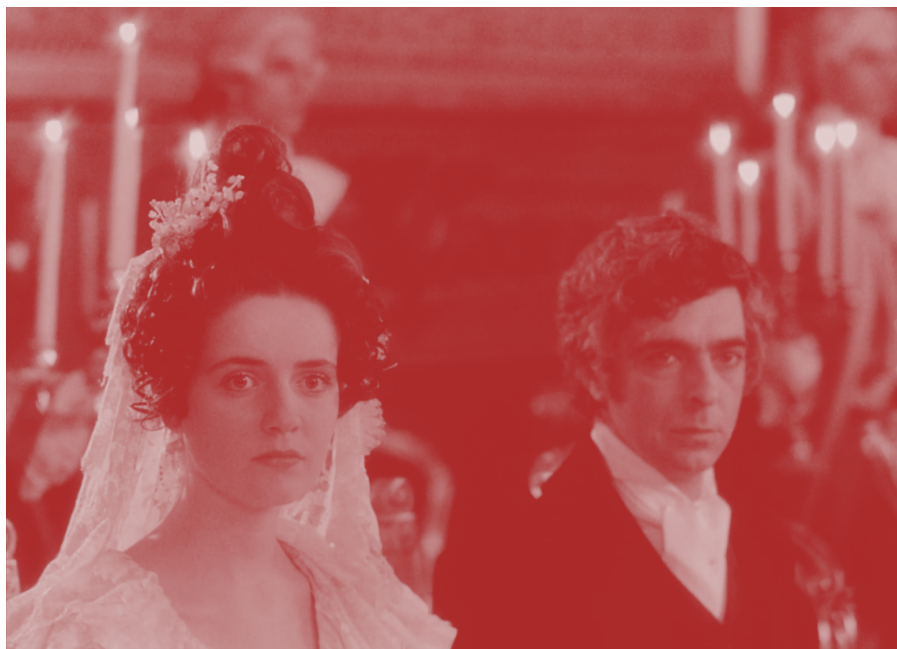


CICLO DE CINEMA

13 OUT 17:00



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

OS CANIBAIS

SESSÃO 21

13 OUT, 17:00

OS CANIBAIS, 1988

Realização: Manoel de Oliveira

Produção: Paulo Branco

Argumento: Manoel de Oliveira, baseado na obra homónima de Álvaro do Carvalho

Direção de fotografia: Mário Barroso

Montagem: Manoel de Oliveira e Sabine Frelon

Direção de arte: Luís Monteiro

Guarda-roupa: Jasmim de Matos

Caraterização: Véronique Vincent

Direção de som: Jean-Paul Loublier e William Flageollet

Música e libreto: João Paes

Interpretação: Luis Miguel Cintra (Visconde de Aveleda), Leonor Silveira (Margarida), Diogo Dória (D. João), Oliveira Lopes (Iago, o apresentador), Pedro T. da Silva (Niccolo), Joel Costa (Urbano Solar, o pai), Rogério Samora (Peralta), Rogério Vieira (magistrado), António Loja Neves (barão), Luís Madureira (Capelão e voz do barão), Teresa Corte Real, José Manuel Mendes, Cândido Ferreira e Glória de Matos; Vaz de Carvalho (voz do visconde de Aveleda), Filomena Amaro (voz de Margarida), Carlos Guilherme (voz de D. João), Carlos Fonseca (voz do magistrado), António Silva (voz de Peralta) e Ana Paula Russo (voz da personagem de Glória de Matos, não creditada).

Produção: Filmargem, La S.E.P.T., Gemini Films, com participação financeira do Instituto Português de Cinema, Radiotelevisão Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian

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

Duração: 99 minutos

Estreia: 21 de maio de 1988, Festival de Cinema de Cannes, França

País: Portugal / França



COM A APRESENTAÇÃO DE ANTÓNIO PRETO

António Preto é diretor da Casa do Cinema Manoel de Oliveira, Fundação de Serralves. Doutorado em Estudos Cinematográficos pela Université Paris-Diderot - Paris 7, com uma tese intitulada *Manoel de Oliveira: Cinéma et littérature* (2011), foi docente, entre 2012 e 2018, dos cursos de Cinema e Audiovisual da Escola Superior Artística do Porto e da Universidade Lusófona do Porto. Até 2018 desenvolveu igualmente projetos como comissário e programador independente, entre os quais o ciclo de cinema *Manoel de Oliveira: O imaginário do Douro* (Fundação de Serralves e Teatro Municipal de Vila Real, 2018), a retrospectiva integral Teresa Villaverde (Auditório de Serralves, 2018), o ciclo de cinema e exposição *Edgar Pêra: Uma Retrospectiva* (Museu de Serralves, 2016, com extensão na Galeria Municipal e Teatro Cine de Torres Vedras, em 2017). Merecem ainda destaque a coordenação editorial e consultoria de programação da retrospectiva integral *Manoel de Oliveira - Grande Plano*, Câmara Municipal do Porto e Fundação de Serralves, 2015, bem como o comissariado da exposição *Manoel de Oliveira / José Régio - Releituras e fantasmas*, Fundação de Serralves e Centro de Memória de Vila do Conde, 2009-2010. Tem participado em inúmeros colóquios e conferências internacionais centrados, sobretudo, no cinema português e em Manoel de Oliveira, colaborando em diversas publicações.

A ÓPERA DOS OLHARES

Por vezes, há filmes assim. Cada um deles é um E.T., objeto insólito, vindo não se sabe de onde; *Os Canibais*, por exemplo. Mesmo que haja várias zonas de reconhecimento que nos permitem identificar o filme como sendo “de Manoel de Oliveira”, a surpresa é tal que não podemos deixar de nos interrogar: qual a origem da estranheza? Será o conto de Álvaro Carvalho? Poucos foram os que nele repararam, mas esses ficaram profundamente impressionados, caso de José Régio, poeta obcecado com “Deus e o Diabo”, pelos dilemas da alma e do corpo, que o deu a ler a Oliveira.

A leitura [...] revela-nos uma obra singular, espécie de “gotic” português, mergulhado na noite romântica e no demonismo dos heróis byronianos. Um dos aspetos mais curiosos é aliás o modo como explicita as suas referências e os modos de enunciação. Assim, o narrador apresenta-se como “encenador” e comentador da “ação” (“O meu conto é amador de sangue azul; gosta da aristocracia” ou “a minha autoridade de verdadeiro contrarregra de teatrinho aldeão chamou convenientemente a postos os esquisitos personagens”, diz) e o conto não só convoca explicitamente referências, caso de Hoffman e Poe, como instaura um permanente jogo entre o conhecimento dessas referências por parte do possível leitor e as personagens do próprio conto - por exemplo, o Visconde de Aveleda “era a perfeita realização dum tipo ideal e misterioso, como os concebia Byron”. *Os Canibais* poderá assim ser considerado como um jogo de manipulações, ou montagem, dessas diversas referências. Em tal jogo incluem-se ainda dois horizontes míticos.

O primeiro desses horizontes, crucial, é o de D. João e Fausto, dois mitos fundamentais

no universo romântico. D. João se chama precisamente uma das personagens principais, preterido no amor de Margarida pelo Visconde. Ora, no jogo de referências em que Carvalho se envolve com o leitor possível (curiosamente, ele não quis publicar os seus contos), ninguém é suposto desconhecer que aquela que ama o Visconde tem o nome da amada de Fausto. O mais surpreendente é que a identidade dos três “protagonistas” participa do jogo, ou seja, cada um deles só pode ser “identificável” em relação com os outros dois. Assim, se para Margarida o Visconde pode ser Fausto (“Quem o visse a essa hora e em tal posição julgaria ver ressuscitado algum dos alquimistas da Idade Média, para continuar sonhando na transmutação dos metais, ou no elixir da vida”), ele é para D. João “a estátua irónica do comendador” (importa relembrar que “o comendador”, “o convidado de pedra” é um elemento determinante no mito de D. João, aquele que se interpõe na consumação do desejo, o que remete para as chamas infernais o sedutor).

O segundo horizonte é da mitologia clássica grega. “Conheces a história de Hero e Leandro?”, pergunta o Visconde a Margarida, invocando o suicídio da amante perante o corpo morto do amado. Se a invocação deste arquétipo prenuncia explicitamente o desenlace da relação Margarida/Visconde, não é de esquecer que aquele havia antes referido outra figura mitológica: Eco.

Estas sintéticas referências permitem induzir alguns dos aspetos que terão atraído Oliveira, prossequindo ainda a sua dissecação dos “amores frustrados”, neste caso não apenas os de Margarida e do Visconde, mas também os de D. João por aquela. Todos os três, como tantos heróis e heroínas de Oliveira, estão condenados por algo de misterioso.

Mas o conto de Carvalho tem ainda outro elemento com não menos paralelismos nos filmes de Oliveira: a frustração manifesta-se na não-consumação, na mácula inviolada do leito nupcial. Sistemáticamente em Oliveira a relação entre o espiritual e o corporal, o sublime e o escatológico, manifesta-se como conflito entre o desejo e o casamento enquanto institucionalização das relações amorosas. Excetuando a magnífica cena do casamento por procuração em *Francisca* (1981) - que não induzia a possibilidade da consumação do amor de Fanny e José Augusto, mas a impossibilidade da sua prossecução, donde a sugestão homossexual entre os procuradores -, nunca o conflito entre o desejo e o casamento na obra de Oliveira se revelou como na sequência da noite de núpcias de *Os Canibais*.

Tudo isto, no entanto, se nos permite identificar as zonas de reconhecimento, não nos responde ao fundamental: porque é este filme tão insólito, porque é um filme-ópera? A nomeação de D. João, por exemplo, comporta referências musicais e transporta a sedução para uma ordem do indizível, do que só pode ser enunciado pela música; uma ordem que, precisamente pode ser a do "indizível", existe para além da nomeação concreta de seres e objetos, isto é, está para além do real, como "irrealistas" são o conto e o filme. A estranheza do conto poderia assim ser o motivo direto da sugestão de uma coisa tão "estranha" como uma ópera - mas por si só não esclarece a radicalidade de *Os Canibais*, aquilo que é consequência das geniais intuições de Oliveira.

Numa sequência inicial do filme há uma sobreposição de representações, uma "ária dentro da ópera", tal como noutros casos se fala de um "filme no filme". Solicitado, a instâncias de Margarida, a entoar "uma das árias antigas que lhe deram renome", o Visconde canta a história de Eco. Sucede

que tal como as personagens de Margarida, do Visconde e de D. João se definem não autonomamente mas na relação entre eles, num jogo de projeções (D. João sente o Visconde como o "convidado de pedra" ainda antes daquele revelar o seu mistério, a sua natureza, a Margarida), também Eco convoca inevitavelmente outra referência: Narciso. Citemos de novo a mitologia grega (ou greco-romana, atendendo à importância da fixação literária de Ovídio nas *Metamorfoses*). Eco, condenada a não poder senão repetir as palavras de outrem, apaixona-se por Narciso; repelida por aquele, dela apenas ficou a voz; quanto a Narciso, vendo a sua imagem refletida na água, por ela se apaixona, a ponto de, fixado no seu próprio reflexo, nele se mortificar. Ele simboliza a relação com o espelho, o reflexo da imagem, tal como Eco é o reflexo do som. Um e outra simbolizam o princípio pelo qual uma parte de nós mesmos nos é reenviada.

O espelho de Narciso é o reino das aparências. Mas o espelho institui também a representação, uma imagem e gestos em que nos podemos reconhecer (mesmo que seja a nível coletivo de uma comunidade, de uma cultura) apesar daquilo que vemos nunca ser exatamente nós, e de entre alguém e a sua imagem, o seu duplo (e basta lembrar os inúmeros exemplos de relação entre alguém e o seu duplo, a sua sombra inclusive, em imaginários fantásticos como os de Chamisso, Hoffman e Poe), se pode interpor também uma suspeita: mais do que um reflexo (ou até pela privação dele), a imagem torna-se objeto de jogos incessantes, de metamorfoses - Eco e Narciso eram, de resto, figuras de metamorfoses.

Se no renascimento o espelho foi instrumento da realização da perspectiva, "janela aberta para o mundo", o barroco foi a apoteose de um jogo de representações, em que cada imagem remete para outras num

jogo incessante e virtualmente infundável, como o das *Meninas* de Velasquez: o que nos é dado a ver, pelo jogo do quadro e de espelhos, será reflexo de uma outra imagem, isto é, daquilo que em termos figurativos (e cinematográficos, nomeadamente), designamos por “fora de campo”, simultaneamente presente e ausente.

Num dos mais importantes textos da teoria cinematográfica, *Ontologia da Imagem Fotográfica*, André Bazin sustentou que só a aquela tinha conseguido plenamente concretizar um dos princípios da pintura barroca, a sugestão do movimento, libertando as artes plásticas da obsessão de verosimilhança, pois que o realismo da imagem, a sua “objetividade essencial” passava a ser atributo da fotografia e do cinema. Comentando o estudo de outro conhecido teórico, Georges Sadoul, sobre as origens do cinema, Bazin afirmou também que “o mito condutor da invenção do cinema é a concretização daquilo que confusamente dominou todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que nasceram no século XIX da fotografia ao fonógrafo, isto é, que a ideia orientadora dos diversos pioneiros teria sido a de “uma representação total e integral da realidade”, aquilo que ele designava pelo “Mito do Cinema Total”.

Excluindo já os casos em que a imagem dada a ver ao espectador resulta de uma sobreposição, seja ela obtida por meios químicos ou eletrónicos (e ainda que se não possa ignorar como aquelas imagens são cada vez mais insistentes), podemos nos interrogar se o “realismo” da imagem cinematográfica (a reprodução objetiva do que é colocado em frente à câmara) é sempre da ordem da verosimilhança. Por exemplo, a propósito da obra de Oliveira.

Num texto publicado no catálogo do ciclo dedicado ao autor, em 1981, pela Cinemateca

Portuguesa, João Lopes citava uma sequência de *Aniki-Bóbbó* (1942), aquela em que crianças olham a boneca na montra da loja das tentações, e que se concluiu com um surpreendente plano, que na gramática cinematográfica do campo/contracampo apenas poderia ser um plano “subjetivo” da boneca; outro exemplo aproximável e fulgurante é o plano de José Augusto e Raquel, em *Francisca*, que não pode ser senão o “ponto de vista” da lareira. Os exemplos são multiplicáveis, podendo perguntar-se, com João Bénard da Costa (em texto incluído no mesmo catálogo): “Quem Conta? Quem dá a ver?”

Se alguma noção, alguma crença, organiza o desconcertante jogo de olhares no cinema de Oliveira, será o que se designa por pan-optimismo: tudo o que existe e é visível (mesmo os objetos e os seres inanimados) é objeto e pode ser sujeito do olhar. E perguntar-se-á mesmo se o objetivo último não é o de dar a ver o que não é da ordem do visível; se de alguns se diz que são “médicos das almas” não será Oliveira um dissegador, um entomologista das almas? Mas retomemos o exemplo de *Aniki-Bóbbó*, em que o objeto do desejo se transformava no sujeito do olhar. Ou lembremo-nos do plano de *O Passado e o Presente* (1971), com a criada espreitando através da fechadura da porta. Como na pintura barroca, o sistema figurativo dos filmes de Oliveira (pelo menos dos mais originais) é um jogo de olhares e dos seus reflexos, de multiplicação de pontos de vista, em constantes metamorfoses; um sistema levado ao extremo em *Os Canibais*, não só por as três personagens principais se definirem num jogo de olhares entre elas próprias, não só delírio a que é conduzido (nas sequências finais os objetos do olhar tornam-se em objetos de desejo carnívoro), mas também porque, sobretudo por via do narrador e do comentador-violinista (com as

suas sugestões paganinianas, regularmente executando o *Capricho op. 1, n.º 24* do virtuoso compositor, de quem se dizia ter um pacto com o diabo) e do modo como se dirigem à câmara, em nenhum outro filme de Oliveira o espectador é, como neste, envolvido no jogo.

Sucedem que o reflexo das imagens nem sempre é uma repetição conforme. Se este filme tanto nos evoca os espelhos, lembremo-nos também desses jogos particulares com objetos côncavos e convexos. Ora, desde o primeiro plano, Oliveira vai insinuando a possibilidade de deformação, de uma anamorfose. A sugestão concretiza-se em particular na fabulosa sequência da noite de núpcias, em que a imagem do Visconde nos surge convexa. Se a associação Eco/Visconde é retomável, então pode supor-se que também a ele Narciso atraíçoa, pois que o seu reflexo, para além da imagem aparente do corpo, indicia uma metamorfose, uma outra natureza.

Basta citar as imagens do pesadelo em *Aniki-Bóbo* ou a sequência de *Francisca* (em que dois planos repetem a mesma cena) com um José Augusto vampirizado surpreendido pela criada com o coração da esposa morta (sempre a dissecação!) para atentarmos às periódicas aparições fantasmáticas na obra de Oliveira, em que um reflexo não nos devolve a mesma imagem mas a sua sombra e o seu lado oculto. Em *Os Canibais* essas metamorfoses da imagem são tão insistentes que se diriam convocar também, numa totalidade, as metamorfoses da palavra: o eco, o canto, a ópera. Se o barroco foi uma arte (ou uma categoria cultural) simultaneamente vertiginosa e rigorosamente hierarquizada, a mais estranha forma que originou, a ópera, foi a apoteose desse sistema e da sua ambição de uma representação totalizante.

Se supusermos, na esteira de Bazin, que o mito de uma totalidade orientou as contribuições técnicas que originaram o cinema, poderemos todavia interrogarmo-nos sobre se era um integral realismo que se pretendia ou se, diversamente, não prevaleceria antes o paradigma do espetáculo total, da ópera.

Falando sempre de Lumière, esquecemo-nos de Edison, o inventor do fonógrafo e também do cinetoscópio, o qual, segundo testemunhos, procurou sobretudo obter um meio de reprodução da imagem que acompanhasse a reprodução do som, tendo como objetivo último a fixação de representações de ópera. Insistindo sempre no binómio mudo/sonoro, esquecemo-nos de algo de que só muito recentemente, com as projeções de filmes mudos acompanhados por música sinfónica, nos podemos aperceber: que nos anos 1910 e 20 muitas foram as óperas cinematográficas, mesmo que sem palavras, de que o mais empolgante exemplo será porventura o *Napoléon* (*Napoleão*, 1927, Abel Gance).

À ópera foi o cinema italiano buscar o modelo do que, mais tarde, os americanos chamariam "epic" - e então, *Cabiria* (1914, Giovanni Pastrone) é o elo entre a *Aida* de Verdi e *Intolerance* (*Intolerância*, 1916, D. W. Griffith). Faltando as palavras, começaram a designar os filmes por "sinfonia" - *Sinfonia del Fuoco* (*O Fogo*, 1916, Giovanni Pastrone) a partir do texto de D'Annunzio/Pizzetti, *Rapsodia Satanica* (*Rapsódia Satânica*, 1917, Nino Oxilia), com música de Mascagni -, exemplo continuado e reformulado na França, na União Soviética e na Alemanha, nos anos 1920, quando a música se quis não apenas metáfora mas modelo de uma construção por montagem e transformação dos diversos elementos constitutivos. Um dos exemplos foi um filme que, querendo ser integralmente realista, manipulava os diversos elementos

colhidos na realidade (como no contínuo sonoro se podem colher notas) segundo um processo que se pretendia musical; chamava-se *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt* (*Berlim - Sinfonia de uma Cidade*, 1927, Walter Ruttmann). Foi o filme que despertou num jovem chamado Manoel de Oliveira a vontade de ser cineasta.

O que é surpreendente e desconcertante em *Os Canibais* é que Oliveira, depois de ter investido a palavra como elemento fundamental do seu cinema - "Ao princípio era o texto", se pode dizer dos seus filmes após *Acto da Primavera* (1963) -, e tendo-se deixado seduzir por ela não apenas como sentido mas também como som - e talvez não seja fortuito que *Le Soulier de satin* (*O Sapato de Cetim*, 1985), filme em língua estrangeira, tenha sido simultaneamente momento de impasse e momento de descoberta da musicalidade -, regresse a uma linguagem vinculada a muito do cinema dos anos 1920, ao primado da música e da montagem que agora pode ser integralmente concretizado, incorporando a palavra - a sinfonia torna-se ópera.

Se nos imaginários deste século o cinema substitui a ópera como paradigma do espetáculo, isso não se deve, todavia, apenas a um "progresso" técnico de difusão. Como forma historicamente determinada de teatro musical, a ópera esgotou-se nos princípios deste século, exatamente quando o cinema se definia como forma autónoma. Códigos como os que determinavam a distinção entre recitativos, árias e cenas concertantes, pressupunham estruturas dramático-musicais baseadas na tonalidade funcional. Pretender utilizar uma linguagem "moderna" numa estrutura tradicional é uma insustentável contradição. É o que sucede com a música de João Paes, designadamente quando pretende restaurar uma forma como a do recitativo (mormente

nas intervenções do narrador).

Como outras sequências musicais comprovam, o "primitivismo" do filme, a sua referência à ópera-bufa e mesmo a generalização do princípio da montagem (não apenas no sentido corrente, mas também no de montagem dos diversos elementos, textuais, figurativos e musicais) implicavam o mais rigoroso anacronismo, o de retomar o que os italianos designavam por "pasticcio" (e que nada tem de pejorativo; o método foi amplamente praticado). De resto, alguns dos melhores contributos de João Paes em filmes de Manoel de Oliveira, como a utilização de *Sonho de Uma Noite de Verão* de Mendelssohn em *O Passado e o Presente*, ou o "galope" no final de *Francisca*, participavam desse espírito. Não deixa de ser contraditório que num filme-ópera o menos interessante seja a música, mesmo que seja elementar reconhecer que também é a João Paes, enquanto instigador do desafio, que se fica a dever um dos melhores filmes de Manoel de Oliveira.

Augusto M. Seabra

(in *Expresso* [Revista], 12 de novembro de 1988, p. 10-12)

PRÓXIMAS SESSÕES

20 OUT | DOM | 17:00 O SANGUE

Pedro Costa | 1989 | 95'

27 OUT | DOM | 17:00 O PROCESSO DO REI

João Mário Grilo | 1990 | 91'

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

