

Ana Alexandra Seabra de Carvalho, “Os Canibais – Oliveira e Carvalhal em diálogo”, in Petar Petrov (org.), *Literatura e Cinema – Diálogos possíveis*, Lisboa, CLEPUL, 2021, pp. 11-33.

ISBN: 978-989-9012-60-8

PETAR PETROV

(Coordenação)

**LITERATURA  
E CINEMA  
DIÁLOGOS POSSÍVEIS**



FICHA TÉCNICA

Título: *Literatura e Cinema. Diálogos Possíveis*

Coordenação: Petar Petrov

Autores: Ana Alexandra Seabra de Carvalho, Annabela Rita, Gata Bertoneri, João Carlos Firmino Andrade de Carvalho, Marta Pereira, Paulo Serra, Pedro Quintino de Sousa, Petar Petrov, Sara Vitorino Fernandez e Sandra Sousa

Edição: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias,  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
Lisboa, 2021

978-989-9012-60-8

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto UIDB/00077/2020



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional.

Petar Petrov

(Coordenação)

**LITERATURA E CINEMA:  
DIÁLOGOS POSSÍVEIS**

CLEPUL

Lisboa

2021

## Índice

Apresentação	
Petar Petrov . . . . .	7
<i>Os Canibais – Oliveira e Carvalhal em diálogo</i>	
Ana Alexandra Seabra de Carvalho . . . . .	11
<i>Entre Verbo e Imagem: ‘Império’ em Metamorfose</i>	
Annabela Rita . . . . .	35
<i>Antiques old and new: o universo cinematográfico de Karen de Ana Teresa Pereira</i>	
Gata Bertoneri . . . . .	45
<i>Cinema, música, literatura: a propósito do filme Peregrinação de João Botelho</i>	
João Carlos Firmínio Andrade de Carvalho . . . . .	67
<i>Diálogos entre Agustina Bessa-Lúis e Manoel de Oliveira em “A Mãe de um Rio”: o uso das vestes e seu valor simbólico</i>	
Marta Pereira . . . . .	77
<i>Cinematização da fúria de viver da geração rasca em O Jardim sem Limites, de Lúcia Jorge</i>	
Paulo Nóbrega Serra . . . . .	87
<i>O Equívoco de Steiner. Sobre a representação do Holocausto em Literatura e Cinema</i>	
Pedro Quintino de Sousa . . . . .	109
<i>A Obra Ficcional de Rubem Fonseca e o Cinema</i>	
Petar Petrov . . . . .	137
<i>“Se fizerem um filme deste romance. . .”: a influência do Cinema no romance Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto, de Mário de Carvalho</i>	
Sara Vitorino Fernandez . . . . .	151

<i>"Diário do amor ausente": Cartas da Guerra, de 1971 a 2016</i>	
Sandra Sousa . . . . .	167

## Os Canibais – Oliveira e Carvalho em diálogo

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO<sup>1</sup>

Este trabalho, inserido no âmbito do projeto intitulado “Literatura e Cinema: Diálogos Possíveis”, nasceu do interesse, já desenvolvido noutras ocasiões, pelo estudo das relações inter-semióticas da adaptação de obras literárias para o cinema, diálogo esse inscrito logo na origem da Sétima Arte. Recorde-se o exemplo de *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliès (1902), inspirado nos romances *De la Terre à la Lune* (1865) e *Autour de la Lune* (1869) de Jules Verne e do seu antecessor seiscentista Cyrano de Bergerac (cujo título o filme retoma, *Voyage dans la Lune*, 1655); mas também no romance de H. G. Wells intitulado *The First Men in the Moon* (1901). Ou veja-se ainda a primeira adaptação cinematográfica das obras de Lewis Carroll *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass* (1871) pela dupla Percy Stow e Cecil Hepworth (*Alice in Wonderland*, 1903). Em Portugal, refira-se o curioso filme de Lino Ferreira intitulado *O Rapto de uma Atriz* (1907), atualmente desaparecido, e que constituía um *sketch* da revista *Ó da Guarda*<sup>2</sup> (estreada em Lisboa no Teatro do Príncipe Real a 3 de setembro de 1907). Cinco anos mais tarde, João Tava-

---

<sup>1</sup> Docente da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

<sup>2</sup> Cf. Wikipédia, “O Rapto de uma Atriz”, [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Rapto\\_de\\_uma\\_Atriz](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Rapto_de_uma_Atriz), consultado no dia 4 de janeiro de 2018, pelas 14H30.

res realiza o filme *Carlota Ângela*<sup>3</sup> (também desaparecido), a primeira adaptação cinematográfica de uma obra literária portuguesa a partir do romance homónimo de Camilo Castelo Branco (1858).

A literatura e o cinema são duas artes que, embora não utilizem os mesmos processos, partilham, no entanto, do mesmo objetivo de criar uma emoção estética para, da forma mais eficaz, veicular uma mensagem, nomeadamente narrando uma história. Se a literatura se pode definir como arte da palavra, o cinema serve-se de um conjunto de vários meios: imagem; guarda-roupa e cenários; representação dos atores (com ou sem recurso à palavra); manipulação do tempo; movimento da câmara<sup>4</sup>; eventualmente, efeitos espectais. Desta forma, a passagem de uma narrativa literária para uma obra cinematográfica necessita de uma adaptação, isto é, uma metamorfose do texto, mais ou menos profunda, de modo a transpô-lo para os modos de expressão do cinema, nomeadamente: a passagem de uma palavra escrita a uma palavra viva e dialogada, com tudo o que isso pressupõe de troca e de aligeiramento do estilo literário; um jogo permanente sobre as imagens, todas elas altamente significantes; um encadeamento rápido, graças ao texto ou às imagens, das principais cenas da intriga<sup>5</sup>, porque o tempo do espectador é diferente do tempo do leitor. Ao visualizar (mostrar) o texto literário, a adaptação cinematográfica introduz na obra fílmica um conjunto de imagens que são dadas já prontas ao espectador, ao contrário do que sucedia na obra literária, composta por palavras, em que essas imagens têm de ser construídas pelo esforço mental do leitor. Para além disso, relativamente à literatura canónica do passado, por exemplo, a adaptação cinematográfica

---

<sup>3</sup> Cf. Cinept – Cinema Português, “Carlota Ângela”, <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/1026/Carlota+%C3%82ngela>, consultado no dia 4 de janeiro de 2018, pelas 15H30.

<sup>4</sup> Cf. Alexandra Lamoure, “Les Liaisons dangereuses. Une adaptation cinématographique Laclos/ Frears”, *La Page des Lettres*, 2005. Disponível em <https://lettres.ac-versailles.fr/sptp.php?article367>, consultado no dia 2 de novembro de 2017, pelas 15H21.

<sup>5</sup> Cf. Alexandra Lamoure, *op. cit.*

impõe o olhar de uma outra época, uma outra cultura, uma outra sensibilidade – filtros que o espectador não deve descurar. No caso vertente, restrito ao contexto lusófono, a escolha recata sobre *Os Caribais*, adaptação cinematográfica de Manoel de Oliveira (1988) do conto frenético<sup>6</sup> homónimo de Álvaro do Carvalho (1866).

A obra de Oliveira<sup>7</sup> é consensualmente considerada uma das mais originais na história do cinema, nomeadamente na relação constante que estabelece com a literatura, desde a sua primeira longa-metragem ficcional, *Aniki-Bóbo* (1942), baseada no conto intitulado *Os Meninos Milionários* do seu amigo João Rodrigues de Freitas (1908-1976), até ao seu último filme, *O Velho do Restelo* (2014), no qual surgem, sentadas num banco de jardim, as personagens de D. Quixote, Luís de Camões, Camilo Castelo Branco e Teófilo de Pascoaes a discutir entre si a ideia de Portugal, do seu passado de glórias às incertezas do futuro.

No espaço-tempo que medeia entre as obras acima referidas, figura toda uma vastíssima galeria de autores e textos literários, canónicos e marginais, portugueses e estrangeiros, do século XVI ao século XX, que Oliveira soube interpretar de forma ímpar, não se ficando pela simples transposição da “história” (no sentido genettiano<sup>8</sup>). Na verdade, o

---

<sup>6</sup> Cf. Manuel João Gomes, “Álvaro do Carvalho: o narrador que ria por detrás dos bastidores” in Álvaro do Carvalho, *Os Caribais*, Lisboa, Edições Rólim, 1984, p. 7. Com efeito, devido à sua complexidade e originalidade, esta narrativa pode ser classificada como insólita, de horror, fantástica, grotesca, satírica, metaficcional, consoante as perspetivas.

<sup>7</sup> Manoel Cândido Pinto de Oliveira (1908-2015) realizou, ao longo de mais de 80 anos de carreira, para cima de 60 produções, venceu cerca de 40 prémios, 2 dos quais no Festival de Berlim e 5 no de Cannes. Foi aclamado pelo Festival de Veneza e membro do júri em 1981. O realizador foi também produtor, editor, argumentista, professor honorário da Academia de Cinema de Skopje e vencedor do Prémio Mundial do Humanismo em 2008 – cf. AdoroCinema, “Manoel de Oliveira: a biografia”, <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-2158/biografia/>, consultado no dia 03 de dezembro de 2017.

<sup>8</sup> Cf. “[...] Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l’acte narratif producteur et, par extension, l’ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend

cineasta português escreve os argumentos de todos os seus filmes. Quando adapta obras literárias, procura sempre transformar o texto no elemento estético-chave em torno do qual todos os outros gravitam (movimento da câmara, jogo dramático dos atores, cenário, música. . .). A sua obra caracteriza-se pela invenção artística – numa simbiose entre romanesco, teatral e poético –; pela resistência à normalização industrial; e ainda pela interrogação sobre a questão nacional portuguesa. Se, num primeiro período, indo de *Douro, Faina Fluvial* (1931) a *Ato da Primavera* (1963) e *A Caça* (1964), a filmografia olivetiana surge marcada pelo documentário e pela montagem – enquanto construção de um efeito de real que mistura realidade e ficção –, os anos 70 e 80 caracterizam-se pelo ciclo dos “amores frustrados”, com *O Passado e o Presente* (1972), primeira obra de ficção depois de *Aniki-Bóbo*, a abrir este período marcado pela dimensão central da teatralidade, a qual cria um distanciamento relativamente ao romanesco e ao romantismo dos amores malogrados. *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990) constitui o dealbar de um novo ciclo, caracterizado pela invenção livre e variada, retomando e reinventando as experiências anteriores<sup>9</sup>.

Longa é a lista das obras de Manoel de Oliveira que buscam a inspiração na literatura. A abrir, o já referido conto de Rodrigues de Freitas, *Os Meninos Milionários*, para *Aniki-Bóbo*.

No campo do teatro, surgem: o P<sup>o</sup> Francisco Vaz, de Guimarães (final do séc. XVI) em *Ato da Primavera* (1963); Vicente Sanches (séc. XX) em *O Passado e o Presente* (1972); José Régio (séc. XX) em *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *O Meu Caso* (1986), *A Divina Comédia* (1991) e ainda *O Quinto Império* (2005); Paul Claudel (séc. XX), em *Le Soulier de Sa-*

---

place”, Gérard Genette, “Introduction” in *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 72 (itálicos no original).

<sup>9</sup> Cf. Denis Lévy, “Introduction: Manoel de Oliveira et le cinéma portugais”, *L'Art du Cinéma*, n<sup>o</sup> 21/22/23 – Manoel de Oliveira, automne 1998, pp. 5-7.

tin – *O Sapato de Cetim* (1985); Hélder Prista Montetro (séc. XX), em *A Caixa* (1994).

No âmbito da narrativa, para além do já citado Rodrigues de Freitas, temos a autora francesa setscentista Madame de La Fayette, em *A Carta* (1999); os ottocentistas Camilo Castelo Branco, em *Amor de Perdição* (1978); Álvaro do Carvalho, em *Os Caribais* (1988); Eça de Queirós, em *Singularidades de uma Rapariga Loira* (2008).

Em vários filmes, a inspiração provém de diversas obras em conjunto: *O Meu Caso* (1986) – o bíblico *Livro de Jó* em diálogo com autores contemporâneos, como José Régio e Samuel Beckett. Em *A Divina Comédia* (1991), regressam a *Bíblia* e Régio, juntando-se-lhes Dante (séc. XIII-XIV) e os ottocentistas Dostotévsky e Nietzsche. Em *Volto Para Casa* (2001), surgem longos extratos de Shakespeare (séc. XVI-XVII) e dos contemporâneos Ionesco e Joyce. Em *Inquietude* (1998), dialogam António Patrício (séc. XIX-XX) e os novecentistas Prista Montetro e Agustina Bessa-Luis.

Com esta última autora, a cooperação cúmplice é duradoura, desde *Francisca* (1981 – adaptação do romance histórico *Fanny Owen*, 1979); passando por: *Visita ou Memórias e Confissões* (1982 – documentário com texto de Agustina); *Vale Abraão* (1993 – adaptação do romance homónimo da escritora [1991], ele próprio uma transposição para a realidade portuguesa contemporânea de *Madame Bovary* de Flaubert, 1857); *O Convento* (1995 – a partir do romance *As Terras do Risco*, 1994); o já citado *Inquietude* (1998 – baseado no conto *A Mãe de um Rio*, 1959); *Party* (1996 – adaptação da obra dramática *Party: Garden-Party dos Açores*, 1996); *O Princípio da Incerteza* (2002 – a partir de *Joia de Família*, 2001); até *Espelho Mágico* (2005 – adaptado de *A Alma dos Ricos*, 2002).

Contudo, a obra de que aqui se trata é *Os Caribais* (1988), filme-ópera<sup>10</sup> genial e desconcertante, para o

---

<sup>10</sup> Música e libreto de João Paes, entremeada do *Capricho* n.º 24 (composto entre 1805-1809) de Niccolò Paganini (1782-1840). O filme tem como intérpretes: Luís Miguel Cintra (visconde de Aveleda – voz de Vaz de Carvalho), Leonor Silveira (Margarida – voz de Filomena Amaro), Diogo

qual o octogenário Manoel de Oliveira adaptou o não menos bizarro conto homónimo do jovem Álvaro do Carvalho (1844-1868). Filho de uma ilustre família transmontana, Álvaro do Carvalho Sousa Teles fez estudos liceais em Braga, onde se estreou no teatro, aos 18 anos, com o melodrama de inspiração ultrarromântica intitulado *O Castigo da Vingança!* (1862). Dois anos mais tarde, vai estudar Direito para Coimbra até à data da sua precoce morte. De acordo com Maria do Nascimento O. Carneiro<sup>11</sup>,

Álvaro do Carvalho ficará sobretudo na História da Literatura Portuguesa como autor de contos singulares com incursões no reino do fantástico. Ainda em vida, o jovem ficcionista começará a divulgá-los em periódicos em Coimbra, mas, dada a efemeridade dos mesmos, nunca chegou a assistir à publicação integral de nenhum deles. *A Estátua Viva* (posteriormente intitulado *Os Caribais*) é o primeiro conto e, indiscutivelmente, hoje o texto mais conhecido do autor, que vem a lume na *Revista de Coimbra* (1865-1866), seguindo-se-lhe *Everardo* (publicado mais tarde sob o título *O Punhal de Rosaura*) e a *Febre do Jogo*, respectivamente nas revistas *O Povo* (1866) e *A Academia* (1866-1867). Mas será graças aos cuidados de seu amigo J. Simões Dias que todos os seus contos<sup>12</sup> serão publicados em 1868.

---

Dória (Dom João – voz de Carlos Guilherme), Oliveira Lopes (o Apresentador), Pedro Texeira da Silva (Niccolò), Joel Costa (Sr. Urbano Solar), Rogério Samora (o irmão Peralta – voz de António Silva), Rogério Vieira (o irmão Magistrado – voz de Carlos Fonseca), etc.. O filme participou na seleção oficial em competição para a "Palma de Ouro" do 41º Festival de Cinema de Cannes de 1988. Arrecadou o Prémio "L'Âge d'Or" da Cinemateca de Bruxelas e o Prémio especial da Crítica de São Paulo, também em 1988. Teve ainda três nomeações para os "Félicx" da Academia Europeia do Filme: melhor realização, melhor argumento e melhor fotografia (Mário Barroso). Recebeu a Menção Honrosa da RDP, Canal Antena 1 em 1989. João Paes foi o vencedor do Sitges Film Festival na categoria de melhor banda sonora original.

<sup>11</sup> Cf. Maria do Nascimento Oliveira Carneiro, *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalho*, Lisboa, ICALP, 1992, pp. 29-30.

<sup>12</sup> Álvaro do Carvalho, *Contos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1868: "O Punhal de Rosaura", "Os Caribais", "A Febre do Jogo", "A Vestal", "Honra Antiga" e "J. Moreno".

O conto *Os Caribais* (primeiramente designado *A Estátua Viva*)<sup>13</sup> é, nas palavras do seu narrador, “amador de sangue azul; adora a aristocracia”<sup>14</sup>; de seguida, promete: “E o leitor há-de peregrinar comigo pela alta sociedade; het-de levá-lo a um ou dois bailes e despertar-lhe o interesse com mistérios, amores e ciúmes dos que se armazenam por esses romances de armar ao efeito” (p. 14). Na verdade, esta promessa será mantida, mas com desconcertantes e inesperadas reviravoltas.

A intriga de *Os Caribais* gira, pois, em torno do amor impossível entre uma jovem ultrarromântica, Margarida (apresentada pelo narrador como “uma das mulheres fatais, que atraem irresistivelmente”<sup>15</sup>), e o misterioso e sedutor visconde de Aveleda (personagem com traços fáusticos), ser melancólico, enigmático, magnético e fatídico, espécie de alma penada em busca da salvação pelo amor. Nas palavras de Maria do Nascimento O. Carneiro, “como uma entidade misteriosa, oriunda de outros mundos, ele é simultaneamente ameaçador e desejado”<sup>16</sup>. Criatura diferente, a sugestão da sua anormalidade – associação do animado com o inanimado que provoca o calafrio em quem o observa – constrói-se aos poucos, nomeadamente, pelo seu modo de andar extranatural, mecânico e ruidoso, de autómato; pelas mãos sempre enluvadas, mesmo à mesa do banquete nupcial, as quais, saber-se-á adiante, são de marfim.

Contudo, os amantes são ameaçados por um rival: D. João, “figura quase ridícula de romântico postico e de se-

---

<sup>13</sup> Esta alteração afigura-se bastante curiosa. O primeiro título, no seu oxímoro impossível, atrai a atenção do leitor amante de literatura do sobrenatural e foca a personagem enigmática do visconde. O título final, por seu turno, choca pela evocação do interdito, levando o texto pela senda de uma leitura alegórica moralizadora.

<sup>14</sup> Cf. Álvaro do Carvalho, *Os Caribais*, Lisboa, Edições Rolim, 1984, p. 14.

<sup>15</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 15. Ao que o narrador acrescenta: “Soltetra, homem que por desgraça a fitou quer ser um Romeu; casada, não faltariam Werthers que rebentassem o crânio para lhe merecer uma saudades” (p. 15).

<sup>16</sup> Cf. Maria do Nascimento Olivetra Carneiro, *op. cit.*, p. 47.

ductor decadente”<sup>17</sup>. Apesar das tentativas de D. João para o impedir, os apaixonados casam-se. Porém, na noite de núpcias, a noiva, transida de horror, atira-se pela janela ao ver o ser amado transformar-se num “prodígio extranatural, um ser de um ‘outro mundo’, cindido entre artificial maravilha e realidade” (*id.*, *ibid.*, p. 44). O corpo do noivo apresentava-se “mutilado, disforme, monstruoso. Pernas, braços, os próprios dentes [...] tombaram sobre os felpudos tapetes da Turqueta [...]”<sup>18</sup>: ele era a “estátua viva” do título original, a lembrar os autómatos de Hoffmann. Desarticulado nas várias partes que o compunham e impossibilitado de alcançar a garrafa do veneno após o suicídio de Margarida, num gesto último (e impossível), o “fenómeno [...]”, abortido estupendo” (*id.*, *ibid.*, p. 48), lança-se nas chamas da lareira. D. João, que vigiava o casal a partir de uma árvore no jardim no intuito de matar o visconde, entra nesse momento, a tempo de ver na lareira, horrorizado, “uma informe massa em medonhas contracções. [...] Volvera-se para ele um rosto coroadado de labaredas. E cravaram-se nos seus uns olhos que, rebentados pela viveza ardente das chamas, se revolviam ainda nas ensanguentadas órbitas” (*id.*, *ibid.*, pp. 48-49).

Na cena seguinte, já de manhã, o pai e os irmãos da noiva, esfomeados e atraídos pelo odor a carne assada, penetram sem cerimónias na câmara nupcial e banquetetam-se com o naco de carne da lareira. Ouvem-se gritos, pois Margarida foi encontrada morta sob a janela, e D. João, moribundo após ter disparado contra si próprio, conta o que se passou na noite anterior, revelando a origem aristocrática do pedaço de carne. Chocado com o seu repulso ato cantábal, o Sr. Urbano Solar também cogita no suicídio. Porém, muda de ideias, pois o filho magistrado recorda-lhe que, como herdeiros de Margarida, eles têm direito à fortuna do visconde. O conto termina com a desconcertante afirmação do narrador: “E encanizaram-se [o pai e o irmão peralta]

---

<sup>17</sup> Cf. Maria do Nascimento Olivete Carneteiro, *op. cit.*, p. 43.

<sup>18</sup> Cf. Álvaro do Carvalhal, *op. cit.*, p. 47.

no magistrado, como molossos esfumados num couro rijo de pernil de Lamego” (*id.*, *ibid.*, p. 62).

Todavia, nesta narrativa insólita e híbrida, o fantástico (original, no contexto da literatura portuguesa, na vertente hoffmanniana do fantástico “mecânico”, precursor da ficção científica) tingem-se de tintas satíricas relativamente quer à sociedade, quer aos códigos literários coevos (do ultrarromantismo ao realismo nascente, passando pelo género fantástico<sup>19</sup>). Apesar do emprego constante de figuras e ocorrências da ordem do *extra-ordinário*, nomeadamente na apresentação do visconde de Aveleda, e da ambiguidade misteriosa que daí decorre, serão, nas palavras de Maria do Nascimento O. Carneiro,

sobretudo o descosto da ficção, o modo como o narrador autoexamina o seu próprio texto e o piscar de olhos ao leitor, querendo minar pela troça ou pela ironia a engrenagem que construiu, que parecem contrariar a arte e o ritual de uma verdadeira obra fantástica. É como se, à margem, uma outra leitura pretendesse romper a difícil ambiguidade que efectivamente preside e se mantém ao longo da história principal.<sup>20</sup>

Com efeito, a história onde o ser misterioso é protagonista funciona num plano distinto do da narração e é amida preterida em detrimento das satíricas intrusões do narrador dirigidas ao narratório desde a abertura do texto.

---

<sup>19</sup> Cf. Maria do Nascimento Olivetra Carneiro, *op. cit.*: “Mas, se o enredo é rocambolesco e horrível, ele servirá igualmente de pretexto ao narrador para acusar a falsidade das histórias romanescas e extravagantes, dos sentimentalismos excessivos e das falas enfáticas. Daí, os passos em que, de súbito, as personagens serão reduzidas a fantoches caricatos” (p. 45); mais à frente, a autora acrescenta: “a coerência perdida pelo fantástico e a uma urdidura orgânica que deveria levar-nos sem sobressaltos até ao epílogo, a entidade narrativa compraz-se no aparte. Ela agarrará, pois, todos os pretextos para interpelar e para fazer impacientar o leitor, alongando as suas intervenções e detendo para trás a história” (p. 55); deste modo, “a encenação fantástica parece ser um mero pretexto para se reprovarem todos os clichés, os ‘achques’ e as convenções de um universo fabricado com ingredientes fabulosos e sem grande verosimilhança” (p. 59).

<sup>20</sup> Cf. Maria do Nascimento Olivetra Carneiro, *op. cit.*, p. 32.

Recorrendo à convenção do suposto documento autêntico que casualmente lhe veto parar às mãos<sup>21</sup>, o narrador procura conferir maior verosimilhança à intriga e conquistar a confiança do leitor. Por várias vezes proclama a veracidade dos factos, por mais implausíveis que pareçam (por exemplo: "Se isto suceder é sobre um facto sucedido que deve cair o anátema. Por mim sou simples narrador", *op. cit.*, p. 23). Contudo, a falsidade é aqui como gato escondido com o rabo de fora: "*Não sei realmente a pena em que incorreram os protagonistas desta verdadeira história, como cada um chama às suas imaginações, por trem, entre os prazeres celestiais do baile, alargar as asas a conversações das que só se alimentam declamando*" (p. 23, *itálicos nossos*). A recorrência a este processo jocoso acrescida da simulada liberdade cooperativa conferida ao leitor ("Escolha o leitor a capricho o local da acção, que daí lavo eu minhas mãos [. . .]. Suponha o baile [. . .] em Lisboa [. . .]", p. 19), minam a credibilidade da convenção fantástica. Por outro lado, esta é igualmente destruída pela autoproclamada liberdade encenadora do narrador: "Agora que a minha autoridade de verdadeiro contra-regra de teatrinho aldeão chamou convenientemente a postos os esquisitos personagens [. . .]" (p. 43); ou, perto do final, após a consciencialização por parte dos cantabais do

---

<sup>21</sup> Cf. o *incipit* de *Os Canibais* in Álvaro do Carvalho, *op. cit.*, pp. 13-14: "Disse a crítica pela boca de Botleau: 'Rien n'est beau que le vrai', e não tardou que as fábulas, arabescos exóticos e exageros, oriundos principalmente dos tempos heróicos, perdessem toda a soberania dantes exercida na ampla esfera das boas-letras. Os Prometeus, os Hércules, os Teseus e os Esphinges, se não desapareceram em pó, lançados aos quatro ventos, é porque era necessário que se conservassem os padrões que deviam guiar o filósofo através dos labirintos do passado. Por isso lá estão firmes ainda em seus pedestais de pedrarias, mas ofuscados pela luz brilhante que só vem da verdade. / Todavia não deixarei eu de confessar o amor que sempre tive por contos de fadas, para que se não estranhem algumas murmurações, acaso fugitivas, no acto de me sacrificar às exigências desta geração pretensiosa. / Sacrifico-me. Mas, como não sou dado a transcendências, pois abomino tanto a incógnita dos matemáticos, como a Dulcinea dos Quixotes, abro sobre os joelhos uma crónica que casualmente me veio à mão, e, aproveitando os cabedais da minha escotha, deixarei deste modo de ser constrangido a inventar, no que iria grande perigo de volver costas à verdade" (*itálicos nossos*).

seu ato hediondo: “Eu, aproveitando-me de meus privilégios de narrador, ri-me por detrás dos bastidores” (p. 61).

Assim, como observa Maria do Nascimento O. Carneiro,

fugindo ao precepto da composição rigorosa e da intriga linearmente progressiva e concentrada, este conto entrecruza as cenas da diegese, onde o enigma fantástico se vai desenvolvendo, e as ‘interchamadas’ constantes, provindas da voz narrativa, que afectam gravemente a coesão sequencial e, conseqüentemente também, a modelização dessa ‘verdade’ pedida pelo fantástico. E é provavelmente nesse lugar ‘outro’ que reside o maior fascínio deste texto, graças às astúcias revolucionariamente espirituais e atrevidas através das quais o narrador desmonta o entretenimento e a ilusão do seu destinatário. (*id.*, *ibid.*, p. 42)

O riso e o humor constantes do narrador quebram, desta forma, o convençonado pacto ficcional do género fantástico, minando a adesão do leitor ao mistério da história narrada e desvalorizando esta tradição literária, “como se [...] a formação de um universo fantástico não fosse mais do que mero pretexto para um cerrado ataque ou uma detracção aos artifícios a que recorre a literatura do sobrenatural” (*id.*, *ibid.*, p. 64).

O involuntário ato canibalesco e o desconcertante final supracitado, no seu tom grotesco, desfazem a necessária ambigüidade do fantástico relativa à natureza do mistério *extra-ordinário* que envolve o visconde, justificando a substituição do título original (*A Estátua Viva*) pelo de *Os Caribais*. Deste modo, sugere-se antes uma feroz crítica social ao fascínio sem escrúpulos pelo dinheiro, que se sobrepõe aos valores éticos e morais, fugindo o texto para o plano da parábola e da interpretação alegorizante, transformando-se, assim, numa “espécie de anti-texto romanesco que põe especialmente em causa o fabrico da ilusão fantástica” (*id.*, *ibid.*, p. 67).

Os excessos de certos quadros (a desarticulação do corpo do visconde e a cena de canibalismo), bem como do estilo afetado de Carvalhal contribuem, nas palavras de Maria do

Nascimento O. Carneiro, "para criar um clima destruidor do estranho mistério" (*id., ibid.*, p. 61), conduzindo "o fantástico ao absurdo, reduzindo-o a uma imagem de farsa grotesca e a um acontecimento caricato" (*id., ibid.*, p. 60).

Este último aspeto foi magistralmente encenado por Manoel de Oliveira no seu filme-ópera *Os Caribais*, muito elogiado pela crítica cinéfila, apesar do desconcerto (sobretudo dos que não leram o conto original). Com efeito, aquando da sua apresentação no 41º Festival de Cannes em 1988, o cineasta de 80 anos espantou pela refrescante audácia de uma obra, onde, por um lado, as palavras traduzem o excesso passional e emotivo e se harmonizam com a imagem e a música; enquanto, por outro, se produzem efeitos de estranhamento a partir dos excessos que correspondem aos do conto, mas também relativos à personagem do violinista e à burlesca cena final. Helena Ferreira sintetiza a importância desta obra cinematográfica do seguinte modo:

No jogo de reflexos, sombras e rodopios que é *Os Caribais* (1988) o cinema de Manoel de Oliveira terá tido um dos seus picos: é um filme tão total que devora as outras artes, da ópera (todo o filme é cantado) à pintura. Devora até o próprio cinema, com imagens que evocam certas atmosferas do mudo, fora autores posteriores. Se o humor está presente ao longo de todo o filme, a última parte leva-o a um extremo de subversão. A contenção aparente de uma história romântica no cenário bem delimitado de um palácio, de gestos ensaiados e emoções escondidas dá lugar a uma sucessão de excessos e horrores que culmina numa dança de paroxismos que é uma ilustrativa imagem de liberdade criativa. / Da meticulosa reconstrução de época aos elementos que a desconstruem (desde a abertura com os carros que trazem os actores-personagens), do romantismo elevado de palavras ao horror mostrado de imagens (e, sempre, o humor provocador), *Os Caribais* é uma viagem alucinante (e ainda há quem diga que o cinema de Manoel de Oliveira é lento!), uma fantasia retorcida, que pode ter saído de um conto do século XIX, pode ter sido escrita como uma ópera, mas ainda bem que foi, além

disso tudo, um filme. Um filme intemporal do mestre Manoel de Olivetra, talvez um dos filmes mais arrojados de sempre do cinema português.<sup>22</sup>

Inserido, como se disse *supra*, no período dos “amores frustrados” (*Benilde, Amor de Perdição, Francisca*), em *Os Caribais* narra-se a história (de acordo com a contracapa do DVD) de

Margarida [...] loucamente apaixonada pelo visconde de Aveleda, fidalgo estranho, rico e refinado. O visconde ama Margarida mas esconde um terrível segredo que será revelado na noite de núpcias. Dom João, enamorado de Margarida, está devorado pelo ciúme. Vendo-se repudiado, profere ameaças de morte aos dois amantes. No entanto, o drama não surgirá de onde o esperamos. / “Margarida é uma mulher fatal, daquelas que atrai paixões irresistivelmente”, diz-nos o apresentador, “esta história ama o sangue azul, ama a aristocracia. Quem quiser ouvir-me, terá que fazer comigo a peregrinação através da alta sociedade, onde se canta em vez de falar. Levá-lo-ei a bailes e festas, despertarei o seu interesse com mistérios, amores e ciúme, do género daqueles que povoam os romances”.<sup>23</sup>

A primeira parte desta apresentação da intriga do filme seduzirá certamente o espectador ávido de histórias de amores trágicos, nomeadamente o conhecedor da obra do cineasta. O final do parágrafo (“No entanto, o drama não surgirá de onde o esperamos”) desperta, contudo, a curiosidade do espectador amante de mistérios. De seguida, transcrevem-se as palavras da personagem do Apresentador, as quais reforçam a ideia da temática das paixões fatais, mistérios e

---

<sup>22</sup> Cf. Helena Ferreira, “In memoriam Manoel de Olivetra”, *À pala de Walsh*, 3 de abril de 2015. Disponível em <http://www.apaladewalsh.com/2015/04/in-memoriam-manoel-de-olivetra/>, consultado no dia 31 de janeiro de 2018, pelas 21H30.

<sup>23</sup> Cf. Manoel de Olivetra, *Os Caribais*, DVD, Lisboa, ZON Lusomundo Audiovisuals, 2008, 98 min. [1988].

ctúmes, prometendo-se ainda passetos voyeuristas por “battles e festins” (não se avisando que um será canibal. . . ) passados no seto da aristocracia, “onde se canta em vez de falar”. Com esta frase, justifica-se a opção pelo filme-ópera; de certo modo, pode considerar-se que ela constitui uma transposição para o écran do estilo algo alambicado do jovem Carvalhal. O espectador que leu o conto original reconhece facilmente os traços gerais da história, podendo mesmo considerar interessante a sua adaptação operática.

Na cena inicial, passada de noite, o espectador assiste à chegada a um palácio (Queluz), transportados por automóveis luxuosos contemporâneos, daqueles que se crê serem os atores, mas que envergam já os sumptuosos trajes de época das respetivas personagens aristocráticas. Atrás de barreiras de ferro, lembrando uma cerimónia encenada, aplaude mecanicamente um público vestido com roupas normais dos anos 80 do século XX, e que, portanto, pode ser identificado como a massa anónima do povo. Os atores / personagens cumprimentam-no com alguma altivez, antes de desaparecerem no interior do edifício (local previsível da ação), atitude que provoca estranhamento no espectador do filme, nomeadamente a gargalhada desdenhosa do ator / personagem de Dom João. A dúvida instaura-se: quem entra, pois, em cena, os atores (universo do real do século XX, como sugerem os automóveis) ou as personagens (universo ficcional situado no século XIX)? Mistério. . . Este desfazamento temporal e social quebra o pacto ficcional, a célebre suspensão da descrença de Coleridge, particularmente perniciososa numa narrativa que se pretenda fantástica (aspeto que se repetirá no final com burlescas metamorfoses em animais e regresso à vida dos mortos, numa dança frenética). Oliveira transpõe, deste modo, para a tela o jogo metaficcional presente nas frequentes intervenções do narrador do texto de Álvaro do Carvalhal.

Assim, assiste-se à saída, do primeiro carro, do Apresentador e de um violinista; avançam para a câmara, este último saltitando alegremente enquanto interpreta o *Capri*

cho nº 24 de Paganini, acompanhando o canto do primeiro, que diz:

A história que vão ver veio parar-me às mãos por acaso, num manuscrito anónimo intitulado "Uma História Verdica". Vou contá-la a pedido deste amigo italiano de origem, Niccolò, de sua graça, violinista de génio que me visita tão assiduamente que o mundo diz tratar-se dum pacto que o obriga a vir prestar-me contas. Pura maldicência... Niccolò! 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. hei-de levá-lo a bailes e festas e despertar-lhe o interesse com mistérios, amores e crimes dos que se armazenam nos romances que giram na alta roda [...].

Inicia-se, deste modo, a narração da história dos amores malogrados do visconde e Margarida. Olivetra adapta fielmente o texto de Carvalho, introduzindo apenas as alterações necessárias para a sua transformação no objeto cinematográfico que tem por base a peça operática composta por João Paes. A história obedece, na sua trama narrativa, tanto aos códigos romanescos, como aos operáticos. O Apresentador e um violinista mudo (os únicos que se dirigem diretamente ao espectador, pela voz e/ou pelo olhar) abrem a narrativa (encenada como ritual dramático), têm a seu cargo as ligações entre os diferentes quadros e procederão igualmente ao seu encerramento, até desaparecerem de cena, dando lugar aos últimos minutos mais bizarros do filme. Na verdade, este par com conotações diabólicas assume as funções do narrador do conto original. Curiosamente, na edição do texto citada neste estudo, figura em prefácio um texto de Manuel João Gomes, amigo de Carvalho, onde se afirma que os contos foram, de certa forma, reescritos em conjunto<sup>24</sup>. Assim, pode colocar-se a hipótese de Manoel de Olivetra ter decidido, a partir deste texto,

---

<sup>24</sup> Cf. Manuel João Gomes, "Álvaro do Carvalho: o narrador que ria por detrás dos bastidores" in Álvaro do Carvalho, *Os Caribais*, Lisboa, Edições Rolim, Coleção "Fantástico", nº 5, 1984 [1866], pp. 7-11.

desdobrar a voz do narrador literário nas personagens do Apresentador e do seu inseparável e frenético amigo violonista, Niccolò, identificado com Paganini, conhecido no seu tempo como o violonista do diabo.

Com o desenrolar do romance entre o visconde e Margarida, ameaçado, porém, pela tragédia que promete o casamento Dom João, instaura-se no ar uma sensação de estranhamento correspondente à do conto ottocentista, dada não só pelo tom subtilmente trágico dos diálogos, mas também pela forma ritualizada com que as personagens se movimentam à frente da objetiva. O tema do amor impossível expresso entre o visconde e Margarida deveria arrebatá-lo a adesão do espectador, levando-o a identificar-se com uma causa universal, assim como a presença de Dom João deveria fazer temer uma saída trágica, mas sobretudo exaltante. Porém, tudo não passa de uma enumeração minuciosa dos elementos constituintes do código romântico, o que impede que o espectador se deixe levar pelo clima sentimental<sup>25</sup>. Para o leitor de Carvalho, Manoel de Oliveira, uma vez mais, mostra-se respeitador da sua fonte de inspiração, pois esse lado metafictional já está presente na obra literária, sendo um dos aspetos que perturba o código da narrativa fantástica em moda no seu tempo.

Tal como no conto, na noite de núpcias, o visconde confessa finalmente o seu terrível segredo: ele é uma paradoxal e impossível estátua viva, um "moderno centauro, meto homem, meto máquina", cujos membros artificiais se desconjuntam no chão perante a incrédula noiva, transformando-se num grotesco homem-tronco, sem braços nem pernas. Margarida solta um grito de horror (numa expressão que evoca a estética do cinema mudo) e atira-se pela janela. O visconde rola até às chamas da lareira, onde o vai descobrir – ardendo, mas ainda capaz de cantar (!), – o casamento Dom João. Mais à frente, este suicida-se com um tiro no peito, quando vê o cadáver da desafortunada Margarida.

---

<sup>25</sup> Cf. Frédéric Favre, "Os canibais (*Les cannibales*) – 1988", *L'Art du Cinéma*, n.º 21/22/23 – Manoel de Oliveira, automne 1998, pp. 94-107.

A história de terror, à semelhança da obra literária, dará lugar ao grotesco mais desconcertante: na manhã seguinte, o pai e irmãos da noiva comem inadvertidamente o que resta do corpo carnal do genro, que assou na lareira durante a noite e que nem lhes soube bem. Quando, após as aterradoras revelações de Dom João moribundo, se apercebem do ato de canibalismo, também querem, num primeiro momento, suicidar-se. Contudo, o irmão magistrado lembra que serão eles os únicos herdeiros da fortuna do visconde, como parentes mais próximos, facto que os reanima. O que para um incauto espectador (sobretudo estrangeiro) se apresenta como uma reviravolta amoral absurda no filme, não espantará tanto o leitor de Carvalho. Porém, mesmo esse não esperaria que a supracitada última frase do texto (“E encarnizaram-se no magistrado, como molossos esfamados num couro rijo de pernil de Lamego”) desse lugar a uma assombrosa e súbita metamorfose do magistrado num enorme porco de carnaval e do pai e irmão em dois condizentes cães, operada como num passe de magia a lembrar os efeitos técnicos do inventor do cinema fantástico, Georges Méliès.

No entanto, a partir do final do conto literário, o filme continua, e Manoel de Olivetra dá largas à imaginação burlesca, como foi referido acima. Após o desaparecimento de cena do Apresentador – correspondente ao narrador literário –, no jardim, os criados fixam repentinamente a câmara, exibindo enormes dentes postiços e também se atram ao porco. Até o padre, que reza junto dos mortos e parece resistir à tentação do festim, acaba por lhes seguir o exemplo. Na verdade, o canibalismo simbólico do conto literário não parece ser exclusivo da aristocracia, aqui ninguém está inocente. O diabólico Niccolò, sempre a tocar, explode numa nuvem de fumo: a história frenética terminou, e o que se segue atinge o cúmulo do burlesco. O porco pega no violino e, lembrando a história do Flautista de Hameln, arrasta consigo, numa animada dança pelo jardim, todas as personagens, vivas e mortas (à exceção do visconde de Aveleda –

resta de verosmilhança pelo facto de o seu corpo monstruoso ter sido destruído e absorvido pelo ato canibal?).

Como afirma Frédéric Favre, o romantismo é posto em causa neste filme, nomeadamente, alguns dos seus mitos envolvendo a imagem do corpo monstruoso. Assim,

il affleure [...] au cours du film, très fugitivement, l'idée troublante d'une société de vampires, tandis que le thème de l'homme mêlant chair vivante et tissus morts renvoie inévitablement au *Frankenstein* de Mary Shelley. Mais là encore, point de morale convaincante au sens d'une "punition" du romantisme, car le conte ne justifie en rien le traitement outrancier qu'il fait subir à ce courant artistique. Ce qui se dégage est davantage l'impression d'une position gratuite et totalement irrespectueuse, un peu à l'image d'une interprétation arbitraire d'une partition dans le seul but, pour le musicien, de se regarder jouer.<sup>26</sup>

Uma vez mais, o questionamento do código romântico era algo já presente em Álvaro do Carvalho. Todavia, na obra de Oliveira, existe essa figura nova do violinista. A interpretação diabólica que dela faz Frédéric Favre surge como bastante interessante. Diz ainda este autor,

Or, voir précisément *Les cannibales* comme obéissant à une orchestration mystérieuse fait resurgir au premier plan un personnage que l'on n'attendait plus peut-être justement en raison de ce qui le distingue radicalement de tous les autres et qui ainsi aurait eu tendance à l'effacer. Niccolò, le violoniste, est en effet le seul à traverser le film non en chantant mais en *jouant*. On passera sur son comportement éminemment bizarre (ses entrées incongrues dans le champ de la caméra, entre autres exemples) pour nous souvenir en particulier des paroles inaugurales du présentateur. C'est à *la demande* de Niccolò qu'il nous raconte l'histoire [...]. / C'est le diable, bien sûr, qui se destine ici... et qui sous prétexte de susciter le conte en est véritablement l'auteur – ! Son œuvre n'a aucun sens parce qu'elle se fait dans le refus de toute vérité

---

<sup>26</sup> Cf. Frédéric Favre, *id., ibid.*, pp. 105-106.

transcendantale du monde *y compris l'art* : elle suit l'idée de la jouissance pure d'une organisation chaotique des choses. (*id.*, *ibid.*, pp. 106-107, itálicos no original).

Em conclusão, na época em que escreveu o jovem Álvaro do Carvalho, a literatura do sobrenatural estava intrinsecamente associada à intervenção diabólica e ao medo que esta suscitava. Contudo, nesta narrativa insólita e híbrida que são *Os Caribais*, o fantástico (na vertente hoffmanntiana do fantástico "mecânico") associa-se à sátira social e metaliterária dos códigos coevos. A misteriosa ambiguidade *extraordinária* da personagem do visconde é colocada em causa ao longo do texto pelos constantes comentários metaficcionais do narrador e pelo seu estilo alambicado, o que põe a nu os fios e os processos de construção da narrativa, *mostrando* a ficção (como em *Sterne*, no Diderot de *Jacques, le fataliste*, ou no Garrett das *Viagens na minha terra*). Deste modo, o riso e a troça quebram a ilusão ficcional e afastam o medo relativo à história diabólica, sugerindo-se antes, pelos desconcertantes atos caribais (o primeiro, involuntário; mas o segundo já bem consciente), uma feroz crítica a uma sociedade amoral dominada pelo fascínio pelo dinheiro fácil, em que os seres humanos, vampiros modernos, se devoram uns aos outros pela ganância sem escrúpulos.

Manoel de Oliveira, cuja obra é consensualmente considerada uma das mais originais na história do cinema, nomeadamente na relação constante que estabelece com a literatura, transpôs para o écran as questões acima enunciadas. Filme-ópera, que, como em *Gluck* ou *Wagner*, constitui uma síntese de todas as artes e um espetáculo total, *Os Caribais* encenam uma versão irónica de um tema caro ao cineasta, o dos amores frustrados. Contudo, tal como em Carvalho, mas aqui de uma forma mais madura e reveladora de uma mestria suprema dos códigos e processos da Sétima Arte, verifica-se neste filme uma sublime mistura de tragédia e farsa macabra, onde a fatalidade oculta e refinada se revelará em todo o seu horror fantástico. No entanto, ele surge minado por uma ironia suprema, que culminará

na frenética e carnavalesca dança final. Ao interromper a ópera trágico-fantástica do amor impossível entre o visconde e Margarida pela irrupção desconcertante da farsa burlesca, Oliveira entretece o medo e o riso, recorrendo a uma personagem que não existe no conto original – Niccolò, o violinista diabólico (Paganini) –, respeitando desta forma, porém, o tom algo experimental e descostido do texto frenético-satírico de Álvaro do Carvalho. Pode mesmo afirmar-se que a inteligência e mestria com que Oliveira reescreve e adapta o conto do jovem autor oitocentista constitui não só um diálogo profícuo convertido numa obra-prima do cinema, como permite a saída do esquecimento e a revalorização de um autor considerado menor no panorama da história da literatura portuguesa.

## Bibliografia

AdoroCinema, "Manoel de Oliveira: a biografia", <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-2158/biografia/>, consultado no dia 03 de dezembro de 2017.

BERJEAUT, Simon, *Adaptations, réécritures et traductions : singularités de "L'Étrange Affaire Angélica"*, Séminaire de la Chaire Sá de Miranda, Clermont-Ferrand, France, outubro de 2012. Disponível em <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00828278/document>, consultado no dia 3 de dezembro de 2017.

Cinept – Cinema Português, "Carlota Ângela", <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/1026/Carlota+%C3%82ngela>, consultado no dia 4 de janeiro de 2018, pelas 15H30.

CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira, *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalho*, Lisboa, ICALP, Coleção "Biblioteca Breve – Série Literatura", vol. 129, 1992.

CARVALHAL, Álvaro do, *Contos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1868.

CARVALHAL, Álvaro do, "Os Canibais" in *Antologia do Conto Fantástico Português*, revisão, notas e introdução de E. M. de Melo e Castro, Lisboa, Fernando Ribeiro de Mello / Edições Afrodite, Coleção "Antologia", 1974 [1866], pp. 171-217.

CARVALHAL, Álvaro do, *Os Canibais*, Lisboa, Edições Rolim, Coleção "Fantástico", n° 5, 1984 [1866].

CARVALHAL, Álvaro do, *Os Canibais*, Sintra, Colares Editora, Coleção "Fantástica", 2002 [1866].

CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de, "(In)verosímil e Fantástico ou a Arte de Provocar o Medo", *Carnets III, L'(In)verosímil*, janvier 2011, pp. 71-97. Disponível em <http://carnets.web.ua.pt/>, consultado no dia 25 de fevereiro de 2018, pelas 09H32.

CASTRO, E. M. de Melo e, "Álvaro do Carvalho (1844-1868)" in *Antologia do Conto Fantástico Português*, Lisboa,

Fernando Ribetro de Mello / Edições Afrodite, Coleção "Antologia", 1974 [1866], p. 169.

CASTRO, E. M. de Melo e, "Introdução" in *Antologia do Conto Fantástico Português*, Lisboa, Fernando Ribetro de Mello / Edições Afrodite, Coleção "Antologia", 1974 [1866], pp. IX-XXVII.

FAVRE, Frédéric, "Os canibais (*Les cannibales*) – 1988", *L'Art du Cinéma*, nº 21/22/23 – Manoel de Oliveira, automne 1998, pp. 94-107.

FERRAZ, Maria de Lourdes A., *A Ironia Romântica. Estudo de um Processo Comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Coleção "Estudos Gerais – Série Universitária", 1987.

FERREIRA, Helena, "In memoriam Manoel de Oliveira", *À pala de Walsh*, 3 de abril de 2015. Disponível em <http://www.apaladewalsh.com/2015/04/in-memoriam-manoel-de-oliveira/>, consultado no dia 31 de janeiro de 2018, pelas 21H30.

GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Montréal / Paris, Éditions Nota Bene / Armand Colin, Coll. "U – série Cinéma & audiovisuel", 1999.

GENETTE, Gérard, "Introduction" in *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. "Poétique", 1972.

GODIN, Hélène, "*L'Ombre de la Réalité*". *Passeurs et Passages Fantastiques dans Les Cannibales* (1988), *Le Miroir Magique* (2005), *Singularités d'une Jeune Fille Blonde* (2009), *L'Étrange Affaire Angelica (2010) de Manoel de Oliveira*, Mémoire de Master 2 Arts du Spectacle, Spécialité "Études Cinématographiques", apresentada à Universidade Grenoble Alpes, 2016.

GOMES, Manuel João, "Álvaro do Carvalhal: o narrador que ria por detrás dos bastidores" in Carvalhal, Álvaro do, *Os Canibais*, Lisboa, Edições Rolim, Coleção "Fantástico", nº 5, 1984 [1866], pp. 7-11.

GRUGEAU, Gérard, "La quête du sacré et de l'éphémère / *Les Cannibales* de Manoel de Oliveira", *24 images*, nº 39-40, 1988, pp. 14-15.

LAMOURE, Alexandra, "Les Liaisons dangereuses. Une

adaptation cinématographique Laclos/Frears”, *La Page des Lettres*, 2005. Disponível em <https://lettres.ac-versailles.fr/sptp.php?article367>, consultado no dia 2 de novembro de 2017, pelas 15H21.

LÉVY, Denis, “Introduction : Manoel de Oliveira et le cinéma portugais”, *L’Art du Cinéma*, n° 21/22/23 – Manoel de Oliveira, automne 1998, pp. 5-7.

MÉLIÈS, Georges, *Le Voyage dans la Lune*, Paris, Star, 13 min., 1902. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aNcxCR7f2MQ>, consultado no dia 4 de janeiro de 2018, pelas 12H15.

MOURONVAL, Chloé, “Littérature & Cinéma” in *Du roman aux films : Les Liaisons dangereuses*, Littératures, 2010. Disponível em <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00717592/document>, consultado no dia 2 de novembro de 2017, pelas 21H32.

OLIVEIRA, Manoel de, *Os Canibais*, DVD, Lisboa, ZON Lusomundo Audiovisuais, 2008, 98 min. [1988].

RUTHNER, Simone, “Álvaro do Carvalho e Boileau: um estudo do conto *Os Canibais*”, *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n° 18, julho-agosto de 2014, pp. 146-158. Disponível em <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num18/estudos/palimpsesto18estudos04.pdf>, consultado no dia 20 de setembro de 2017.

SILVA JR., Gilberto, “Os Canibais”, *Contracampo: Revista de Cinema*, n° 77, s/d. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/77/oliveira-filmografia.htm>, consultado no dia 31 de janeiro de 2018.

STOW, Percy; HEPWORTH, Cecil, *Alice in Wonderland*, 9:32 min., 1903. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zeIXfdogJbA>, consultado no dia 4 de janeiro de 2018, pelas 14H10.

Wikipédia, “Cinema de Portugal”, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema\\_de\\_Portugal](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_de_Portugal), consultado no dia 4 de janeiro de 2018, pelas 14H17.

Wikipédia, “O Rapto de uma Atriz”, [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Rapto\\_de\\_uma\\_Atriz](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Rapto_de_uma_Atriz), consultado no dia 4 de janeiro de 2018, pelas 14H30.