

## *Os canibais*, de Álvaro do Carvalho e Manoel de Oliveira: entre literatura e cinema<sup>1</sup>

Jéssica Domingues Angeli<sup>2</sup>

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Bruno Gambarotto<sup>3</sup>

Universidade de São Paulo (USP)

### Resumo

As noções que regem a avaliação de adaptação cinematográfica, no senso comum, baseiam-se em noções de transposição, de uma arte para outra, da mesma narrativa. Entretanto, o diretor que adapta uma obra literária para o cinema produzirá um filme com a sua interpretação da obra, bem como o seu estilo e seu horizonte de expectativa, ou seja, o *seu* filme. Diante disso, neste trabalho, visamos a explorar as relações entre literatura e cinema, valendo-nos de textos teóricos que versam sobre o tema, a fim de avaliar como Manoel de Oliveira, conhecido por produzir diversos filmes a partir de romances e contos, foi um leitor que soube transformar em cinema as características literárias que ele identificou como mais fascinantes nas obras adaptadas.

**Palavras-chave:** Manoel de Oliveira; Álvaro do Carvalho; literatura e cinema.

## *Os canibais*, by Álvaro do Carvalho and Manoel de Oliveira: between literature and cinema

### Abstract

Common sense conceptions of evaluation of filmic adaptations are mostly based upon notions of transposition of the same narrative from one art to the other. However, a film director who adapts literature into cinema will make a movie based on his or her interpretation of the literary work, as well as his or her style and horizon, that is, his or her movie. Thus, this paper examines the relations between literature and cinema, based on theoretical texts about this theme, in order to evaluate how Manoel de Oliveira, an important adapter of novels and short stories to filmic medium, was a reader capable of grasping and transforming into movies the literary devices he identified as the most fascinating in the works he adapted.

**Keywords:** Manoel de Oliveira; Álvaro do Carvalho; literature and cinema.

<sup>1</sup> Discussão iniciada durante a disciplina “Literatura e outras artes”, ministrada pela profa. Dra. Ana Paula Arnaut, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, no segundo semestre de 2016.

<sup>2</sup> Graduanda em Letras pela FCLAr - Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara. E-mail para contato: angelijd@gmail.com

<sup>3</sup> Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada - DTLLC FFLCH USP. E-mail para contato: bruno.gambarotto@gmail.com

## ***Os canibais*, de Álvaro de Carvalho y Manoel de Oliveira: entre literatura y cine**

### **Resumen**

Las concepciones de sentido común de la evaluación de las adaptaciones fílmicas se basan principalmente en las nociones de transposición de una y la misma de una obra a otra. Es imposible, sin embargo, tal logro, debido a las diversas posibilidades y métodos propios de cada arte. Los directores de cine que adaptan la literatura a su medio necesariamente interpretarán la obra literaria en juego a fin de dar su propia perspectiva fílmica del estilo y su propia actualización del texto literario. Así, este trabajo examina al director de cine portugués Manoel de Oliveira, considerado como un importante adaptador de novelas y cuentos para el medio fílmico, como un lector capaz de captar y transformar en películas los dispositivos literarios que identificó como la más característica de las piezas que analizó.

**Palabras-clave:** Manoel de Oliveira; Álvaro do Carvalho; literatura y cine

### **1 Álvaro do Carvalho: autor menor, e com orgulho**

“Eu, aproveitando-me de meus privilégios de narrador, ri-me por detrás dos bastidores” (CARVALHAL, 2004, p. 265)

Embora o imaginário português sempre tenha existido na literatura do país com as *Obras do diabinho da mão furada*, datada do início do século XVIII e cuja autoria é atribuída a António José da Silva, o Judeu, fato é que os portugueses demoraram a adquirir um gosto pela literatura fantástica. A explicação reside, especialmente, no fato de o Romantismo ter chegado tardiamente a Portugal<sup>4</sup>: após 1825, foi atribuída ao escritor a missão de construção da pátria, a cujo propósito o fantástico, conforme trata do irreal, não serviria (talvez apenas simbolicamente, mas não seria o modo mais pedagógico). No período do chamado Segundo Romantismo, iniciado em 1844, o público português das classes mais baixas tomou gosto pela literatura gótica e macabra que lhes chegava via traduções de escritores inexpressivos, em sua maioria ingleses e alemães, publicadas em revistas. Isso contribuiu, novamente, para o rebaixamento do

<sup>4</sup> As literaturas do norte, especialmente Alemanha e Inglaterra, já haviam desenvolvido o movimento romântico – “especulação” acerca do surgimento da nação e investigação dos estados de alma do eu, o *Sturm und Drang* alemão, por exemplo, à qual, de acordo com Mme de Staël (1999), os povos do norte, por viverem cercados por um clima árido (em comparação com o clima ameno do sul), seriam mais suscetíveis – e mesmo a França já havia se libertado do cerceamento promovido pelo Classicismo, que, mais do que uma manifestação literária, constituía a própria alma literária no país e “imperou” até pouco depois da Revolução Francesa de 1789 (CARPEAUX, 2012, v.6). A data escolhida para marcar o início do Romantismo, na literatura, em Portugal é 1825, quando foi publicada a obra *Camões*, de Almeida Garrett.

fantástico, que passou a ser visto como literatura “de massa”. Com o início da dissolução do Romantismo e a concomitante popularização do Realismo, o fantástico passou por um ligeiro período de florescência produtiva: *Prosas bárbaras* (1866 a 1867), de Eça de Queirós, bem como os *Contos fantásticos* de Teófilo Braga (1865), marcam a influência tardia de escritores renomados como E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe e Heinrich Heine na literatura portuguesa.

Álvaro do Carvalho (1844-1868) foi, em seu tempo, um autor marginal – ou “menor” – cujas qualidades foram reconhecidas apenas muito tardiamente, em especial nos estudos que versam sobre as literaturas fantástica e frenética<sup>5</sup>. Para além de sua morte prematura aos 24 anos, que o impediu de publicar em vida<sup>6</sup>, com exceção de alguns contos em revistas coimbrãs durante o período em que cursou direito na Universidade de Coimbra, o gênero literário a que o autor mais se dedicou – a literatura fantástica – não encontrou em Portugal, à época, receptividade. Algumas características de seus contos, como o humor negro, pouco comum em seus dias, a utilização irônica da linguagem rebuscada exigida pelo cânone e a negação do eufemismo para tratar de assuntos considerados repugnantes – o que muitas vezes fazia parte de um “código de etiqueta” literário – tornaram os contos de Álvaro do Carvalho inovadores o suficiente para serem desprezados à época de suas publicações.

Sua posição de “autor menor”, sem compromisso com a literatura empenhada na construção de uma imagem edificante da nação, permitiu-lhe operar uma crítica feroz que atingia tanto o Ultrarromantismo (já moribundo à época) quanto os novos ares do Realismo, como é possível verificar no excerto:

Disse a crítica pela boca de Boileau: *Rien n'est beau que le vrai*, e não tardou que as fábulas, arabescos exóticos, exageros, oriundos principalmente dos tempos heroicos, perdessem toda a soberania

<sup>5</sup> Em outros aspectos, nomeadamente no que tange ao espaço e à apresentação de episódios de horror, “Os canibais” assemelha-se aos contos fantásticos, mas extrapola-os nos episódios excessivamente grotescos (não é suficiente que o Visconde seja uma estátua viva que se atira ao fogo, é necessário ir além e transformá-la em um ‘banquete’ de que desfrutaram seu sogro e cunhados) e nos temas tabu (suicídio, canibalismo, impotência), que muitas vezes são levados ao extremo. Por conta disso, “Os canibais” tem sido comumente classificado como literatura frenética. Cf. Batalha, 2011.

<sup>6</sup> Os seus seis contos, reunidos em uma coletânea, foram publicados postumamente por seu amigo João Simões Dias em 1868.

dantes exercida na ampla esfera das boas-lettras. [...] lá estão firmes em pedestais de pedraria, mas ofuscados pela luz brilhante da verdade. Todavia não deixarei eu de confessar o amor que sempre tive por contos de fadas, para que não se estranhem algumas murmurações, acaso fugitivas, no ato de me sacrificar às exigências dessa geração pretensiosa. Sacrifico-me. Mas, como não sou dado a transcendências, pois abomino tanto a incógnita dos matemáticos, como a Dulcineia dos Quixotes, abro sobre os joelhos uma crônica, que casualmente me veio à mão, e, aproveitando os cabedais da minha escolha, deixarei desse modo de ser constrangido a inventar, no que iria grande perigo de volver as costas à verdade. (CARVALHAL, 2004, p. 217)

A ironia é dirigida, por um lado, aos arabescos e exageros do Romantismo e, por outro, à “busca incessante da verdade”, empreendida pelos realistas, aos quais o narrador chama de geração pretensiosa. Ademais, o autor satiriza um recurso muito caro ao Realismo, largamente utilizado por esses escritores para garantir ao texto uma impressão de veracidade: alegar que o manuscrito veio parar em suas mãos por acaso. O autor assume, de maneira irônica, recorrer a tal subterfúgio para se eximir da “culpa” por ter escrito um conto cuja finalidade única não é retratar com finalidade investigativa a sociedade da época.

“Os canibais” (1866), conto de que nos ocuparemos, apresenta todas as características apontadas acima. A narrativa trata de uma história de desejo frustrado: Margarida, jovem bela e “mulher fatal”, apaixona-se pelo misterioso Visconde de Avelada, contrariando o seu pretendente D. João. O nobre a previne, sombriamente, de que a vida ao seu lado seria marcada por desgraças, mas Margarida não se intimida e promete amá-lo mesmo que o leito de núpcias de ambos fosse o cemitério. Na madrugada que sucedeu ao casamento, porém, o visconde revela o segredo à recém-esposa: ele era uma estátua viva, animada por algum mecanismo desconhecido. Margarida, horrorizada, atira-se pela janela e o visconde, cheio de remorso e tristeza, lança-se às chamas da lareira. D. João, escondido no jardim da casa desde o final da cerimônia, depara-se com a cena grotesca e corre para fora, em busca de sua amada. Pela manhã, o pai de Margarida, o glutão Urbano Solar, movido pela fome, invade o quarto do casal e, acompanhado pelos dois filhos, come o pedaço de carne que estava na lareira, acreditando tratar-se de uma iguaria da culinária exótica do visconde. Escutam,

então, um grito horrível e correm para fora da casa: era D. João, que havia atirado em seu próprio peito, arrasado pela morte de Margarida. Mesmo sangrando abundantemente e perto da morte, D. João revela aos criados e à família da noiva o que ocorrera na noite anterior. Desesperados e enojados, pai e filhos decidem cometer suicídio por conta da morte da irmã e do banquete macabro do almoço. Desistem tão logo se lembram de que o visconde não tinha família e, tendo sua esposa também morrido, todo o seu dinheiro passaria às mãos deles.

O narrador heterodiegético (REIS e LOPES, 1988) de “Os canibais”, em determinados momentos, colocando-se em nível extradiegético, descola-se da narrativa para analisar e criticar com impressionante lucidez a sua própria narração. A exposição do labor artístico, ou seja, o recurso da metaficção e a consequente ênfase dada ao discernimento entre verdade e ficção, já havia sido feita por Camilo Castelo Branco em *Coração, cabeça e estômago* (1862) ou, ainda antes, por Almeida Garrett em *Viagens na minha terra* (1846), por exemplo. Em “Os canibais”, porém, o desnudamento do processo ficcional, característica explorada com maior frequência no Pós-modernismo português, vem acompanhado de uma autocrítica severa que contém a autorreflexão do narrador sobre a construção de sua própria narrativa e a respeito das estéticas que se digladiavam à época.

O que existe, no conto, é uma narrativa linear entrecortada por um narrador que relembra a sua distância em relação ao texto narrado e, em contrapartida, a sua proximidade com o leitor. Essa fuga à compenetração que nutre o fantástico compromete a modalização da verdade que o gênero exige. Sabe-se que a literatura fantástica requer, fundamentalmente, segundo Todorov (2004), que se suscitem dúvidas no leitor; este, por sua vez, deve ser *conduzido* pelo narrador à encruzilhada da ambiguidade, em que não é possível explicar os acontecimentos fantásticos nem pela razão, nem pelo sobrenatural. É necessário, portanto, que o narrador mantenha o equilíbrio, introduzindo o fantástico sem perder de vista a verossimilhança do texto e a sua credibilidade. Em primeiro lugar, o narrador de “Os canibais” não é o narrador autodiegético que, canonicamente, é utilizado pelo gênero, justamente por não ser

totalmente credível. Este narrador, de acordo com Poe, em *Filosofia da composição* (2009), torna mais íntima a imersão no conto, de que decorre uma “captura” do leitor que proporciona momentos de assombro e expectativa. Além disso, as intrusões críticas do narrador heterodiegético, que conduzem a narrativa à metaficção, rompem com esse pacto que o gênero exige, pois evidenciam a ficcionalidade do texto. Por fim, o narrador pede que o leitor palpite a respeito das estratégias narrativas a serem utilizadas e, ao convidar o interlocutor a refletir a respeito da construção de um texto potencialmente fantástico, Álvaro do Carvalho elimina qualquer pretensão de “Os canibais” de o ser.

## **2 Literatura, cinema e adaptação. Manoel de Oliveira: diretor/leitor**

“nem copiar, nem mudar, mas penetrar, compreender, tornar claro, encontrar o mais profundo pensamento do escritor” Manoel de Oliveira *apud* Parsi; Baecque (1999).

O cinema, nascido no final do século XIX, deu seus primeiros passos em filmes como *Arrivée d'un train dans la gare de Ciotat*, de Louis Lumière. A sétima arte começou a explorar o seu potencial narrativo no período que se seguiu à produção dos filmes pioneiros:

[..] os acontecimentos [que antes eram] meramente postos em cena e registrados por uma câmera fixa assumem personalidade própria com o advento da verdadeira técnica narrativa cinematográfica que a mobilidade da câmera (e a conseqüente mudança de plano) permitiu e que a introdução e desenvolvimento da montagem levou a pleno fôlego (BELLO, 2001, np).

De acordo com Bello (2001), o cinema, enquanto arte que possui íntima relação com o fluxo temporal, ou seja, com a narrativa – aqui entendida como “estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade” –, aproxima-se da literatura que, por excelência, contempla essa dimensão. É o fato de ambos apresentarem narratividade que torna a relação entre literatura e cinema incomparável a qualquer outra ligação entre literatura e outras artes. Há, porém, além das semelhanças – espaço, tempo, personagem, instância narrativa, focalização etc. –, a diversidade de expressão que os



separa: a palavra escrita e os sinais gráficos, por um lado, e, de outro, as imagens em movimento, a fala, a música (BELLO, 2012).

Muitas das discussões a respeito da adaptação de obras literárias para o cinema estão centradas na discussão a respeito da fidelidade: o filme é fiel ao livro? É nessa questão que reside a qualidade de um filme, ou a ausência dela, e a adaptação que quebrar essa regra corre o risco de ser acusada de traição ou profanação (STAM, 2006). Essa crítica superficial se baseia essencialmente na noção de originalidade, ou seja, o filme que resulta de uma adaptação se arrisca a ser taxado de cópia e, pior: uma cópia mal feita, “infel”. A obra literária, no extremo oposto, conservaria a aura da originalidade. Existe, ademais, arraigada no senso comum, a concepção de que a arte mais antiga seria superior àquelas que vieram em seguida, de modo que a obra literária a ser adaptada tivesse, naturalmente, mais qualidade do que o filme que se baseia nela.

Circunscreve-se, especialmente por conta dos fatores apontados acima, a relação entre literatura e cinema a relações de equivalência, adotando modelos de análise que se limitam às noções de transferência e tradução (STAM, 2006). No extremo oposto está a ideia de recriação, de que tratam os estudos mais recentes, dando conta da diferença radical que existe entre os dois suportes e, além disso, dando ênfase ao processo inevitável de transformação a que toda obra adaptada está sujeita (BENIS, 2008).

Manoel de Oliveira, falecido recentemente, aos 107 anos (1908-2015), ao contrário de Álvaro do Carvalho, viveu o bastante para amadurecer o seu fazer artístico. Apesar dos grandes hiatos que marcaram a sua produção cinematográfica, Oliveira produziu incansavelmente, atingindo a marca notável de 32 longas-metragens ao longo de seus 88 anos de dedicação ao cinema.

O cineasta português, em entrevista a Antoine de Baecque e Jacques Parsi (1999), declarou que os livros entraram tardiamente em sua vida, pois, quando em idade escolar, sentia dificuldade em se concentrar na leitura e, por consequência, em depreender o sentido da obra. Mais tarde, adulto, apaixonou-se por essa arte a ponto de fazer dela uma grande fonte para seus roteiros cinematográficos: cerca de metade de sua

produção fílmica encontra inspiração em textos literários. Quando interrogado a respeito das mudanças nas suas adaptações, o diretor declarou que “não tem nada de cálculo matemático. No *Amor de perdição*, perguntei-me como conservar os pensamentos de Camilo” (OLIVEIRA *apud* BAECQUE; PARSI, 1999, p. 72). A partir dessa afirmação, pode-se inferir muito sobre o processo de transformação do verbal para o visual e sonoro no cinema de Manoel de Oliveira: entendemos que, nas declarações, ele evidencia a subjetividade do diretor na construção do filme, afinal é necessário ler a obra literária, tomar dela a intenção do autor e utilizar os recursos de que o cinema dispõe para transmitir, *por outros meios*, a síntese da obra literária para o espectador. Manoel de Oliveira, portanto, tem noção de que, na adaptação da literatura para o cinema, o horizonte de expectativa não reside em uma total equivalência entre a palavra escrita e a palavra falada aliada à imagem.

A incorporação do teatro pelo cinema de Manoel de Oliveira deriva da concepção que o cineasta tem desta que, de acordo com ele, é a síntese de todas as artes (OLIVEIRA *apud* BAECQUE; PARSI, 1999). Esta tem a capacidade de pôr em movimento a representação da vida que a pintura, a fotografia e a escultura captam, porém sem mobilidade: “o cinema recebeu essa herança e, pelas suas possibilidades, enriqueceu-a. O sentido que dou a *teatro* no cinema é o de representação da vida, tudo pode ser representado” (OLIVEIRA *apud* BAECQUE; PARSI, 1999, p. 70, grifo do autor). A “missão” do cinema é, pelos meios que tem, a de fixar a representação da vida que o teatro opera, mas que não pode conservar: jamais duas encenações de uma mesma peça serão idênticas, por exemplo.

Sem memória, se apagaria o passado, o conhecimento e o saber, e partiríamos sempre do zero a cada milionésimo. Mas tu, memória, fermento da vida e da imaginação, que preserva e seleciona, assim como o cinema. O cinema que, audiovisualmente, logra e fixa a partir da vida, do teatro, que transforma a literatura, a pintura, em ação, em espetáculo (OLIVEIRA, 2006, 2m:37s – 3m:20s).

As mudanças que cada diretor faz em sua adaptação do texto escrito para o cinema variam de acordo com o seu estilo, possibilidades (gastos, duração do longa, cenas consideradas impróprias etc.) e, também, com a concepção do que seria uma boa



adaptação. Isso quer dizer que, para alguns autores, uma adaptação de sucesso não precisa, necessariamente, conservar as falas, a cronologia, a sequência de ações e todos os acontecimentos postos no livro – ela pode, por exemplo, tomar a ideia central da obra e desenvolver uma outra narrativa, como ocorre em *Embargo* (2010), de António Ferreira, que realiza uma “colagem” a partir de contos da coletânea *Objecto quase*, de José Saramago (1978).

Manoel de Oliveira realizou poucas modificações no diálogo que estabelece entre seu filme e o conto de Álvaro do Carvalho. Isto se deve, acreditamos, à importância que a literatura teve na vida do diretor. De acordo com ele mesmo, um dos encantos da literatura é a liberdade que o autor experimenta ao escrever um livro,

porque um autor é livre para fazer o que quiser. Ele fala por [meio de] um personagem, põe o personagem a falar por ele próprio, o personagem. Fala sobre ele... é interessante, o cinema não pode fazer isso, o cinema tem limitações, o cinema não é mais do que aquilo que é presente, o cinema não pode filmar pensamentos, o cinema não pode filmar o passado, não tem imagem pra isso, o cinema não pode filmar sonhos, não se vê [...] Por isso a literatura é uma riqueza e, além disso, é capaz de expor uma cena e, ao fim da cena, isso acontece muito com [...] Tólstoi, o Tólstoi faz muito isso, constrói uma cena e depois critica a cena, faz uma análise sobre a cena que escreveu. Há uma riqueza, uma liberdade, possibilidade enorme que o cinema não permite, nem o teatro. (OLIVEIRA, 2005, 13m:42s - 21m:41s)

### 3 A leitura posta à prova: *Os canibais*, de Manoel de Oliveira

Em *Os canibais*, lançado em 1988, Manoel de Oliveira escolheu transpor quase que integralmente o texto do conto homônimo, de Álvaro do Carvalho. As poucas mudanças foram feitas por João Paes, que, sendo o responsável pela música do filme-ópera, prezou pela sonoridade (OLIVEIRA *apud* BECQUE; PARSI, 1999). O diretor, já conhecido por utilizar, propositalmente, diálogos arcaicos que soam anacrônicos, ao adotar o método de transpor as falas das personagens desse conto do século XIX para o cinema, fortalece a paródia que Álvaro de Carvalho fez da literatura da sua época ao construir falas de linguagem excessivamente rebuscada que muitas vezes não condizem com as situações ridículas e rocambolescas em que os personagens se encontram.

Exemplo disso é o excerto em que D. João, tendo seguido o visconde e a Margarida até o jardim e escutado, às escondidas, as juras de amor trocadas por eles, diz à sua amada, após a partida do rival: “V. Ex.<sup>a</sup> transmitirá ao Visconde de Aveleda esse mau pensamento em que ando. Diga-lhe, minha senhora, que me consomem desejos de experimentar se uma bala sabe abrir passagem através dum crânio” (CARVALHAL, 2004 p. 233). O exagero das reações é também ironizado por Álvaro do Carvalho quando, após a declamação da poesia do visconde, Margarida chora copiosamente. Logo a seguir, há o seguinte comentário do narrador: “a minha miopia burguesa não lhe vê razão para tais extremos; mas, enfim, a verdade é lei duma só interpretação. Tenho aqui a crônica que é de reconhecida autenticidade” (CARVALHAL, 2004 p. 230).

A opção do cineasta por manter quase todo o texto original do conto, incorporando, inclusive, o narrador, envolve a tentativa de não desperdiçar aquilo que o cinema não pode pôr em cena, especialmente, a nosso ver, os comentários informativos, e muitas vezes irônicos, do narrador que, conforme o diretor elogia em Tólstoi, constantemente cede a voz a uma crítica (do próprio autor?) que revisa o texto que acaba de escrever. O aproveitamento dessa voz já havia sido feito antes, por exemplo, em *Amor de perdição*, em que o recurso escolhido para esse fim é outro – uma voz *off* –, mas a finalidade é a mesma: transpor para o filme “tudo aquilo que não é filmável, mas literalmente rico [...]” (OLIVEIRA *apud* BAECQUE; PARSI, 1999, p. 87). É importante ressaltar que, mesmo no filme, o narrador afirma tratar-se de um conto, deixando ainda mais fluida a distinção entre uma arte e outra: “O meu *conto* é amador de sangue-azul, ama a aristocracia. Quem me quiser ouvir há de peregrinar comigo pela alta sociedade, onde se canta em vez de se falar” (OLIVEIRA, 1988, 04m:42s, grifo nosso).

No filme *Os canibais*, segundo nossa análise, não se nota qualquer eliminação significativa em relação ao conto. Por outro lado, no que toca às adições feitas por Manoel de Oliveira, o narrador de “Os canibais”, reaproveitado no filme, aparece acompanhado por um violonista chamado Niccolò, uma nova personagem que é responsável por executar, pulando comicamente em frente à câmera, a maior parte das

músicas do “filme-ópera” e, uma vez que faz referência a Paganini<sup>7</sup>, executa a sua composição mais famosa, *Caprice n.º 24*. Diferentemente do conto, em que não sabemos de onde provém o manuscrito “lido” pelo narrador, é a pedido de Niccolò que a história se conta. É interessante ressaltar que Paganini, por conta de seus dedos da mão muito longos e finos, que lhe garantiam aparência mefistofélica, era constantemente associado ao demônio, ao qual se atribuía todo o seu talento como violonista; pode-se constatar, logo, que a inserção desse personagem não foi aleatória. Eis como o narrador inicia o seu relato: “[Vou contar a história] a pedido deste amigo italiano de origem. Niccolò de sua graça, violonista de gênio que me visita tão assiduamente que o mundo diz tratar-se de um pacto que o obriga a vir-me prestar contas. Pura maledicência” (OLIVEIRA, 1988, 03m:51s).

No conto, há uma introdução em que o narrador fala sobre a origem do manuscrito de que ele retira a história que vai narrar e evidencia a sua postura nem romântica nem realista, mas crítica de ambas, o que garante o caráter metaliterário do texto. Manoel de Oliveira construiu essa característica em *Os canibais* por meio de uma espécie de “cena extra” que antecede a apresentação feita pelo narrador. Nesta, assistimos à chegada dos atores que, como no teatro, apresentam-se ao público que os aplaude antes da entrada no cenário. Esse registro, por um lado, fortalece a ideia de que estamos a assistir a uma peça de teatro, afinal, trata-se de um filme-ópera. Por outro, nota-se o caráter “metacinematográfico” do longa. Explicamos, por ser mais produtivo, por meio de um exemplo: embora Manoel de Oliveira tenha optado por fazer um “filme-ópera” de época e mantê-lo enraizado no século XIX, quando o conto foi escrito, adequando o cenário, as vestimentas e os costumes, na “introdução”, quando os atores, o narrador e Niccolò chegam à entrada do palacete em que ocorre o baile, os veículos que eles utilizam são carros do século XX. O que se pretende nessa cena é, a partir da tomada dos atores ainda “desencarnados” de seus personagens, fora do cenário e em veículos que pertencem à sua época, mas não à das personagens, exibir o processo de filmagem do filme-ópera.

---

<sup>7</sup> Niccolò Paganini (1782-1840) foi um compositor e violonista italiano, representante do romantismo musical; é considerado por muitos como o maior violonista de todos os tempos.

O par narrador e Niccolò evidenciam a sua posição extradiegética na mesma cena: quando chegam de carro ao palacete onde foi rodado o filme, ambos descem pelo lado oposto àquele em que os esperava o recepcionista e, ao invés de, como os atores, entrarem no prédio, dirigem-se para o lado contrário, onde está o público, deixando claro que não participarão do filme-ópera e que permanecerão na plateia, observando. Estando “de fora”, terão vantagens sobre o público devido à sua possibilidade de transitar pelos cenários, de interferir na narração e da onisciência narrativa. O filme atinge o mesmo efeito de estranhamento quando o narrador, sempre acompanhado por Niccolò, posiciona-se à frente da cena que se desenrola. Nela, descrevem-se as personagens e não apenas se revelam dados importantes da narrativa, aos quais não temos acesso por meio das ações – função de que comumente se incumbe o narrador –, como também se expõe sua visão dos fatos e críticas às personagens e mesmo ao modo como a narrativa é estruturada.

A construção de cenas que pretendem conferir uma dimensão metaficcional ao filme não se limita ao distanciamento do narrador e ao registro da chegada dos atores ao “palco”; ela também se dá a partir da atuação “forçada” das personagens, cujos gestos são demasiado exagerados e afetados, e da quebra da quarta parede. Essas características vão de encontro ao horizonte de expectativa de quem assiste ao filme, do qual é esperado uma ilusão de realidade (XAVIER, 2008).

Em busca de um cenário para o filme *Acto da primavera*, Manoel de Oliveira assistiu a uma encenação da Paixão de Cristo e, admirado com aquele “espetáculo”, decidiu incluí-lo no filme. De acordo com Antoine de Baecque (1999), mais do que figurar em *Acto da primavera*, a apresentação trouxe o corpo – a carne – para o centro do seu cinema. *Os canibais* prolonga esse espetáculo corporal ao expor o corpo do Visconde de Aveleda, belo durante todo o filme, com o tronco nu e sem pernas e braços: exibição de todo o poder do corpo e, também, da sua impotência (BAECQUE, 1999). Impotência que, aliás, é desencadeadora da cena que se desenrola na noite de núpcias, pois o corpo do visconde, desmembrado e frágil, é também capado: “Margarida, eu não sou um homem”. A destruição do corpo chega ao ápice quando o visconde, sem braços,

chega à humilhação de não poder se suicidar conforme planejara, ou seja, bebendo veneno, e precisa rolar para o fogo da lareira em uma cena ridícula.

No que concerne às personagens e ao *casting*, D. João, o romântico decadente com um certo ar dândi do conto de Álvaro do Carvalho, é perfeitamente interpretado por Diogo Dória, cujas expressões faciais denotam o ar de autocomiseração que a personagem demonstra em todo o conto. No Visconde de Aveleda, interpretado por Luís Miguel Cintra, a particularidade dos movimentos medidos de estátua é notável. Margarida, Leonor Siqueira, em sua primeira aparição nos filmes de Manoel de Oliveira, é a “mulher fatal” do conto: belíssima, contrasta com os aspectos obscuros que a envolvem, e acaba por suavizá-los. Um indício disso é o início de filme, em que há um *close* dos seus seios, o que reforça, além dessa atenuação do sombrio, a valorização do corpo por que preza o diretor.

No filme, bem como na história de Álvaro do Carvalho, as “pistas” acerca do mistério do visconde estão espalhadas pela narrativa: no conto, o narrador nos fala a respeito do caminhar do visconde: “[...] o feliz visconde embrenhou-se por entre as árvores com aquele caminhar medido do esqueleto das lendas populares” (CARVALHAL, 1866, p. 221). De acordo com Manoel de Oliveira,

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. (OLIVEIRA *apud* BAECQUE; PARSI, 1999, p. 67).

A imaginação que a narrativa nos exige ao convocar o “esqueleto das lendas populares” para ilustrar, oferecer uma imagem, de como seria o andar do visconde foi “realizada” pelo diretor na narrativa fílmica. A mecanicidade no caminhar do visconde, que nos remete, inevitavelmente, à boneca Olimpia do conto “*L’homme au sable*” (1817), de E. T. A. Hoffmann, pode ser notada, com muita expressividade, logo no início do filme, quando o Visconde é chamado para entrar no salão em que acontece o baile.

Muito resistente a adaptações de suas obras para o cinema, José Saramago justifica sua posição a partir da noção de que o filme mata a imaginação (Agência Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018).

Estado, 2008). Acreditamos que a posição do escritor se deve justamente à característica apresentada por Manoel de Oliveira no excerto citado acima: o cinema oferece, de fato, a imagem “pronta”, ao contrário da obra escrita, que fornece descrições, sejam elas diretas ou por meio de intertextualidade, que permitem ao leitor montar o personagem aos poucos na sua mente, às vezes de um modo muito particular. Entretanto, é preciso ter em vista que uma adaptação cinematográfica tem, ela mesma, a sua dose de imaginação vinda do diretor, que leu a obra e captou a sua essência. Além disso, se, por um lado, o cinema perde no espectador essa dimensão da imaginação que o livro exige, oferece outra possibilidade, da qual fala Manoel de Oliveira (BAECQUE; PARSI, 1999), que é perceber *o que* o filme quer mostrar e *como* mostra: assistir a uma adaptação de uma obra literária para o cinema é trocar a imaginação pela investigação.

No último parágrafo do conto, quando o magistrado revela que a herança do visconde seria destinada a eles, Álvaro do Carvalho utiliza uma metáfora para descrever a sordidez da ambição monetária do pai e dos irmãos de Margarida: “E encanizaram-se no magistrado, como molossos esfaimados num couro rijo de pernil de Lamego”. Trata-se, evidentemente, de uma ironia. Manoel de Oliveira utiliza essa metáfora no filme de maneira literal, ou seja, adiciona cenas em que Urbano Solar e seus filhos, transformados em molossos e exibindo dentes monstruosos, mordem o magistrado; os criados e até mesmo o padre se juntam a eles para saborear um pedaço do rapaz transformado em porco que grita. A mensagem é clara, no conto e no filme: os valores morais da burguesia decadente são rapidamente esquecidos quando há a possibilidade de obtenção de dinheiro, e todos querem uma parte da herança do visconde. Logo em seguida, Niccolò, que tocava em frente aos corpos de Margarida e D. João estendidos no chão, desaparece em uma nuvem de fumaça. Manoel de Oliveira confirma que, em *Os canibais*, o narrador representa o diabo e que a desaparecimento do violonista, possuído por satã, ao final, faz referência ao modo canônico como os envolvidos com essa entidade saem de cena (BAECQUE; PARSI, 1999).

Assistimos, em seguida, ao encerramento do filme-ópera: o lamego toma o violino de Niccolò e começa ele mesmo a tocar. Os atores que representavam Margarida



e D. João se levantam e, juntos com os demais atores, dançam em torno da fonte que decora o jardim. Parece-nos evidente, especialmente considerando esse desfecho, que Manoel de Oliveira soube captar a atmosfera sombria e, ao mesmo tempo, ridícula de tão exagerada, que Álvaro do Carvalho imprimiu ao seu conto: não basta que os temas sejam tabus (canibalismo, suicídio), é preciso exagerá-los: citar a fronte despedaçada – mas bela! – de Margarida, falar sobre o sangue que esguichava do peito de D. João, descrever o *sabor da carne* do visconde – “insulsa, viscosa e adocicada” (CARVALHAL, 1868, p. 258) – e fazer piadas a respeito do banquete macabro “em que o primeiro e único prato se compunha de carne de visconde, que deve ser mais estimada do que a de qualquer outro animal menos fidalgo” (CARVALHAL, 1866, p. 260).

#### 4 Considerações finais

Ao associarmos a concepção de adaptação cinematográfica de Manoel de Oliveira à sua transformação do conto de Álvaro do Carvalho em cinema, percebemos como a admiração do diretor pela literatura se reflete na manutenção dos aspectos principais dos textos fonte. Manoel de Oliveira, apaixonado pela literatura e ótimo leitor que foi, compreendeu o centro da obra do escritor português e tornou mais nítida a ideia base do conto: o sombrio levado à exaustão, o que acaba por, propositalmente, torná-lo risível. O caráter metaliterário de “Os canibais” também foi mantido, mas adquiriu um outro aspecto, pois ao que assistimos é à *encenação* de um filme que se pretende metacinematográfico.

Ademais, a manutenção do texto fonte, quase integralmente, incluiu mais um gênero na classificação difusa em que se encontra esse cinema experimental de Manoel de Oliveira: ao cinema, ao teatro e à ópera junta-se o próprio conto. O recurso de trazer para o cinema uma das personagens mais importantes da obra de Álvaro do Carvalho, o narrador, faz parte da tentativa do cineasta de manter aquilo que é literariamente rico mas que não poderia, convencionalmente estar em um filme; notamos, nesse aspecto,

uma das características mais expressivas no cinema de Manoel de Oliveira: a valorização da palavra (cf. *Um filme falado* (2003)).

### Referências:

AGÊNCIA ESTADO, 2008. Disponível em:

<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/estreia-hoje-nos-cinemas-aposaposensaio-sobre-a-cegueiraaposapos/n1237688667190.html> Acesso em 06/12/2016.

BAECQUE, Antoine e PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1998. Trad.: Henrique Cunha.

BATALHA, Maria Cristina. Álvaro do Carvalhal: o que pode nos informar um “autor menor”? *Itinerários*, Araraquara, n. 33, p. 157-170, jul./dez. 2011.

BELLO, Maria do Rosário Luppi. De Kessel a Buñuel e Oliveira: quando o cinema responde à literatura. *Cadernos de semiótica aplicada – Casa*, Araraquara, n° 2, p. 1-14, dez. 2012. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>. Acesso em 11/12/2016.

\_\_\_\_\_. *Da narrativa literária à narrativa fílmica: Amor de perdição: um exemplo de transcodificação intersemiótica*. 2001. 739p. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Aberta de Lisboa, 2001.

BENIS, Rita de Brito. *Fanny Owen*, da literatura ao cinema: o argumento como estrutura de ligação entre a literatura e o cinema. In: TORRES, Mário Jorge (org.). *Não vi o livro, mas li o filme*. Braga: Edições Húmus, 2008.

CARVALHAL, Álvaro do. Os canibais. In: \_\_\_\_\_. *Contos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. O Romantismo. In: \_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 2012.

CONVERSAZIONE A PORTO. Direção de Daniele Sagre. Roma: Fondazione Libero Bizzarri, 2006. 75min, sonoro, cores, legendas em português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yg8ZYZb5gCg> Acesso em 12/12/2016.

OS CANIBAIS. Direção de Manoel de Oliveira. Lisboa: Filmargem, França: Gemini Films, 1988. 98 min, sonoro, cores, legendas em português.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2009. Trad.: Oscar Mendes e Milton Amado.

REIS, Carlos e LOPES, Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

STAËL, Madame de. *De la littérature*. Paris: Flammarion, 1999.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.