

OS CANIBAIS / 1988

um filme de Manoel de Oliveira

Realização: Manoel de Oliveira / **Argumento:** Manoel de Oliveira, adaptado do conto homónimo de Álvaro Carvalho / **Música e Libreto:** João Paes / **Fotografia:** Mário Barroso / **Cenários:** Luís Monteiro / **Guarda-Roupa:** Jasmim de Matos / **Som:** Joaquim Pinto / **Assistente de Realização:** Jaime Silva / **Montagem:** Manoel de Oliveira / **Intérpretes:** Luis 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: Filmagem, Gemini Films, La Sept / **Produtor Executivo:** Paulo Branco / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, cor, 99 minutos / **Estreia em Portugal:** Cinemas Amoreiras e Fonte Nova, a 10 de Novembro de 1988.

Estamos muito perto e muito longe de **O Acto da Primavera**, como estamos muito longe e muito perto de **O Passado e o Presente**. No primeiro caso é a ópera, é a mesma ousadia visual (confio que tenham na memória as cores do **Acto**), e é ainda (ou era já) o mesmo sentido do sacrifício carnal. **O Passado e o Presente** é evocado quer pela perversão das relações amorosas (a necrofilia daquele antecipa o canibalismo do filme de hoje), quer pela sua *découpage* musical, não sendo evidentemente um acaso que o nome de João Paes e o seu trabalho musical atinjam nestes dois filmes particular expressão. De uma forma mais genérica, **Os Canibais** remete-nos de novo para esse muito particular universo que Oliveira criara na famosa tetralogia, ou seja, para o mundo dos amores frustrados, em Margarida se cumprindo todos os itens que fizeram a glória das heroínas do cineasta de **Amor de Perdição**, da virgindade à morte pela paixão.

Dir-se-ia - e para que o parágrafo anterior seja de alguma consequência - que **Os Canibais**, na aparente inovação da sua forma, surge como uma condensação dos temas de Oliveira, quase como uma súpula dos seus temas e obsessões. No balanço de semelhanças e diferenças, o mais esclarecedor é, sem sombra de dúvida, dar a palavra a Oliveira: *"As minhas planificações são sempre muito elaboradas. Antes mesmo da música de João Paes estar composta, Os Canibais estavam prontos a ser filmados. Uma vez a ópera escrita, reajustei a minha planificação conforme os ritmos musicais. Filmámos em play-back, mas após uma longa fase de ensaios. Na rodagem, no entanto, o que conta é o concreto. Os objectos presentes no cenário, os gestos dos actores sugerem-me outros planos. A representação dos actores é essencial para mim, porque eles tentam muitas vezes fazer entrar o espectador com eles no enquadramento. É preciso que um filme se complete pelo olhar do público, como quando se pousa o olhar sobre uma pintura. O Palácio Real da Ajuda, por exemplo, foi uma condição para que eu aceitasse fazer este filme. Eu tinha que ter a possibilidade de filmar naquele lugar espantoso. Desde a chegada ao Palácio, devia dar-se conta de um ligeiro desfasamento nos comportamentos dos personagens, devia perceber-se que eles são bizarros. O ballet dessa abertura do filme foi feito com uma precisão muito pré-concebida. E na montagem estive muito presente. É uma fase que me permite apurar ainda mais. Essa tarimba, adquiri-a graças aos filmes que não realizei. Nesses longos períodos de abstinência pude, em contrapartida, reflectir muito sobre o cinema. Nos meus documentários também, experimentei teorias sobre a montagem, as dos cineastas soviéticos por exemplo. Compreendi então quais devem ser as experiências do cinema".*

Semelhanças e diferenças. No que Oliveira diz, para além da afirmação da tirania da planificação (a mais *semelhante das semelhanças*, que facilmente se reconhece na obra do cineasta), pode verificar-se a permanência de um ofício que centraliza quase obsessivamente no realizador a criação do filme. Para Oliveira, o argumento, a realização (nela se compreendendo não apenas a gestão dos actores, dos cenários, etc., mas igualmente a gestão do olhar do próprio espectador) e a montagem reafirmam uma só e a mesma vontade, a vontade de um demiurgo que tem a sua melhor paráfrase no narrador de **Os Canibais**. Não é descabido recordar, que do **Amor de Perdição** ao **Soulier**, passando pela **Francisca**, a intervenção de uma presença (pode ser uma voz *off*), ligando todas as acções e regulando as intervenções e o peso dos personagens, funciona como um primeiro enquadramento, numa rede de quadros que relança um dos temas mais caros ao autor, o da representação.

Se é compreensível que se pegue neste filme pelas semelhanças, tantas e tão grandes podem ser as pistas para a obra anterior de Oliveira - volto a lembrar a virgindade da protagonista, nela se considerando também o facto tão característico de Oliveira ter escolhido uma atriz debutante para o papel (Leonor Silveira estreou-se com este filme), e acrescento o gosto pelo macabro (a fazer-nos lembrar os maridos mortos de Wanda em **O Passado e o Presente**) ou essa tentação pelos fins inesperados já experimentada em **A Caça**, o **Acto** e **O Meu Caso** e na qual Oliveira volta a cair (graças a Deus) uma vez mais - se, como dizia, é compreensível que estas semelhanças nos entrem pelos olhos dentro, seria crime de lesa majestade não se atacar **Os Canibais** pelas suas chocantes e radicais diferenças.

O **Meu Caso** anunciava já que alguma coisa se preparava e que Oliveira não precisava de se esconder na torre de marfim de um sistema (em que avultam princípios aparentemente tão inabaláveis como o primado do texto, ou o estatismo da câmara, ou a duração dos planos) e que num sistema fundado sobre premissas quase opostas o seu universo pode igualmente revelar-se. Nesse sentido, **Os Canibais** tem de entender-se como a afirmação de uma *mise-en-scène* clássica, regresso por exemplo da câmara aos seus privilégios atestados soberanamente pela prodigiosa abertura, regresso a uma *découpage* que vai do geral para o particular (mesmo ao muito particular, como o inaudito plano sobre o decote de Margarida). Finalmente - e mal seria se não glosássemos também um mote que a quase totalidade da crítica respeitou - a grande revelação de **Os Canibais** terá sido a desse inexplicável baile (ou vamos chamar-lhe cegada?) que constitui a segunda surpresa de um filme que simetricamente as distribui. Visto à luz dessas surpresas, **Os Canibais** é a passagem de um tónus macabro ao carnaval. Se a noite de núpcias do Visconde e de Margarida, apesar de todo o seu insólito, se pode ainda ver como uma exaltação de regras comuns ao espectáculo (a revelação de um enigma e o clímax negativo de uma paixão), a passagem daquele mundo fáustico à efabulação *mais do que buñueliana* do final só se pode entender como irrisão de todos os códigos, numa reviravolta mágica que mostra como todas as aparências podem ser vãs.

Oliveira disse que, sendo o Visconde um enigma, logo que ele se revela, "*toda a gente se aterroriza. Margarida não pode aceitar essa situação. Dom João não suporta não ser amado. Desde esse momento são personagens à mercê do diabo. Não brilham nem pela inteligência, nem pela tolerância.*" O final de **Os Canibais** tem a medida do terror a que Oliveira se refere. Um terror que só a ironia e o riso poderiam sublimar. Não creio que no final desta projecção possam restar muitas dúvidas.

Manuel S. Fonseca