

TERESA VISCEGLIA  
Università di Trieste

### Francisca e Fanny Owen. Um caso singular de tradução intersemiótica

Qualquer tipo de tradução, interlinguística ou intersemiótica que seja, acaba inevitavelmente por produzir um texto que nunca se equivale perfeitamente ao texto de partida, tendo deste sempre algo menos e algo mais. Nas traduções interlinguísticas esse algo que se perde e se ganha é quase sempre invisível ao leitor do novo texto e muitas vezes imperceptível ao próprio tradutor cujo êxito nem sempre é fruto de escolha consciente.

Ao adaptar um romance, ao traduzir portanto um texto verbal para um texto não verbal, o realizador reconhece desde logo a impossibilidade duma tradução total e em função disso actua a sua estratégia tradutiva.

A adaptação é uma operação muito usual entre os cineastas; calcula-se que setenta por cento dos filmes actualmente realizados se baseia em romances ou contos literários. Em princípio a *história*, quer dizer todos os *eventos* e os *existentes*<sup>1</sup> dum romance, podem ser transpostos para o filme mas a duração usual e o custo elevado das películas obriga o realizador a uma selecção dos personagens e a uma contenção rigorosa dos eventos; geralmente privilegiam-se os núcleos, quer dizer os eventos relacionados com a intriga principal.

Além destes “vínculos”, ao adaptar um texto literário, parte das opções do realizador devem-se à natureza diferente da matéria expressiva utilizada, pois enquanto a narração literária se desenvolve unicamente através das palavras escritas, a cinematográfica utiliza imagens, músicas, ruídos, signos gráficos, palavras pronunciadas e, embora mais esporadicamente, palavras escritas; estas aparecem no genérico, nos títulos, nos intertítulos, nos textos mostrados e nas didascálias. Duração do filme, custo da película e diversidade do meio expressivo determinam as escolhas tradutivas, deícticos dos princípios estéticos do realizador.

Nos anos setenta Manoel de Oliveira se dedicara a um ciclo de adaptações conhecido como a “tetralogia dos amores frustrados”: *O Passado e o Presente* (1971), *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1974), *Amor de Perdição* (1978) e *Francisca* (1981). Nesses filmes, todas as opções e os dispositivos adoptados visam a conservar no texto cinematográfico a riqueza literária da obra de partida

---

<sup>1</sup> Para a terminologia usada veja-se S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, (1978), trad. it., Parma, Pratiche Editrice, 1981.

chegando, nalguns casos, a oferecer uma verdadeira homenagem ao texto, como é o caso de *Amor de Perdição*. Aqui o Realizador conseguiu reintegrar no seu filme o texto mais célebre de Camilo Castelo Branco graças ao dispositivo duma *voz-off* que lhe permitiu seguir o romance na integralidade dos episódios, até nas digressões e nalgumas notas. Diferente é a atitude com que Oliveira enfrenta o romance de Agustina Bessa Luís ao realizar *Francisca*.

#### A adaptação vampírica

Em vermelho, sobre um fundo preto, sobressai a apresentação do filme: “Francisca, segundo o livro Fanny Owen de Agustina Bessa Luís”. Logo é anunciado: trata-se de uma adaptação. Analogamente ao romance, que se divide em três capítulos, o filme consta de três grandes unidades de conteúdo, três blocos extensos:

1. O encontro ou a ilusão de poder amar – José Augusto e Camilo Castelo Branco conhecem as irmãs Owen. José Augusto começa uma relação amorosa com Maria. Camilo parece interessado em Fanny que, por sua vez, é atraída por José Augusto.
2. O rapto ou a impossibilidade de amar – José Augusto manifesta o seu interesse por Fanny, passando a descuidar Maria e a ter ciúmes de Camilo que, no entanto, entretém uma boa relação de amizade com Fanny. Expulso da casa Owen, pelo seu mau trato com Maria, José Augusto rapta Fanny com a intenção de casar-se com ela.
3. A morte ou a única possibilidade de amar – Camilo tenta impedir que José Augusto case com Fanny, entregando-lhe umas cartas que esta tinha escrito a um desconhecido. O casamento, por pundonor, realiza-se igualmente mas o gesto de Camilo anula a fraca possibilidade de José Augusto poder amar a mulher. Fanny, sozinha, rejeitada pela família, acaba por adoecer e morrer. Daí a pouco José Augusto suicida-se.

O desejo do Realizador não é, porém, o de transpor a história do romance para a película, não está no récit mas no próprio texto que deixa de ter o valor funcional de script, como frequentemente acontece nas adaptações, e surge como primeiro assunto do filme. Como bem repara José Manuel Costa, no cinema de Oliveira “o texto não é um meio para chegar à história, faz corpo com a história como intermediário doutros temas. (A um primeiro nível ele é a história, o assunto, e por isso se fala por vezes em documentário sobre um texto)”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> J.M. Costa, «Construção e reprodução na obra de Manoel de Oliveira: um jogo de tensões», in AA.VV., *Manoel de Oliveira*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1981, p. 50.

Para poder mostrar o texto em toda a sua riqueza literária o Cineasta recusa a ideia de que o cinema tenha que se basear só e sobretudo nos seus códigos específicos – enquadramentos, montagem, iluminação, movimentos de câmara – ideia “extrêmement contraignante et réductrice”<sup>3</sup>, porque torna difícil a expressão de sentimentos e pensamentos, que constituem o cerne dos seus filmes. E evitando encontrar equivalentes cinematográficos – operação habitual nas adaptações –, tenta banir a dramatização e a visualização do texto preferindo a sua integração dentro do filme. Encontrado o assunto do seu trabalho, o Realizador “organiza os meios de o vampirizar”<sup>4</sup>.

Há várias maneiras de integrar um texto no cinema: mostrar as palavras do texto escritas no écran – através da filmagem do próprio texto ou de didascálias –, filmar alguém que leia o texto, filmar alguém que o diga – diálogos –, confiar este papel à *voz-off*.

*Francisca* apresenta-se dividido em sequências que coincidem, na maioria dos casos, com os planos. Entre as várias sequências não há encadeamentos tipicamente cinematográficos, tais como *raccords* ou imagens simbolizando o tempo que passa; para avançar duma cena à outra da história, Manoel de Oliveira serviu-se das didascálias. Afastando qualquer preconceito em relação às didascálias<sup>5</sup>, Oliveira sucumbe com prazer à pujança das palavras; aliás privilegiá-las nos seus jogos, nas suas expressões e musicalidade não significa descaracterizar mas reforçar o poder do próprio cinema. As didascálias em *Francisca*, longe de serem pleonásticas, têm uma relação de complementaridade com o texto fílmico que introduzem, pois, integrando os quadros e fornecendo informações necessárias à compreensão da história permitem uma forte economia narrativa e constituem núcleos autónomos de informação.

A maioria das cenas representadas são estruturadas a partir dos diálogos que, mais do que conversas, são trocas de sentenças, de máximas, aforismos e dissertações filosóficas.

A possante presença dos diálogos, além de apresentar o texto de Agustina<sup>6</sup> na sua quase totalidade, sublinha o papel “activo” requerido ao espectador de

---

<sup>3</sup> Manoel de Oliveira in A. de Baecque, J. Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 1996, p. 64.

<sup>4</sup> F. Cruchinho, «Manoel de Oliveira ou Manuel de Oliveira?», in *Senso*, Outubro de 1995, n. 1.

<sup>5</sup> Para os teóricos do cinema puro, para quem o cinema era a arte das imagens em movimento, o facto de confiar às didascálias um papel expressivo constituía uma renúncia do cinema à sua especificidade porque interrompendo a acção, estorvavam o ritmo das imagens; aliás, introduzindo a palavra, inseria-se um elemento heterogéneo que constituía uma *diminutio capitis*, uma admissão de inferioridade expressiva do cinema em relação à literatura.

<sup>6</sup> As variações em relação ao texto de Agustina são mínimas.

*Francisca*. De facto, em comparação com outros tipos de narração com exposição directa da acção, os textos que se baseiam nos diálogos exigem do destinatário maior capacidade de inferência. É necessário que o destinatário deduza, por sua própria conta, a força ilocutória das frases pronunciadas. Pôr de sobreaviso, declarar o amor ou os ciúmes, prometer, mentir: o que os personagens querem dizer tem que ser inferido pelo espectador, em função dos poucos elementos de descodificação que lhe são fornecidos<sup>7</sup>.

A inferência, porém, é uma operação frequente e inevitável para qualquer leitor ou espectador. Da imensa e potencial matéria narrativa, o autor escolhe os eventos e os elementos que considera suficientes e determinantes para dar eventual sentido à história contada; cabe ao leitor/espectador a tarefa de completar as inevitáveis lacunas que, dentro da coerência narrativa, são identificáveis através duma convenção: o “completamento por verosimilhança”<sup>8</sup>. Geralmente o destinatário do texto reconhece e interpreta as convenções *naturalizando-as*, ou seja, incorporando-as numa rede interpretativa, esquecendo o seu carácter convencional. No caso de *Francisca*, o espectador nunca consegue esquecer o carácter convencional da representação, nem lhe é fácil a operação de completar a *discrepância* entre os vários segmentos de texto; pelo contrário, às vezes essa operação nem lhe é permitida.

A reintegração do texto no filme não envolve apenas o texto mas também outros elementos especificadamente literários. Manoel de Oliveira chega de facto a fornecer ao espectador de *Francisca*, através da reiteração de algumas cenas, uma particularidade da literatura, nomeadamente a verificação filológica. Com efeito, a vantagem do destinatário literário constituída pela possibilidade de reler e poder, desta forma, aceder a uma penetração mais profunda do texto, já não é exclusiva da literatura. Só que aqui não é tarefa deixada ao arbítrio do leitor. Durante cinco vezes, em *Francisca*, assistimos a cenas repetidas, embora de pontos de vista diferentes; é uma dupla oportunidade dada ao espectador de reflectir sobre o que vê.

A primeira reiteração encontra-se logo no início; uma mulher lê uma carta de pêsames. A carta é lida duas vezes em *off*, por duas vozes diferentes. A voz que ouvimos durante a primeira leitura é de quem escreveu a carta, Maria Rocha Owen, a segunda é de quem a recebeu.

O segundo exemplo de reiteração encontra-se no baile do Barão do Corvo, onde se assiste ao encontro entre os protagonistas, importante porque se estabelecem as relações e se prefigura a intriga. A posição dos personagens é a seguinte: Camilo e Fanny em primeiro plano e José Augusto e Maria em segundo. A conversa entre Camilo e Fanny verte sobre José Augusto. Camilo

---

<sup>7</sup> Cfr. S. Chatman, *ob. cit.*, pp. 186-87.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 47.

intui que ela tem algum interesse pelo amigo e previne-a em relação a ele, tratando-se, no parecer de Camilo, de “um homem sem alma”. Fanny surpreende-se ao ouvir palavras tão duras ditas por um amigo; Camilo remata que José Augusto lhe tinha pago as dívidas e o tinha salvado da morte, mas que isso não significava que fosse seu amigo, acrescentando: “quem sabe que é um amigo sabe o que é a alma”. Esta deixa induz Fanny a comentar:

Fanny: “A alma não é uma cadeira que se oferece a uma visita. A alma é...”  
 Camilo: “Ehm?”  
 Fanny: “A alma é um vício”.  
 Camilo: “Um vício?”  
 Fanny: “Não me tratais como uma ignorante. Pode-se ser inocente sem ser ignorante”.

A câmara desloca-se para a direita passando a mostrar os outros convidados que dançam; em *off* continua a conversa entre Camilo e Fanny.

Camilo: “Meu Deus! Posso ler no seu rosto curiosidade, compaixão, amor próprio ofendido, tudo o que resulta dum amor funesto”.  
 Fanny: “Funesto?”

A esta pergunta, a valsa que se ouvia deixa de tocar, todos param de dançar e a câmara, num dos raros *travellings* do filme, volta a mostrar Camilo e Fanny, porém não para ouvir o resto da conversa mas sim para voltar a ouvir o que já disseram.

Momentos particularmente relevantes são também os outros *bis* do filme: Fanny recita um poema em inglês (cena importante porque a presença de Camilo na casa de Fanny desperta ciúmes no amigo complicando ulteriormente as relações entre os personagens); José Augusto expõe a Camilo o seu projecto de “martirizar” a mulher, dando-nos a chave do seu comportamento com Fanny; na capela, José Augusto, segurando o frasco que contém o coração de Fanny, fala à criada que, receosa, se limita a escutar as suas palavras.

O princípio mais frequente em qualquer adaptação é a subtracção, que consiste em suprimir, sintetizar e condensar. Oliveira, da história de *Fanny Owen*, omitiu existentes e eventos concentrando assim a diegese.

Algumas figuras, que no romance têm uma certa importância, tais como o coronel Owen, pai de Fanny, ou a freira Isabel Cândida, com quem Camilo parece ter tido uma relação amorosa e que lhe educou a filha Bernardina, não existem na película. Outros personagens, a quem a escritora dedica muito espaço, aparecem no filme só marginalmente. O caso mais patente é o da irmã de Fanny, Maria, que, com efeito, aparece, com frequência variável, ao longo de todo o romance desempenhando um papel fundamental para o desenvolvimento do *récit*. Em *Francisca*, Maria só aparece na primeira parte e marginalmente. O

namoro entre ela e José Augusto, bem descrito no romance, no filme é pouco mais do que sugerido e a partir do afastamento de José Augusto da casa Owen, Maria nunca mais aparecerá directamente.

Além dos personagens, de *Fanny Owen*, Oliveira omitiu muitos eventos. Em geral, trata-se de *catálises*, pois no romance há uma grande presença de eventos de contorno tais como as vicissitudes do feitor e da sua mulher, a história do filho Vicente, o caso da criada Luísa, a tentativa de Camilo se fazer padre, as peripécias da família Owen. Estes são eventos secundários que servem à escritora para explicar bem o contexto e a atmosfera da época, dar informações sobre o carácter dos personagens e esclarecer as razões das atitudes dos protagonistas, tais como a perplexidade de Camilo em relação ao amigo.

A omissão de certos episódios fortalece o carácter estranhante do filme. De facto, apesar das didascálias introdutórias, os eventos em *Francisca* surgem, muitas vezes, descontextualizados; Oliveira deixa ao espectador a tarefa de os inferir directamente do filme.

Assim, em *Fanny Owen*, Agustina fala amplamente da família ao serviço de José Augusto, dos problemas do casal e das frequentes cenas de espancamento do feitor à mulher. Vicente era filho deles. O episódio no romance é contado segundo a perspectiva de Camilo e é importante porque fornece ao próprio Camilo indícios da personalidade de José Augusto:

Mas uma tarde Camilo foi surpreendido por uns brados angustiosos, e Vicente entrou-lhe no quarto, pálido e a tremer. – Acuda à minha mãe que ele quere-a matar – disse. E quis arrastá-lo para fora da porta. [...]. No pátio deparou com uma cena estranha. O feitor espancava Judite; [...] Camilo viu José Augusto, que estava bem no centro da porta da capela e que parecia pronto a intervir. Mas não fez nada. Ficou ali uns instantes, como se presenciasse uma simples bulha de cães [...] Vicente foi atrás dele; [...] pegou-lhe na mão com força. José Augusto voltou-se, e os olhos dele não denunciaram qualquer inspiração para socorrer ou punir. De repente o rapaz deu-lhe uma dentada, e fugiu.<sup>9</sup>

Em *Francisca*, depois da didascália introdutória “*O caseiro teve uma alteração com a mulher*”, vemos o caseiro bater na mulher, um rapazinho invocar socorro, entrar na casa e arrastar Camilo para fora, seguido, dali a pouco, por José Augusto. Os três assistem imóveis à bulha. Quando tudo se aplaca, o rapaz aproxima-se de José Augusto e dá-lhe uma dentada.

Não há, aparentemente, nenhum elemento que nos dê a entender a razão.

Com efeito, a *visualização*, quer dizer a tentativa de “mostrar” a psicologia ou as ideias do personagem, através de equivalentes cinematográficos, que é uma das regras principais em que se baseiam muitas adaptações, é, em

<sup>9</sup> A. Bessa Luís, *Fanny Owen*, Lisboa, Guimarães Editores, 1988, pp. 33-34.

*Francisca*, evitada. Voltamos, de certa maneira, ao modelo *ilustrativo* utilizado no cinema dos exórdios, ou seja a uma transposição dos eventos onde a interioridade dos personagens, e as suas perspectivas são reduzidas ou até anuladas. Entrevistado a este propósito, o Realizador afirma: “Je ne peux pas filmer les rêves des gens, je ne peux filmer que les faits. Ce que je peux, c’est filmer les gens qui racontent leurs rêves”<sup>10</sup>.

É de salientar que a omissão de alguns eventos determina no filme uma variação na caracterização de alguns personagens, como é o caso de José Augusto, ou do próprio Camilo, a propósito do qual Oliveira omite os episódios da sua vida privada que em *Fanny Owen* contribuem à sua caracterização como personagem por vezes ambígua e cínica. Nomeadamente, Agustina aponta para a tentativa de suicídio, segundo a escritora encenado para chamar a atenção sobre si, as frequentes visitas à freira Isabel, as relações turbulentas com vários personagens da época e os seus problemas com a lei.

Em *Francisca* porém não são abolidos todos os eventos-satélite que, pelo contrário, são relativamente numerosos: a visita de D. Raimundo e D. Josefa a José Augusto, o episódio já referido do feitor e da mulher, diversos contos de Manuel Negrão a Camilo, só para dar alguns exemplos.

Contudo é importante notar que, apesar das muitas omissões, os núcleos do romance, embora hipodenotados ou apenas sugeridos, estão quase todos presentes no filme.

Para além do romance de Agustina, como matéria referencial acerca do caso de Fanny Owen, Manoel de Oliveira também utilizou as cartas autênticas de José Augusto: trata-se dum dos dois acréscimos efectuados na transposição. O outro acréscimo é dado por um diálogo entre Fanny e José Augusto encomendado a Agustina expressamente para o filme.

Os acréscimos e as muitas omissões marcam a diferença fundamental com *Amor de Perdição*, onde o romance de Camilo Castelo Branco tinha sido aproveitado integralmente, seguido palavra por palavra. Ao transpor para o cinema o romance de Agustina Bessa Luís, Oliveira efectuou uma selecção rigorosa dos enunciados textuais de *Fanny Owen*, permanecendo porém extremamente fiel aos trechos escolhidos.

A lentidão com que se desenvolve a acção, a teatralidade da *mise en scène*, a estaticidade da câmara, o comprimento da película (266 mn) e todos os dispositivos cinematográficos usados, concorrem para concentrar, da maneira mais objectiva possível, a atenção no texto.

Além de reintegrar no filme a riqueza do texto literário, os diálogos têm o poder de revelar, através da voz humana, o lado sonoro do cinema, aspecto a

---

<sup>10</sup> M. de Oliveira entrevistado por D. Marchais, «La planète du sage», in *Les Inrockutibles*, n. 73, pp. 26-30.

que o Realizador já se dedicara em *Acto da Primavera* (1963) e que chegou a levar ao extremo no filme-ópera *Os Canibais* (1988).

Quase sempre pronunciadas num tom neutro, as palavras preenchem o espaço de *Francisca*; “la parole se glisse partout, investit les moindres recoins du plan, du hors-champ”<sup>11</sup>.

Oliveira chega a conceber uma cena que não é senão uma homenagem à palavra na sua sonoridade. Trata-se da sequência do concerto onde Camilo e Marcelino de Matos, na plateia, em primeiro plano, filmados a meia altura, falam, em voz alta, de José Augusto ao mesmo tempo que a orquestra está a ensaiar. Quando os músicos estão prontos, desatam os aplausos que coincidem, não por acaso, com a conclusão duma sentença de Camilo em relação a José Augusto. Ouvem-se as notas da *ouverture* de *Giovanna d’Arco* de Giuseppe Verdi, mas a câmara não mostra, como seria de esperar, o contra-campo, não mostra a orquestra que toca mas fica fixa, continuando a mostrar Camilo e Marcelino em primeiro plano e, no fundo, os outros espectadores impacientados pelo childeio dos dois homens que, impertérritos, não deixam de falar. A verdade é que são as suas palavras, juntamente com a música e os “che...” em *off* dos espectadores que oferecem o verdadeiro espectáculo.

#### Bibliografia

- AA.VV. (1981) *Manoel de Oliveira*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- AA.VV. (1998) *Manoel de Oliveira*, L’art du cinéma, n. 21-22-23, Paris, Cinéma Nouveau.
- Baecque A. de, Parsi J. (1996) *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma.
- Barata Preto J. (entrevista a Manoel de Oliveira), «Desprezo cada vez mais a forma», in *O Jornal*, n. 442.
- Bénard Da Costa J. (1991) *Histórias do cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Bessa Luís A. (1988) *Fanny Owen*, Lisboa, Guimarães Editores.
- Bulger L.F. (1998) *As máscaras da memória*, Lisboa, Guimarães Editores.
- Casetti F., Di Chio F. (1990) *Analisi del film*, Milano, Bompiani.
- Chatman S. (1981 [1978]) *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche Editrice.
- Chirivi M. (1995) *Manoel de Oliveira*, Venezia, Edizione Circuito Cinema.
- Cohen K. (1982 [1979]) *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*, Torino, Eri.
- Cortellazzo S., Tomasi D. (1998) *Letteratura e cinema*, Bari, Laterza.

<sup>11</sup> O. Joyard, «La prisonnière», *Cahiers du cinéma*, n. 524.



- Cruchinho F. (1995) «Manoel de Oliveira ou Manuel de Oliveira?», in *Senso*, Outubro de 1995, n. 1.
- Fina S., Turigliatto R. (a cura di) (2000) *Manoel de Oliveira*, Torino, Torino Film Festival.
- Goliot-Lété A., Vanoye F. (1998 [1992]) *Introduzione all'analisi del film*, Torino, Lindau.
- Joyard O., «La prisonnière», *Cahiers du cinéma*, n. 524.
- Kracauer S. (1995 [1960]) *Teoria del film*, Milano, Il Saggiatore.
- Lopes A.C.M., Reis C. (1991) *Dicionário de Narratologia*, Lisboa, Almedina.
- Marchais D. (1996) «La planète du sage», in *Les inrockutibles*, n. 73, 2 Out., pp. 26-30.
- Marchese A. (1990) *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Oscar Mondadori.
- Marchese A. (1983) *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Milano, Mondadori.
- Matos-Cruz J. de (1996) *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Prédal R. (1999) *Manoel de Oliveira, le texte et l'image*, L'Avant-scène, Janeiro-Fevereiro, n. 478-479.
- Segre C. (1980) *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- Truffaut F. (1988 [1987]) *Il piacere degli occhi*, Venezia, Marsilio.
- Turigliatto R. (a cura di) (1999) *Amori di perdizione. Storie di cinema portoghese 1970-1999*, Torino, Lindau.
- Vanoye F. (1991 [1988]) *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli*, Torino, Lindau.