasta o público.

Cada palavra do roteiro, cada sentença, cada subentendido, seja descrição ou diálogo, dá-nos uma indicação de imagem que, é claro, pode ser realizada de muitas formas diferentes – pontos de vista, duração, iluminação, etc. –, pode ser modificada nas filmagens ou nem ser realizada. Pode, ainda, na montagem, ser incluída conforme o roteiro, pode não ser utilizada ou ser substituída por algo que não estava previsto, ou, ainda, ser alterada por um som, uma música, um ruído, uma fala qualquer, ou por um efeito de laboratório ou informático. Enfim, tudo pode acontecer quando as filmagens são iniciadas, mas não podemos esquecer que aquilo – seja lá o que for, de alguma forma – está lá, no roteiro. E se lá está, é uma imagem possível!

Em *Francisca*, Manoel também acompanha o roteiro e, como qualquer outro diretor, também surpreende com alterações, parece-nos, tanto nas filmagens quanto na montagem. Assim, as legendas ou intertítulos (cartões e sobre-impressões às imagens) sofreram pequenas alterações; alguns diálogos, ou trechos, aparecem repetidos; a seqüência 118 (cf. anotação da montadora do filme, Monique Rutler, na cópia do roteiro que dispomos) foi inserida na abertura do filme. Os diálogos que ouvimos no filme são quase sempre os mesmos que foram escritos, salvo em alguns poucos momentos, algumas pequenas alterações nas falas.



<sup>9</sup> Esse avançar não tem o mesmo sentido que em Field, por exemplo, segundo depoimento de Callie Khouri, sobre o seu roteiro para *Thelma e Louise*: “comecei a ver que a idéia de ter algo na tela que não seja necessário para movimentar a história para a frente é uma tortura absoluta para a platéia. Saber que você tem que colocar esta e aquela outra imagem no filme é essencial, se você quiser que o público saiba o que está acontecendo. E se você quiser conferir isso, basta assistir a alguns filmes que não sejam assim e ver como são pesados. Se a informação na tela não move a história para a frente, você está roubando tempo de vida das pessoas” Field, 1997, p. 64.

<sup>10</sup> É o caso narrado por Oliveira: “Falei-lhes do momento em que o delator conta o que Simão faz, enquanto se assiste à preparação do baile, que é muito diferente da colocação de um subtítulo ou de cortar a imagem, No *Vale Abraão*, o propósito é sempre ilustrado pela imagem e acompanhado pela música” (Baecque e Parsi, 1999, p. 91).

A grande maioria dos gestos indicados no roteiro são quase sempre seguidos à risca por todo elenco secundário. A maioria das alterações, grandes ou pequenas, são protagonizadas pelas três personagens principais, que, é claro, ficam maior tempo em projeção. Os seus gestos, no entanto, são mantidos ou substituídos por similares. Devemos entender, pela descrição do original de Agustina, transcrita pelo roteirista Manoel, a riqueza de detalhes de imaginação ao elaborar o quadro com Fanny atenta a ouvir Camilo em um discurso surdo para nós, o público, uma vez que o autor não escreveu diálogo algum.<sup>11</sup> Estão, de fato, no filme, todos os elementos do roteiro, mas não com o destaque que poderíamos prever na leitura do romance.

<sup>11</sup> Cabe destacar aqui que Oliveira reproduziu exatamente a descrição de Agustina Bessa-Luis.

## Cinema e teatro

As relações entre cinema e teatro e entre cinema e literatura são particularmente ricas em Manoel, que num dado momento declara que “o cinema não existe, que o que existe é o teatro e que o cinema é um processo de fixação audiovisual do teatro” (Baecque e Parsi, 1999, p. 99-100), portanto, que o teatro é *efêmero*.

Em *Francisca*, vale acrescentar, as palavras mais se destacam pela atuação distanciada do elenco, cenários de estúdio e posicionamentos rituais. Com esses elementos, parece-nos, Manoel resgata o teatro, a sua forma de ver e entender o teatro. Não como aquilo que lhe faz medo, o “palco de cena imenso, com um enquadramento único, [que] deixa o encenador completamente a descoberto [...]” (Baecque e Parsi, 1999, p. 80), mas como o que se opõe à vida, aqui entendida como a experiência cotidiana, do dia-a-dia, o que comporta o imprevisível. Nas suas palavras: “quando falo de teatro, é no sentido da representação da cena. Tudo o que não é a vida é teatro, mesmo um quadro. O teatro é a síntese de todas as artes. O cinema recebeu esta herança e, pelas suas possibilidades, enriqueceu-a. O

sentido que dou ao *teatro* no cinema é o de representação da vida. Graças ao cinema, tudo pode ser representado” (Baecque e Parsi, 1999, p. 70).

Nesse percurso, Manoel “[...] desejava sublinhar o poder que uma arte tem sobre outra, e fixar um registro impossível no teatro e que constitui a força específica do cinema. Recriar uma arte viva e material, como é o teatro, noutra, que é a última das artes, imaterial e fantasmagórica; sugere a aparência do real, no registro onírico, é o ponto de concretização de todas as artes” (Baecque e Parsi, 1999, p. 81), e isso é estabelecer uma luta, um duelo de forças, de concepções e de atuações. Teatro e cinema, assim, se opõem e se completam, pois

o teatro é matéria viva; é físico, está presente. O cinema é o fantasma desta matéria, da realidade física, mais real, contudo, que a realidade em si mesma, na medida em que esta, uma vez que é efêmera, nos escapa a cada instante, enquanto que o cinema, se bem que impalpável e imaterial, aprisiona por um certo tempo, à falta de para sempre. De facto, o cinema chegou depois de todas as outras artes e fixa-as no imponderável. É a sua preciosa riqueza contida na sua própria forma de abstrair a realidade (Baecque e Parsi, 1999, p. 81).

*Francisca* é, assim, o meio desse processo, dessa busca que se inicia com *Amor de perdição* e vai “[...] até chegar aquele ‘excesso’ que é *Le soulier de satin*. Este filme é a concretização lógica de um momento, por outro lado conflituoso, do meu trabalho, entre o que se supõe ser o teatro, ou a literatura e o que se supõe ser a vida real. Entre o que se supõe que devem ser as diferentes maneiras de representar, entre a utilização o mais artificial ou o mais natural dos cenários [...]” (Baecque e Parsi, 1999, p. 81).

De qualquer forma, nesse sentido, a perspectiva de Manoel é a da palavra, porque cinema e teatro são espetáculos, o teatro é a representação da vida e “o espetáculo passa pela palavra porque é a vida” (Baecque e Parsi, 1999, p. 73). A

palavra aqui tem o estatuto da verdade, do histórico, porquanto, por um lado, é remetida aos fatos, aos documentos, às cartas, e, por outro, à intenção de um (bom) autor, no romance, na peça, em um texto ficcional, pois Manoel mais do que se apóia, ele “filma o que está no texto” (Baecque e Parsi, 1999, p. 76). Em *Francisca*, filme com poucas vozes *off*, Manoel destaca a palavra pela força das atuações, como esculpe com as palavras valorizando-as com repetições e outros elementos cênicos. A sua opção é criar um profundo distanciamento entre as personagens e o público, no mesmo sentido daquele proposto por Brecht para o teatro épico, mas agora no cinema, com outros elementos, com outros recursos. Se olhar para a câmara, como em *Acto de primavera*, pode criar a sensação de distanciamento (recurso aliás já utilizado por diversos cineastas), pois o ator fala diretamente ao espectador, para cada espectador. Em *Francisca*, os atores atuam para a câmara, como se ela fosse um espectador de teatro que se deslocasse pelos diversos cenários, e isso força-nos, certamente, a repensar as relações entre o cinema e o teatro, entre a representação e a vida, pois aqui fala-se sempre a todos os espectadores, não há mais o espectador isolado. Ele não está mais protegido na sala escura, o espectador está dentro. O efeito procurado é, assim, o mesmo de Brecht, que “o espectador passe de uma atitude passiva e manipulada para uma atitude activa em que ele próprio deve tirar as suas conclusões e fazer a crítica do que vê” (Baecque e Parsi, 1999, p. 127). É, enfim, a construção de um *cinema não conformista* (Baecque e Parsi, 1999, p. 138).

Se, por um lado, Manoel parece facilitar as coisas para o seu público, transformando o legível no visível, por outro, parece-nos querer dotar o espectador de cinema com a capacidade crítica do leitor, por exemplo, de um romance. Na sua opinião,

há uma tendência no cinema que consiste em atrair a simpatia do

espectador para o lado da polícia ou do criminoso, este é o bom, aquele é o mau. Pelo contrário. O espectador deve ser activo e fazer o seu próprio julgamento. Não deve ser amorfo. Parte-se do princípio de que o público é estúpido, bloqueando-lhe as suas qualidades de análise e de inteligência. Se é amorfo, perde toda a iniciativa (Baecque e Parsi, 1999, p. 87).

Propõe, assim, abandonar o maniqueísmo infantil que é imposto e é aceite pelo público em geral e, também, a opinião simples, mascarada entre os diversos elementos possíveis da imagem.

Desde o início do filme, com Josefa lendo a carta de Rita Owen, temos a sensação de que vamos assistir, e este é exatamente o termo, a uma aventura romântica com trágico desfecho. Ainda que isso seja verdade, no entanto, a forma como nos é contada a história surpreende-nos já, logo depois dos créditos iniciais, no baile de máscaras, com os mascarados brincando com a câmara, com o público, conosco! Já aí, incomoda-nos a representação *teatral* do elenco até a formação do quadro no quarto de Camilo, no Porto, no qual ele e seus amigos estão sentados à cama, enquanto José Augusto sai da janela. Todos ficam praticamente imóveis, de frente para a câmara, dizem as suas falas e, ao fim da seqüência, todos congelam olhando para a câmara. Incomoda-nos sobremaneira a primeira participação de Fanny (Tereza Meneses), distante, com as falas como que decoradas, numa interpretação “sempre triste e sonolenta” (roteiro, p. 47), conforme as palavras de Camilo a José Augusto sobre ela, mas sobretudo distante. Manoel não nos deixa envolver no drama, força-nos a uma reflexão sobre mais um *amor frustrado*, enfim, sobre a moral que nos corrompe a alma e termina por impedir tantos encontros.

### Cineasta das palavras

Há alguns elementos que aproximam o cinema de Oliveira do teatro: os planos longos, a postura dos

atores e a sua posição sempre de frente para a câmera - eles estão sempre a interpretar para ela, para nós; e, por fim, o desprezo pelos detalhes, pelo plano próximo, pelo *close-up*.<sup>12</sup>

Manoel parece desprezar a riqueza de detalhes prevista no romance e no roteiro, em função dos planos longos e de conjunto, que não valorizam o elemento isolado, isto é, as imagens que tendem à rarefação. Esses planos, sem quase nenhum movimento de câmera, com repetições e em interiores de estúdio - as paisagens pintadas vistas através das portas abertas e dos vidros das janelas - impedem a tendência à saturação e imprimem à imagem uma descrição no sentido anotado por Deleuze ao tratar do neo-realismo, em que “a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora” (1990, p. 16), atenuando a distinção entre o subjetivo e o objetivo. Assim, Manoel concebe a descrição e a narração. A sua descrição não se opõe, mas também não ilustra a narrativa.

Como todas as formas de arte, também no cinema questionou-se, e muito, o que seria ou não o especificamente cinematográfico. Ness sentido, Manoel, que já fora *defensor da especificidade cinematográfica* (Baecque e Parsi, 1999, p. 69), portanto, da supremacia da imagem, declara sobre o número de planos:

um dia, vi um filme de Fassbinder, com muitos planos. Era uma reposição do cinema dos anos vinte, um cinema um pouco expressionista. Alguém disse no fim da projeção: isto é cinema. Mas uma frase como esta apenas se refere ao lado técnico. O cinema não é uma técnica da câmara, mas o que se põe diante dela [...] O rigor não significa mais ou menos planos, mas nem mais, nem menos do que o necessário (Baecque e Parsi, 1999, p. 160).

e afirma ainda que

libertei-me do preconceito da idéia de cinematográfico: fazer um

grande *travelling*, sem outra intenção que não seja a de fazer um *travelling* por fazer, para ‘fazer cinema’... Agora, filme em planos fixos, pela mesma razão que fiz *travellings* permanentes em *O passado e o presente* [...] Ora, mesmo a focagem da imagem é fixa, agora, no meu cinema. É uma tomada de posição que acho interessante (Baecque e Parsi, 1999, p. 179-180).

De fato, Manoel não gosta do que chama “[...] circo no cinema, isto é, os efeitos pelos efeitos, para surpreender [...] Este aspecto do cinema, bastante misterioso e fabuloso, é interessante, mas engana. É difícil estabelecer a fronteira, saber onde uma deve começar, onde a outra deve terminar” (Baecque e Parsi, 1999, p. 88). Assim como afirma Deleuze, ao tratar do experimentalismo dos pioneiros do cinema (nomeados Vertov, Eisenstein, Gance, Elie Faure, dentre outros) e do fato de que eles acreditavam na sua capacidade de impor um choque (ou vibração) que despertasse as massas, que esses pioneiros “pressentiam que o cinema encontraria [...] todas as ambigüidades das outras artes, [que] iria revestir-se de abstrações experimentais, ‘palhaçadas formalistas’, e figurações comerciais, sexo ou sangue” (Deleuze, 1990, p. 190).

Nesse percurso, Manoel sabe que “cada gesto é uma aventura. Precisamente, convém eliminar o mais possível a fim de atingir o que faz a especificidade abstrata do cinema” (Baecque e Parsi, 1999, p. 182). Como já foi dito, atingir a alma do seu público. Para tanto, se a câmara começa fixa “cria uma estabilidade, uma força, uma coerência muito grandes” (Baecque e Parsi, 1999, p. 180), e é acentuado quando se descobre “que o plano ganha outro sentido com a sua duração” (Baecque e Parsi, 1999, p. 141). Ele, aqui, deixa transparecer a sua intenção, o jogo do seu cinema de estúdio, dos seus fundos pintados, da sua encenação distante, porque nesses planos longos “vêm-se outros movimentos e pormenores. Dispõe-se de tempo. Vê-se a

<sup>12</sup> Principalmente no teatro que, para serem vistos à distância, os gestos devem ser ampliados.

luz, o enquadramento e o efeito emocional evolui” (Baecque e Parsi, 1999, p. 141). De fato, quando o que deve ser visto não é denunciado por um plano detalhe (ou *close up*), mas por um plano médio projetado longamente, é o público que faz as descobertas, os seus olhos buscam e o efeito dos encontros é de outra natureza, ele dura, e no que é o mesmo, é diferente, “não se passa nada, mas passa-se alguma coisa” (Baecque e Parsi, 1999, p. 141).

O roteiro de *Francisca*, então, com seus diálogos elaborados e rigoroso detalhamento dos gestos dos atores, conforme comentado anteriormente, é acrescido de outros tantos elementos que dão carga afetiva ao filme. Em *Francisca* não vemos *closes*, mas a construção de seus quadros com longos planos médios realizados como primeiros planos, com a câmera parada e os gestos mínimos dos atores, que forcem as imagens na direção da afecção. Destacamos, assim, as duas conversas entre José Augusto e Camilo: a primeira delas, com a presença do cavalo no sobrado, na sala da casa de Camilo, quando o primeiro anuncia que nada quer com Maria (seqüência 41); e a segunda quando, após a reprovação da senhoria pela presença do cavalo, José Augusto anuncia o seu amor por Fanny (seqüências 43 e 44).

Para Manoel, a palavra escrita, a literatura, é uma fonte inesgotável de inspiração, está sempre no seu cinema. Poderíamos arriscar dizer que é um cineasta da literatura, pois, segundo ele, “quando se lê, é necessário fazer um grande esforço de criação, fazer como num filme, *realizar* o que está escrito. No teatro, no cinema, tudo já está feito. Só há esforço para compreender em profundidade” (Baecque e Parsi, 1999, p. 67). Nesse sentido, Manoel atualiza o texto em imagens e sons desde o roteiro, que, como vimos, é a nova forma que os romances assumem com ele. A literatura sempre comparece aos seus filmes, pois, neles, “tudo o que não é filmável, mas literalmente rico, é dito” (Baecque e Parsi, 1999, p. 87), desde as leituras das cartas e dos bilhetes (mesmo os mais simples), até as legendas, que podem ter o mesmo

estatuto das cartas, à reflexão em voz *off*, que “conta o que o romancista contou” (Baecque e Parsi, 1999, p. 87), porque assim pode-se filmar o pensamento, até Deus fala (Baecque e Parsi, 1999, p. 74) e também o autor (Baecque e Parsi, 1999, p. 90). Em outros filmes seus, a voz *off* será mais explorada e atingirá outras dimensões, como em *Amor de perdição* e *Vale Abraão* (Baecque e Parsi, 1999, p. 87).

É nesse sentido, em suma, que Manoel de Oliveira é um cineasta das palavras, que as tem como seu suporte para o cinema e que, escritas, em legendas, lidas ou em diálogos teatrais, tornam-se cinematográficas.

#### Abstract

We intend to think about *Francisca*, 1981, and the creative process from Manoel de Oliveira, script and film. This script was an adaptation from Agustina Bessa-Luis's *Fanny Owen*, and was written in only one month. It's important to say that a lot of his films are adapted from literature and plays, what shows Oliveira as a literature director  
**Key words:** film, scriptwritting, Manoel de Oliveira.

#### Referência

- BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999.  
BESSA LUIS, Agustina. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães, 1979.  
DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2/L'image-temps*. Trad. Eloísa de A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.