



OS CANIBAIS 1988

Realização: Manoel de Oliveira

Argumento: Manoel de Oliveira, adaptado da novela homónima de Álvaro Carvalho

Música e Libreto: João Paes

Direção de Fotografia: Mário Barroso

Cenários: Luís Monteiro

Guarda-roupa: Jasmim de Matos

Som: Joaquim Pinto

Assistente de realização: Jaime Silva

Montagem: Manoel de Oliveira

Intérpretes: Luís Miguel Cintra (o Visconde - voz: Vaz de Carvalho), Leonor Silveira (Margarida - voz: Filomena Caro), Diogo Dória (Dom João - voz: Carlos Guilherme), Oliveira Lopes (o narrador - voz: o mesmo), Pedro T. da Silva (o violinista - execução: Max Rabinovitz), Joel Costa (o barão - canto: Luís Madureira).

Produção: Filmargem, Gemini Films, La SEPT

Produtor executivo: Paulo Branco

Cópia: 35mm, cor

Duração: 98 minutos

Estreia em Portugal: 10 de novembro de 1988.

A ÓPERA DOS OLHARES

Por vezes, há filmes assim. Cada um deles é um E.T., objecto 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 aspectos 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 “acção” (“O meu conto é amador de sangue azul; gosta da aristocracia” ou “a minha autoridade de verdadeiro contra-regra 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 resuscitado 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 aspectos que terão atraído Oliveira, prosseguindo 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. Exceptuando 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 objectos, isto é, está para além do real, como “irrealistas” são o conto e o filme. A estranheza do conto poderia assim ser o motivo directo 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.

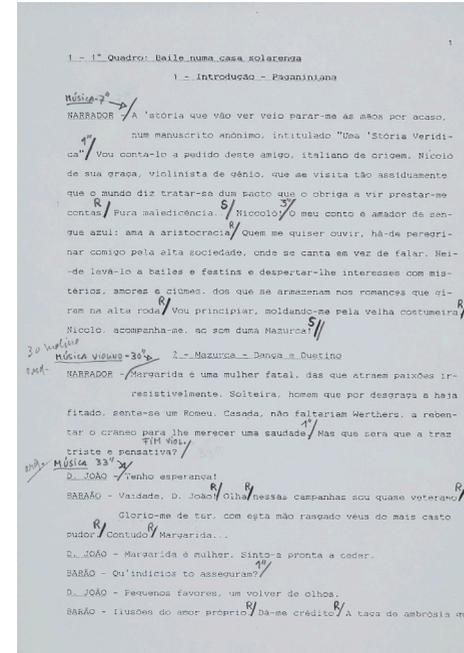


Fotogramas do filme *Os Canibais* (1988) de Manoel de Oliveira

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 projecções (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, apaixonou-se por Narciso; repelida por aquele, dela apenas ficou a voz; quanto a Narciso, vendo a sua imagem reflectida na água, por ela se apaixonou, 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 colectivo de uma comunidade, de uma cultura) apesar daquilo que vemos nunca ser exactamente 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 objecto de jogos incessantes, de metamorfoses - Eco e Narciso eram, de resto, figuras de metamorfoses.



Primeira página da letra do filme *Os Canibais* (1988), depositado na Casa do Cinema Manoel de Oliveira – Fundação de Serralves

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 “objectividade 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 electrónicos (e ainda que se não possa ignorar que aquelas imagens são cada vez mais insistentes), podemos-nos interrogar se o “realismo” da imagem cinematográfica (a reprodução objectiva 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-Bóbb* (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 “subjectivo” 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, como 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-optismo: tudo o que existe e é visível (mesmo os objectos e os seres inanimados) é objecto e pode ser sujeito do olhar. E perguntar-se-á mesmo se o objectivo 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?

