

WILIAM PIANCO DOS SANTOS

**A ALEGORIA HISTÓRICA NOS
FILMES DE VIAGEM DE MANOEL DE OLIVEIRA**



**Faculdade de Ciências Humanas e Sociais –
Centro de Investigação em Artes e Comunicação**

2017

WILIAM PIANCO DOS SANTOS

**A ALEGORIA HISTÓRICA NOS
FILMES DE VIAGEM DE MANOEL DE OLIVEIRA**

Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes.

Trabalho efetuado sob a orientação de:

**Profa. Dra. Ana Isabel Candeias Dias Soares
(Universidade do Algarve / Portugal)**

**Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva
(Universidade Federal de São Carlos / Brasil)**



**Faculdade de Ciências Humanas e Sociais –
Centro de Investigação em Artes e Comunicação**

2017

**A ALEGORIA HISTÓRICA NOS
FILMES DE VIAGEM DE MANOEL DE OLIVEIRA**

Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e obras consultados estão devidamente citados no corpo do texto e constam da listagem de referências incluída.

Copyright em nome de Wiliam Pianco dos Santos

A Universidade do Algarve reserva para si o direito, em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de arquivar, reproduzir e publicar a obra, independentemente do meio utilizado, bem como de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito ao autor e editor respetivos.



Wiliam Pianco dos Santos

*Dedico este trabalho à memória de Nilsa Maria Panini Silveira,
a quem sou muito grato pela amizade, carinho e respeito que sempre dedicou a mim e
ao meu trabalho. Meus pensamentos seguem permanentemente ao seu lado.*

*Este trabalho também é dedicado à Juliana Panini Silveira,
meu exemplo maior de força e coragem.
A ela ainda sou grato pela leitura atenta e pelos comentários valiosos sobre esta
investigação.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela bolsa de estudos concedida no âmbito do Programa de Doutorado Pleno no Exterior, sem a qual este trabalho seria inviabilizado.

Agradeço à Universidade do Algarve por ter-me acolhido ao longo desses anos de investigação, tendo oferecido todas as condições necessárias para o desenvolvimento do meu trabalho. Cumprimento encarecidamente o Gabinete de Relações Internacionais e Mobilidade – GRIM, nomeadamente na pessoa da Dra. Carla Mendes Ferro.

Pelo acompanhamento atento da minha pesquisa, por suas sugestões e orientações que, por vezes, extrapolaram os limites profissionais, agradeço muito sinceramente à Profa. Dra. Ana Isabel Soares e ao Prof. Dr. Samuel Paiva, orientadores e amigos.

Agradeço aos colegas do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve – CIAC / UAlg. Um muito obrigado especial ao Dr. Jorge Carrega, entusiasmado investigador, sempre disposto a pensar em novos projetos.

Agradeço ainda aos colegas da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento – AIM, com os quais muito aprendi ao longo dos últimos anos. Saúdo especialmente aos amigos Daniel Ribas, Filipa Rosário, Iván Villarme, Paulo Cunha e Tiago Baptista, exemplos de solidariedade e competência.

Sou também muito grato aos colegas e amigos com os quais pude dialogar e aprender ao longo dessa trajetória – aos colegas do Cinemídia / UFSCar; Adriana Martins; Ana Catarina Pereira; Ana Paula Nunes; António Preto; Carolin Overhoff Ferreira; Edson Costa; Gustavo Sousa; Jusciele Oliveira; Maria Ines Dieuzeide; Marina Tedesco; Michelle Sales; Nelson Araújo; Pedro Maciel Guimarães; Renata Soares Junqueira; Sérgio Dias Branco; Sofia Sampaio; Susana Viegas.

Nunca é fácil ser estrangeiro, mesmo quando se ama a terra que o acolhe. Agradeço imensamente pelo afeto e solidariedade de José Filipe Costa e Mirian Tavares, sem os quais minha estada em Portugal não teria sido a mesma, de certo muito mais difícil. A

eles também sou grato por contribuições valiosas diretamente relacionadas às temáticas desta investigação.

Agradeço também a todos os amigos que, por vezes não vinculados à universidade e aos trabalhos acadêmicos, direta ou indiretamente muito contribuíram para que esta investigação pudesse avançar: Anabela Campos; Cheila Cruz; Débora Dias; Filipa Miranda; Gisele Navarro; Miguel Brinca; Miguel Gonçalves; Pedro Gomes; Paula Proença; Pedro Sepúlveda; Robert Badura; Sofia Saldanha; Tanara Zingano Kuhn; Thomas Wilker.

Agradeço pelo afeto de minha família – Maria das Graças Oliveira Pianco dos Santos; Sergio Morais dos Santos; Willy Pianco dos Santos –, pelo apoio dos *amigos-família* – Bruna Panini Silveira; Fabiana Panini Silveira; Luís Antonio Nogueira da Silveira – e pelo acompanhamento incondicional e carinhoso do (ainda) pequeno Ohmu.

Por fim, agradeço a Manoel de Oliveira e ao seu legado cinematográfico.

RESUMO

Esta investigação defende que uma análise temática, formal e conceitualmente centrada sobre *O Sapato de Cetim* (1985), *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), *Palavra e Utopia* (2000), *Um Filme Falado* (2003) e *Cristóvão Colombo – O Enigma* (2007), títulos da autoria do cineasta português Manoel de Oliveira, pode sustentar a configuração desse conjunto fílmico enquanto *corpus*. À seleção em causa propõe-se a denominação *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*.

Os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* são caracterizados por enredos que abordam episódios passados da história global, com ênfase sobre a história portuguesa, para que, por meio do uso da alegoria histórica como recurso narrativo, possam refletir acerca da atualidade geopolítica mundial, com especial atenção sobre o contemporâneo nacional.

Nos títulos que compõem os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*, sustenta-se, há recorrentemente a presença de narrativas de viagem, nas quais destaca-se a interação entre a crítica da imagem eurocêntrica como modo de compreensão da história (nacional ou mundial) e a defesa dos *feitos portugueses* como contribuição fundamental para a globalização planetária.

O presente trabalho argumenta que o discurso narrativo dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* está constituído filme a filme, em diálogo permanente e complementar entre os enredos em causa, em razão de uma mensagem alegórica que relaciona passado e presente, bem como a partir do proveito de narrativas de viagem e do embate entre a crítica ao discurso eurocêntrico e o elogio à *diferença portuguesa*.

Palavras-chave: Manoel de Oliveira; *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*; alegoria histórica; narrativas de viagem; crítica da imagem eurocêntrica; *diferença portuguesa*.

HISTORICAL ALLEGORY IN THE MANOEL DE OLIVEIRA'S TRAVEL MOVIES

ABSTRACT

This research argues that an analysis thematically, formally and conceptually centered on the *Shoe of Satin* (1985), *Non, or the Vain Glory of Command* (1990), *Journey to the Beginning of the World* (1997), *Word and Utopia* (2000), *A Talking Picture* (2003) and *Christopher Columbus – The Enigma* (2007), titles by Portuguese filmmaker Manoel de Oliveira, can sustain the configuration of that filmic set as a *corpus*. For that selection the designation of *Manoel de Oliveira's travel movies* is proposed.

Manoel de Oliveira's travel movies are characterized by plots, which approach past episodes from global history, with emphasis on Portuguese history, so that with historical allegory as a narrative resource they can reflect about current geopolitical world with special attention to the contemporary national.

In the titles that make up *Manoel de Oliveira's travel movies* there is the recurrence of travel narratives, in which the interaction between the critique of the Eurocentric image as a way of understanding the history (national or worldwide) and the defense of *Portuguese achievements* as a fundamental contribution to planetary globalization is highlighted.

This work argues that the narrative discourse of *Manoel de Oliveira's travel movies* is constituted film by film, in a permanent and complementary dialogue between the referred plots. This is due to an allegorical message that relates past and present as well as to the benefit of travel narratives and the confrontation between critique of the Eurocentric discourse and praise for the *Portuguese difference*.

Keywords: Manoel de Oliveira; *Manoel de Oliveira's travel movies*; historical allegory; travel narratives; critique of the Eurocentric image; *Portuguese difference*.

ÍNDICE DE MATÉRIAS

APRESENTAÇÃO	1
CAPÍTULO 1: ALEGORIA HISTÓRICA	23
CAPÍTULO 2: VIAGENS	40
2.1: Literatura de viagens	41
2.2: Road Movie	51
CAPÍTULO 3: CRÍTICA DA IMAGEM EUROCÊNTRICA	63
CAPÍTULO 4: A DIFERENÇA PORTUGUESA	90
CAPÍTULO 5: A ALEGORIA HISTÓRICA EM MANOEL DE OLIVEIRA: O CASO DOS FILMES DE VIAGEM	112
5.1: O Sapato de Cetim	113
5.2: Non, ou a Vã Glória de Mandar	121
5.3: Viagem ao Princípio do Mundo	131
5.4: Palavra e Utopia	141
5.5: Um Filme Falado	150
5.6: Cristóvão Colombo – O Enigma	160
CONCLUSÃO	168
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	174
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	199

*Filmes, filmes,
os melhores se assemelham
aos grandes livros que
por sua riqueza e profundidade
difícilmente são penetráveis.*

*O cinema não é fácil.
Porque a vida é complexa
e a arte indefinível,
indefinível será a vida
e a arte complicada.*

(Manoel de Oliveira, “Poema Cinematográfico”)

APRESENTAÇÃO

Vejo uma árvore, uma imensa e frondosa árvore de raízes profundas e intrincadas, com galhos extensos e muitas folhas verdes. Trata-se de uma árvore com um tronco largo e rijo. Sua sombra estende-se longamente por uma planície arborizada e muito bela. Sob a copa comprida e esverdeada há muitos elementos – alguns difusos e isolados, outros opacos, translúcidos ou transparentes. Sob a frondosa árvore, não muito afastada de seu tronco, existe um ramo composto por três flores. Do meu ponto de observação, creio distinguir esse conjunto de elementos e perceber como interagem entre si. A árvore eu denomino *alegoria histórica*, as flores, respectivamente, *viagem*, *crítica da imagem eurocêntrica* e *diferença portuguesa*. Ao ramo eu dou o nome de *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*.

A bela e arborizada planície – diria eu, um amplo jardim de diversificada flora –, de fato, convida seus visitantes a passeios agradáveis, estimulantes aos sentidos e às mais profundas introspecções, mas certamente também intima seus hóspedes a rotas desafiadoras. Muitos observadores por ali passaram – uns mais ousados, outros mais contidos – e de lá trouxeram revelações ao longo de décadas.

Deveras, o solo da planície é fértil. E das espécies ali contidas muito ainda há que se avaliar, estudar, comparar, criticar e admirar. Desse imenso jardim que é a obra de

Manoel de Oliveira, eu escolhi olhar para aquele conjunto de flores abaixo de tão densa árvore.

...

Em 2011 defendi publicamente – por meio do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (Brasil) – a dissertação de mestrado intitulada *A alegoria histórica em Manoel de Oliveira: Um filme falado*. A tese de doutoramento que agora se apresenta pela Universidade do Algarve é consequência direta desse trabalho e, em grande medida, seu prolongamento. Naquela oportunidade, as reflexões em torno do filme objeto de estudo estimularam um pensamento mais alargado acerca da obra oliveiriana. Mais especificamente, ao aproveitar de palavras-chave como *alegoria*, *alegoria histórica*, *globalização*, *crítica da imagem eurocêntrica* e *identidade nacional*, tomei consciência de que o filme em causa poderia ser analisado, na verdade, como parte de um conjunto de narrativas passíveis de avaliação enquanto *corpus*.

A metodologia de investigação adotada para a análise fílmica de *Um Filme Falado* me levou à conclusão de que a interpretação analítica pretendida para tal título deveria ser complementada sob a luz de outros enredos. Após proceder com o visionamento atento de toda a filmografia de Manoel de Oliveira, constatei ser plausível defender a existência do conjunto ao qual denomino *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*. Desse modo, a adequada elucidação da imagem metafórica que ilustra o preâmbulo deste trabalho é, por consequência, um dos objetivos fulcrais dos esforços demonstrados a seguir.

...

Em 2 de abril de 2015, com a morte de Manoel de Oliveira aos 106 anos de idade, chegava ao termo uma das mais longas e insólitas carreiras da história do cinema – certamente a mais icônica trajetória de um cineasta português até hoje. O então decano do cinema mundial – reverenciado por muitos como “mestre” e criticado por outros como “mito” –, contudo, legou uma obra marcada por controvérsias. Admirado internacionalmente desde os seus primeiros filmes, Oliveira demorou a apreciar o reconhecimento de seus compatriotas pelo seu trabalho – fato alcançado, em

considerável medida, pelo centenário do realizador, em 2008, e pela admiração provocada por sua persistência em filmar até a longevidade. O gosto pelo cinema de Manoel de Oliveira nunca foi consensual em seu país. A propósito disso, declara Carolin Overhoff Ferreira:

Em Portugal, o diretor demorou muito até receber o reconhecimento público pela sua originalidade estética. Enfrentou – antes de se tornar uma celebridade nacional indiscutível, ao completar cem anos – comentários ofensivos em relação a seus filmes. Uma de suas obras-primas (...), *Amor de Perdição* [1978], foi, por exemplo, intitulada «Aniki-Gagá», um trocadilho entre o título do primeiro filme [de longa-metragem], *Aniki-Bóbó* (1942), e a idade nem tão avançada do diretor – tinha setenta anos e nem um terço de seus longas-metragens realizados. No auge das controvérsias, Henrique Alves Costa [*Breve História do Cinema Português (1896-1962)*, 1978] procurou explicar a atitude individualista e pessoal de Manoel de Oliveira e seu posicionamento à margem da produção convencional, notando que ele era ou adorado ou odiado, considerado um gênio ou um impostor. Apesar de acertar em cheio a opinião pública, o crítico foi acusado de ter iniciado a mitificação de Manoel de Oliveira. Desfazer o «mito» Oliveira diz respeito, então, à construção da ideia de que seus filmes são de difícil compreensão para o público comum e um caso à parte dentro do contexto cinematográfico português, senão mundial. (FERREIRA, 2012a: pp. 10-11)

De fato, Manoel de Oliveira ocupa um lugar de proeminência não apenas na história do cinema português, mas também na cultura de seu país. Esse posto de elevado destaque, firmado ao longo de sua extensa carreira, todavia, sofreu e sofre contestações de vertentes várias. Se em metáfora se insistir, a célebre e sarcástica declaração de João César Monteiro, tornada pública a propósito da estreia de *O Passado e o Presente*, ainda em 1972, serve de válido exemplo das controvérsias impostas à obra oliveiriana:

O problema, de resto, é só este: o país tem (inexplicavelmente) um cineasta demasiado grande para o tamanho que tem. Portanto, das duas uma: ou alargam o território ou encurtam o cineasta. Como nos tempos que correm é difícil alargar um território, sugiro que se apequene o cineasta cortando-o às fatias e servindo-o ao público no Grande Auditório da Fundação Gulbenkian. (MONTEIRO *apud* CUNHA, 2010: p. 53)

É verdade que o mais conhecido e reconhecido – nacional e internacionalmente – cineasta português, Manoel de Oliveira, também viu sua obra ser aclamada em diversos países além de sua terra natal, como é o caso de Brasil, França, Itália, Espanha, Alemanha, Japão e EUA. Trata-se de homenagens inscritas tanto no âmbito da cinefilia

mundial¹ como tributos no contexto do meio acadêmico. No centro de conversas acaloradas em mesas de debates em congressos e seminários diversos, quando uma determinada parcela de especialistas trava esforços por apresentar e justificar suas características e qualidades, a filmografia oliveiriana, com mais de 80 anos de duração, é matéria de reflexão de inúmeros artigos, teses e livros em diferentes lugares do mundo, sobretudo na Europa e no Brasil. “Quando, em 2009, o cineasta recebeu na Universidade Federal de Minas Gerais o grau de Doutor *honoris causa*, assinalou-se o reconhecimento da sua obra filmica mas igualmente o lugar de um tópico acadêmico”, declara Ana Isabel Soares (2010: p. 8).

É certo que têm surgido análises da obra de Oliveira noutras línguas que não o português. Nos últimos anos foram publicados livros sobre a sua obra em língua inglesa (nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha), em alemão, em francês, em italiano. (...) Oliveira não é tema confinável ao breve rectângulo ibérico (...) o que faz a genialidade dos seus filmes é o modo como transcendem a fronteira do seu país e se fixam enquanto lugares de comunhão maior. (Idem)²

Com um total de mais de seis dezenas de filmes dirigidos – tendo a fascinante média de praticamente uma longa-metragem produzida por ano desde o princípio da década de 1980 até meados da segunda década do século XXI³ –, não é de estranhar o interesse dos investigadores e os desafios associados à essa cinematografia. Reforçadas

¹ É o caso, por exemplo, da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo que, desde 1979, quando inaugurou aquela edição do evento anual com *Amor de Perdição*, acompanhou o trabalho do cineasta ininterruptamente. Em França, depois de muitas passagens pelo Festival Internacional de Cinema de Cannes – *Os Canibais* (1988), *O Convento* (1995), *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), *A Carta* (1999), *Vou para Casa* (2001), *O Princípio da Incerteza* (2002) –, em 2008 Oliveira foi agraciado com a Palma de Ouro pelo conjunto de sua obra. Na Itália, o realizador fora homenageado no Festival de Veneza ainda em 1985, depois no Festival de Locarno, em 1992. Em 2004 Oliveira fora premiado pelo Festival de Berlim em homenagem ao conjunto de seu trabalho. É extensa a lista de prêmios e homenagens dedicados ao realizador ao longo de sua vida. Trata-se de episódios que passam ainda por países como Japão (Festival de Cinema de Tóquio, 1997) e EUA (Festival de Cinema de Chicago, 2005). Em Portugal, mais proximamente ao final da vida, Manoel de Oliveira foi um nome recorrente em festivais e premiações – Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz (1980), Fantasporto (2006), Festival Cineport (2009), Globo de Ouro SIC/Caras (2009). Ao que se juntam, pelo menos, dois filmes portugueses dedicados ao cineasta – *Manoel de Oliveira: 50 Anos de Carreira* (José Nascimento e Augusto M. Seabra, 1981) e *O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu* (João Botelho, 2016).

² Em Portugal, é pertinente salientar, a comunidade académica legitimou as contribuições de Manoel de Oliveira para o cinema, a arte e a cultura do país – ao cineasta foram concedidos cinco títulos Doutor *honoris causa* por instituições portuguesas: Universidade do Porto (1989), Universidade Nova de Lisboa (2002), Universidade do Algarve (2008), Universidade Portucalense (2011) e Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (2012).

³ Entre 1981 e 2015, Manoel de Oliveira não estreou filmes nos anos 1982, 1984, 1987, 1989, 2011 e 2013. Nesse período, ou seja, em 34 anos, 41 filmes foram realizados (sendo 28 longas-metragens). Por ordem expressa do realizador, *Visita ou Memórias e Confissões* (1982) apenas poderia ser exibido depois de sua morte. Assim, o título estreou publicamente em 2015, ano do falecimento do cineasta.

pela íntima relação que a obra de Manoel de Oliveira mantém com outras formas de expressão, distintas propostas de visionamento sobre o seu cinema reservam a esse aspecto um ponto privilegiado para se compreender o pensamento do cineasta. A partir disso, e de suas inquietantes reflexões teosóficas sobre o sentido da vida humana e o fazer cinematográfico, surgem recortes analíticos, por exemplo, dedicados a narrativas em que preponderam o contato de seu cinema com outras artes – sobretudo com o teatro e a literatura –, as frustrações amorosas, o lugar do feminino em sua obra e/ou o pensar sobre a condição humana a partir de uma perspectiva de moral cristã.

Em 2002, no excerto final de seu discurso de agradecimento ao grau de Doutor *honoris causa* oferecido pela Universidade Nova de Lisboa, afirmou Manoel de Oliveira:

Não queria terminar sem deixar um esquema figurativo da minha atual visão desse monumento, que é o cinema, o qual representaria por quatro colunas suportando um pórtico, à maneira de um templo grego. A primeira coluna seria a da imagem, a segunda, a da palavra, a terceira, a do som, e a quarta, a da música; o pórtico frontal que sustentam representaria a ideia geradora que lhes dá sentido e unidade. (OLIVEIRA, 2005a: pp. 172-173)⁴

Embora a defesa de traços estilísticos absolutamente delimitados na filmografia de Manoel de Oliveira seja motivo de controvérsia entre os investigadores, resiste o consenso de que determinadas marcas autorais em seu cinema podem ser observadas à luz de regularidades estéticas e temáticas.

No tocante às recorrências formais, é de interesse, por exemplo, proceder com uma análise contrastiva sobre o trabalho de montagem de *Douro, Faina Fluvial* (1931) – declaradamente inspirado em *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) –, filme com ritmo acelerado, aproveitamento de planos curtos e considerável

⁴ A propósito desse “esquema figurativo”, diversos são os trabalhos dedicados a propor uma possível matriz estética oliveiriana e/ou a defender a compreensão de diferentes *corpora* em sua filmografia. Dentre outros: “Pedra de Toque: o dito ‘Eterno Feminino’ na obra de Manoel de Oliveira” (João Bénard da Costa, 2001); “A Mulher na Montra e o Homem Olhando para Ela” (Fausto Cruchinho, 2012); *Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema* (Renata Soares Junqueira [org.], 2010), livro em que se respeita a existência de diferentes painéis na obra oliveiriana: “Uma poética para o cinema”, “Os amores frustrados”, “Portugal e o projeto expansionista”, “A dialética do bem e do mal” e “Em busca do tempo perdido”; *Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra* (Carolin Overhoff Ferreira [org.], 2012b), coletânea de textos que comporta o elucidativo ensaio “Portugal, Europa e o Mundo: Condição Humana e Geopolítica na Filmografia de Manoel de Oliveira”; *Manoel de Oliveira: análise estética de uma matriz cinematográfica* (Nelson Araújo [org.], 2014); *Os pobres no cinema de Manoel de Oliveira (Estudos Interdisciplinares de Cinema, Literatura e Sociedade)* (Renata Soares Junqueira [org.], 2017); e esta tese de doutoramento, dedicada aos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*.

movimentação da câmera, e *O Pintor e a Cidade* (1956) – título com ritmo de edição mais lento, planos contemplativos e a forte tendência à fixidez da imagem (características ressoantes na totalidade dos filmes posteriores de Oliveira). O sentido perseguido pelo realizador com tal método de trabalho justifica-se em certezas só alcançadas por intermédio do tempo transcorrido no intervalo de anos sem produção⁵:

Precisamente, descobri, durante esses anos, que o plano ganha outro sentido com a sua duração. Vêem-se outros movimentos e pormenores. Dispõe-se de tempo. Vê-se a luz, o enquadramento e o efeito emocional evolui. Eu começava, então, a gostar de deixar correr o tempo. Não se passa nada, mas passou-se alguma coisa. (...) tive longos intervalos de inatividade, no decorrer dos quais seguia a evolução do cinema, e aproveitei a vantagem da minha disponibilidade de tempo para refletir. (BAECQUE; PARSI, 1999: p. 141)

Já a partir de *Acto da Primavera* (1963), segunda longa-metragem de Manoel de Oliveira, é possível destacar mais uma das características recorrentes em sua cinematografia: o filme – um registro documental sobre a representação teatral da Paixão de Cristo por moradores de um povoado de Trás-os-Montes – evidencia o fortalecimento de um método de trabalho pontuado pela relação com outras artes (nesse caso, com ênfase no teatro) e a valorização da palavra, como é possível verificar no transcorrer de sua obra.

É célebre a afirmação de Manoel de Oliveira sobre a “inexistência do cinema” face ao teatro. Para o realizador português, “o que reúne a pintura, a arquitectura, a escultura é o teatro: o teatro contém tudo. Dá voz à palavra, cria a imagem (com máscara ou sem máscara), cria o movimento. O cinema não faz mais nada, não adianta nada. O cinema não existe, o que existe é o teatro!” (OLIVEIRA citado por LOPES *apud* MIRANDA, 2009: p.71). De acordo com essa perspectiva, a dimensão cinematográfica enquanto modo de expressão reside na imaterialidade. O cinema existe como espécie de resultado onírico da materialidade registrada pelos aparatos técnicos, ou seja, como efeito do registro teatral.

⁵ Entre esses dois títulos, Manoel de Oliveira realizou sua primeira longa-metragem, *Aniki-Bóbo* (1942) e algumas curtas-metragens que, segundo o próprio cineasta, serviram de pretexto, em boa medida, para que ele não caísse na total inatividade (cf. *Manoel de Oliveira*, Alvaro Machado, 2005). No referido intervalo, Oliveira realizou *Estátuas de Lisboa* (1932, 8 min.), *Hulha Branca – Empresa Hidro-Eléctrica do Rio Ave* (1932, 8 min.), *Os Últimos Temporais: Cheias do Tejo* (1937, 4 min.), *Miramar, Praia das Rosas* (1938, 9 min.), *Portugal já faz Automóveis / Já se fabricam Automóveis em Portugal* (1938, 9 min.) e *Famalicão* (1940, 24 min.).

Quando falo de teatro, é no sentido da representação da vida. Tudo o que não é a vida é teatro, mesmo um quadro. O teatro é a síntese de todas as artes. O cinema recebeu esta herança e, pelas suas possibilidades, enriqueceu-a. O sentido que dou a *teatro* no cinema é o de representação da vida. Graças ao cinema, tudo pode ser representado.

Evoluímos constantemente e modificamos, por isso mesmo, a nossa concepção do cinema. Há uma concepção extremamente constrangedora e redutora do cinema que consiste em pensar que é necessário panorâmicas ou avançar e recuar a câmara e que a palavra é domínio do teatro. Não, no cinema [a palavra] é tudo. A palavra é um elemento precioso do cinema porque é um elemento privilegiado do homem.

A palavra não deve ser uma ajuda à imagem. É preciso que seja autônoma, como a imagem e a música. E tudo isto se deve casar com pleno acordo. (OLIVEIRA *apud* BAECQUE; PARSI: 1999, pp. 70-72)

Conforme observa Renata Soares Junqueira, tal teatralidade “nada tem de inocente ou de gratuito aparato; ela é, pelo contrário, reveladora de um firme posicionamento estético, de um método de produção obstinadamente perseguido e aperfeiçoado a cada passo da cinematografia oliveiriana.” (JUNQUEIRA, 2010: pp. xx-xxi). O que Manoel de Oliveira parece perseguir é a evidenciação de toda e qualquer marca ficcional em seu método de realização, ser fiel a isso e propor ao espectador uma relação reflexiva com a sua obra. “Noutros termos, no cinema de Manoel de Oliveira a ficção é sempre deliberadamente exibida como ficção mesmo, comprazendo-se o realizador em escancarar, para o espectador, os bastidores cinematográficos.” (Idem).

E aqui tocamos, quiçá, no mais interessante aspecto da cinematografia de Manoel de Oliveira: a sua ligação com outras artes como a pintura (*O Pintor e a Cidade*, 1956; *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*, 1965), a música (*Os Canibais*, 1988), a escultura (*Estátuas de Lisboa*, 1932; *Simpósio Internacional de Escultura em Pedra – Porto*, 1985) e, principalmente, a literatura e o teatro. (JUNQUEIRA, 2010: p. xx)

Outro aspecto de relevo é o conhecido diálogo estabelecido entre filmes e obras literárias no cinema oliveiriano – em que não apenas nomes consagrados da cultura portuguesa, mas também autores clássicos da literatura mundial, são aproveitados como fontes inspiradoras ao longo da carreira do cineasta⁶. Disso também resulta a

⁶ Sobre esse tema, são vários os títulos em causa: *O Passado e o Presente* (1972), adaptado da obra homônima de Vicente Sanches; *Benilde ou a Virgem-mãe* (1975), *O Meu Caso* (1986) e *O Quinto Império – Ontem como Hoje* (2004), nos quais há a referência do escritor José Régio; *Amor de Perdição* (1978), título homônimo de Camilo Castelo Branco; *O Dia do Desespero* (1992), realizado sobre trecho de *Amor de Perdição* (assim como a partir de cartas de Camilo Castelo Branco); *Francisca* (1981), *Vale Abraão* (1993), *O Convento*, *O Princípio da Incerteza* e *O Espelho Mágico* (2005), contando com a influência das obras literárias de Agustina Bessa-Luís; *O Sapato de Cetim* (1985), roteirizado a partir da

peculiaridade do seu trabalho com os atores – sejam eles profissionais ou amadores – “transformados em paisagem”. Conforme defende Pedro Maciel Guimarães, “Oliveira filma, na mesma medida, atores e personagens, os atores *ao lado* das personagens, num jogo que pressupõe complementação e lateralidade.” (GUIMARÃES, 2012: p. 168, grifos do autor).

Tratar o ator como uma paisagem ou como um objeto insere-se na preocupação de Manoel de Oliveira em não criar concorrência alguma ao texto que ele adapta, seja pela utilização exagerada dos recursos específicos do dispositivo cinematográfico (...), seja por meio de uma interpretação pseudo-naturalista ou convencional. (...) Durante a tetralogia dos amores frustrados, por exemplo, os corpos dos atores eram submetidos a verdadeiros quadros vivos em que a inércia dos corpos dos atores privilegiava o aparecimento de momentos nos quais o «corpo humano se faz quadro». Com a evolução cronológica da filmografia de Oliveira, a rigidez dos atores no plano diminui e dá lugar a uma interpretação menos estática, mas, ainda assim, limitada no que diz respeito à utilização de gestos e à banalização dos movimentos corporais do ator. (GUIMARÃES, 2012: p. 176)

Sobre recorrências temáticas na obra oliveiriana, é possível citar os conflitos originados a partir dos “amores frustrados” ou da relação de gêneros, quando a impossibilidade da concretização do amor carnal ou um pensamento em torno das incompatibilidades entre homens e mulheres dentro de uma chave enigmática ou existencial conduzem os enredos dos dramas narrados – *O Passado e o Presente* (1972), *Benilde ou a Virgem-mãe* (1975), *Amor de Perdição* (1978), *Francisca* (1981), *O Sapato de Cetim* (1985), *Party* (1996) e/ou *A Carta* (1999) são exemplos disso.

Dessa maneira, o cinema de Manoel de Oliveira poderia ser analisado a partir de perspectivas que atribuem a determinado conjunto de filmes um caráter de *corpus*. É, por exemplo, o que se pode encontrar nas argumentações do crítico e ex-diretor da Cinemateca Portuguesa João Bénard da Costa (1935-2009) a propósito da chamada tetralogia dos “amores frustrados” na obra oliveiriana:

obra homônima de Paul Claudel; *Os Canibais*, realizado a partir da obra homônima de Álvaro do Carvalho; *A Caixa* (1994), adaptação da novela homônima de Helder Prista Monteiro; *Inquietude* (1998), adaptado a partir da peça *Os imortais*, de Prista Monteiro, e dos contos “Suzy” e “A mãe de um rio”, respectivamente, da autoria de António Patrício e de Agustina Bessa-Luís; *A Carta*, livremente inspirado em *A princesa de Clèves*, de Madame de LaFayette; *Palavra e Utopia* (2000), ao utilizar vários sermões de padre António Vieira; *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009), baseado no conto de Eça de Queirós, com o mesmo título; *O Gebo e a Sombra* (2012), a partir da peça homônima de Raul Brandão. Além de aproximações com, entre outros autores, Dante Alighieri, Fernando Pessoa, Fiódor Dostoiévski, Friedrich Nietzsche, Luís de Camões, Miguel de Cervantes, Samuel Beckett, William Shakespeare e a *Bíblia* (cf. “Filmografia”, Orlando Margarido, 2005).

Se «O Passado e o Presente» é o primeiro «painel» da tetralogia dos amores frustrados, como Oliveira assumiu ao tempo do «Amor de Perdição», é-o porque nele corpo masculino algum sacia a voracidade sexual da mulher, que, só na imagem mental ou na imagem figurada desse corpo, conhece amor que não se possa frustrar. (COSTA, 2001: p. 10)

E mais adiante:

importa analisar, sucintamente mas com o rigor possível, as protagonistas dos restantes filmes do ciclo dos *amores frustrados* (...) bem como as de «Le Soulier de Satin» que, em certo sentido, prolonga e culmina a temática (e a estilística) da tetralogia. (Idem: p.17)

O autor, no caso, aponta recorrências no *corpus* constituído por *O Passado e o Presente*, *Benilde ou a Virgem-mãe*, *Amor de Perdição*, *Francisca* e *O Sapato de Cetim* para atribuir-lhes a denominação do conjunto “amores frustrados”. De acordo com Bénard da Costa, tais filmes são caracterizados tanto pela questão da impossibilidade de consumação amorosa como pela presença marcante das personagens/protagonistas femininas. No entanto, deve-se notar ainda a sobreposição desses temas na comparação entre enredos de uma obra com outra e como estes estabelecem relações com as demais temáticas existentes no quadro geral do trabalho de Oliveira. Assim, é possível pensar, inclusive, em *Aniki-Bóbo* como um primeiro esforço de abordar a temática dos “amores frustrados”, mesmo que ainda em carácter embrionário; destacar as personagens femininas de *Um Filme Falado* (2003) e discorrer acerca do “eterno feminino”; ou, por exemplo, reconhecendo os aspectos alegóricos existentes em *O Sapato de Cetim*, posicioná-lo entre dois grupos: “amores frustrados” e *filmes de viagem*.

Igualmente, pode-se versar sobre a *condição humana*, que aponta para os mistérios da relação do ser consigo próprio, com as imposições sociais ou com a perspectiva de uma divindade a partir de uma moral cristã – características presentes em títulos como *Aniki-Bóbo*, *A Caça* (1964), *O Meu Caso* (1986), *Os Canibais*, *A Divina Comédia* (1991), *Inquietude* (1998), *Vou para Casa* (2001), *O Princípio da Incerteza* (2002), *O Espelho Mágico* (2005), *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009) e/ou *O Gebo e a Sombra* (2012).

Uma determinada crítica de dimensão social e política também esteve sempre presente na filmografia oliveiriana. Tal dimensão pode ser observada tanto a partir dos discursos cinematográficos produzidos, como considerando-se exclusivamente o lugar e

a envergadura do cineasta no seio de seu âmbito cultural – característica, se não esquecida, certamente desatenta em significativa parcela de análises de sua obra.

A crítica de perspectiva sociopolítica na filmografia oliveiriana data da origem da cinematografia do realizador⁷. A propósito disso, são significativos, por exemplo, os esforços de Randal Johnson e Carolin Overhoff Ferreira em demonstrar como são variadas as estratégias narrativas adotadas por Oliveira nesse tema: em alguns casos, o cineasta lança mão de pequenas nuances que revelam as sutilezas de sua crítica, tanto sobre os valores morais e interesses da burguesia portuguesa como sobre o Estado autoritário que impôs condições e modos de vida aos seus compatriotas; em outras oportunidades, contudo, seu ataque é explícito e abarca contextos amplos que dizem respeito à geopolítica europeia e mundial, aos embates entre as noções de Ocidente e Oriente, passando por conflitos religiosos e pelo confronto entre tradição e modernidade.

Restringindo esta reflexão à linguagem cinematográfica adotada por Manoel de Oliveira, e àquilo que seu ato tem de político enquanto admissão estética⁸, são precisas as palavras de Johnson: “o seu cinema é de resistência, particularmente em relação à estética dominante movida por considerações comerciais.” (JOHNSON, 2009: p. 23).

Manoel de Oliveira não é, e nunca foi, um cineasta político *stricto sensu*. Mas quando se reflete sobre o mundo atual ou histórico e sobre a atuação dos países e dos seres humanos dentro deste mundo, como ele faz em todos os seus filmes, ao lado de preocupações filosóficas, existenciais, religiosas, culturais e éticas, a inclusão de uma perspectiva implícita ou explicitamente política é inevitável. A filmografia de Manoel de Oliveira é de tal riqueza que permite abordagens de muitos ângulos diferentes em análises que estão apenas começando. (Idem, 2009: p. 46)

Por sua vez, Carolin Overhoff Ferreira oferece uma valiosa contribuição aos estudos dedicados à obra oliveiriana com o seu artigo “Portugal, Europa e o Mundo: Condição Humana e Geopolítica na Filmografia de Manoel de Oliveira” (2012c), ao defender a compreensão cronológica de sua filmografia a partir de uma escala

⁷ Como exemplo, pode verificar-se a figura da autoridade estatal personificada pelos policiais tanto em *Douro, Faína Fluvial* como em *Aniki-Bóbó*. Ainda nesses mesmos títulos – seu filme inaugural e sua primeira longa-metragem –, é pertinente atentar para o olhar oliveiriano sobre a exploração da mão-de-obra assalariada e/ou para o fetiche exercido por bens materiais em uma sociedade capitalista.

⁸ Para o debate em torno das dimensões políticas perceptíveis por meio da estética, bem como sobre o complexo amálgama das duas categorias, cf. *A partilha do sensível: estética e política*, Jacques Rancière, 2005.

progressiva de abordagens político-espaciais: local, nacional, supranacional, transnacional e global. A ordenação dessa escala seria sucessiva, ou seja, do princípio de sua carreira para o fim. Desse modo é que se apresentam conflitos, dilemas e críticas que, paulatinamente, excedem os limites da cidade natal do realizador – o Porto, em *Douro, Faina Fluvial* –, passam pelo âmbito nacional com a evidente crítica ao autoritarismo estatal e/ou por meio da ironia acerca do *status quo* da burguesia portuguesa – por exemplo, com *Aniki-Bóbó, A Caça, O Passado e o Presente, Benilde ou a Virgem-mãe, O Princípio da Incerteza* ou *O Espelho Mágico* – e alcançam conflitos transnacionais e globais – *O Sapato de Cetim, Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), *Palavra e Utopia* (2000), *Um Filme Falado* e *Cristóvão Colombo – O Enigma* (2007).

A esse último conjunto, dada a coesão estimulada por suas recorrências temáticas, formais e conceituais, grupo composto por filmes em que a categoria *viagem* detém lugar privilegiado ao lado de considerações de contornos históricos associados ao projeto expansionista português, seleção que possibilita leituras alegóricas tanto dos títulos individualmente como do todo analisado, dentro de uma estrutura que convida o olhar para o passado com a pretensão de instigar uma reflexão sobre o contemporâneo, propõe-se o nome *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*.

A proposta de visionamento adotada nesta investigação diferencia-se, portanto, de outras abordagens existentes – especialmente daquelas mais debruçadas sobre a relação entre a vida e a obra do realizador. Ao trabalhar com os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*, toma-se como norte a pressuposição de que parte do interesse de seu cinema consiste em problematizar a história, contribuindo, dessa maneira, com debates políticos, sociais e culturais que permeiam reflexões que dizem respeito não só a Portugal e à Europa, mas fundamentalmente ao mundo na contemporaneidade.

No entanto, para o desafio que aqui se coloca, as palavras de António Preto bem resumem a complexidade em causa:

A obra de Manoel de Oliveira é um objecto de estudo desconcertante. Terrível objecto é esta obra. Não tem direito nem avesso: por qualquer lado que a tomemos, reenvia-nos sempre à mesma improbabilidade quanto à sua origem e às vias que ela seguiu. Leiamo-la do princípio para o fim, ou do fim para o princípio, ela mantém-se sempre irredutivelmente paradoxal, voluntariamente contraditória. (PRETO *apud* COELHO, 2015: p. 91)

...

Da paisagem preambular metaforicamente descrita acima, quatro categorias/conceitos merecem destacado relevo: *alegoria histórica*, *viagem*, *crítica da imagem eurocêntrica* e *diferença portuguesa*.

De acordo com João Adolfo Hansen, a “alegoria (grego *allós* = *outro*; *agourein* = *falar*) diz *b* para significar *a*. A Retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso.” (HANSEN, 2006: p. 7). Trata-se, portanto, de “um procedimento construtivo (...) técnica metafórica de representar e personificar abstrações.” (Idem). Já Ismail Xavier, ao lidar com as problemáticas em torno da alegoria histórica, recorre aos escritos de Walter Benjamin para fazer notar que o entendimento da história como um progresso contínuo “de produção, mudança e dissolução de sentidos acabou por desautorizar antigas concepções de signos e práticas discursivas como elementos capazes de produzir interpretações estáveis e universalmente válidas.” (XAVIER, 2005: p. 339). Nesse sentido, “essa nova consciência de instabilidade apenas reforça uma antiga percepção do caráter problemático dos processos de significação – percepção que atualmente nos distancia do paraíso perdido das linguagens transparentes.” (Idem).

Expressões de alegoria ou de alegoria histórica podem ser observadas de modo transversal ao longo da cinematografia de Manoel de Oliveira. O uso desse recurso de linguagem é perceptível, por exemplo, em filmes tais como *Douro*, *Faina Fluvial*, curta-metragem que aborda o conflito do homem com a máquina e o progresso; *Acto da Primavera* e a crítica aos desfechos trágicos provenientes dos confrontamentos bélicos da humanidade; *A Caça*, ao suscitar uma crítica à incapacidade de organização social portuguesa no combate ao regime ditatorial; a chamada *tetralogia dos amores frustrados* com o *enigma* mulher e o conservadorismo da burguesia nacional; *O Meu Caso* e a maledicência do egoísmo humano; *A Caixa* (1994), que retoma a temática do *egoísmo humano*, mas ali centrada nos pobres e marginalizados da capital Lisboa; *Vou para Casa*, a partir do confronto da velhice e da morte; *O Quinto Império – Ontem como Hoje* (2004), cujo protagonista foi prontamente identificado, por críticos e analistas, como a personificação alegórica do então presidente norte-americano, George W. Bush⁹; ou *Painéis de São Vicente de Fora – Visão Poética* (2010), enquanto uma releitura possível da sociedade portuguesa ao longo dos tempos.

⁹ Cf. “Ontem como hoje: é a hora”, Ana Maria Domingues de Oliveira, 2010.

A viagem física (do provincial *viatge*, do lat. *viaticu*), respeitada como “a transposição de percurso de grande distância em geral mediante o uso de um meio de transporte terrestre, aéreo ou marítimo, entre lugares afastados” (ACADEMIA das Ciências de Lisboa. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, 2001: p. 3741), bem como variações dessa mesma prática – *passear*, *deslocar* –, certamente, são termos aderentes à filmografia oliveiriana.

Em *O Pintor e a Cidade*, por exemplo, o protagonista do documentário, o pintor António Cruz, passeia pela cidade natal de Oliveira, o Porto, revelando suas paisagens fixadas em telas de aquarela em curioso contraste com os enquadramentos planejados pelo cineasta; em *A Caça* tem lugar todo um deslocar pela aldeia e, depois, pelo pântano antes do trágico desfecho de um dos jovens amigos; há a viagem em fuga de João Botelho para o interior do país em *Amor de Perdição*; como há o passeio (uma viagem pelas memórias do cineasta) pelo interior da antiga residência de Manoel de Oliveira em *Visita ou Memórias e Confissões* (1982); é notável o célebre plano fixo da roda da carruagem em *O Dia do Desespero* (1992), um longuíssimo plano-sequência, um enorme deslocar; *Vale Abraão* (1993) e os passeios solitários ou amorosos de Ema “Bovarinha” pela região do Douro; cabe ainda referir o fluxo do estrangeiro para o nacional – *O Convento* (1995), quando o casal Michael Padovic e Hélène conhecem o convento da Serra da Arrábida – ou de Portugal para o exterior – *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009) e a viagem de Macário para a África (aventura, por sua vez, narrada a uma desconhecida dentro do comboio que segue em viagem do norte do país em direção ao Algarve).

Dentro da cinematografia oliveiriana, é pertinente ressaltar a dimensão crítica tanto ao discurso eurocêntrico de compreensão histórica como à ganância humana em sua vontade de controle e mando. Esse posicionamento crítico dentro da obra de Manoel de Oliveira, em considerável medida, encontra respaldo nas ideias defendidas por Ella Shohat e Robert Stam (2006) a partir da noção de “multiculturalismo policêntrico”.

O “multiculturalismo policêntrico” diz respeito à possibilidade de um debate acerca das identidades que se constituem em torno de nacionalidades, etnias, sexualidades, classes sociais, procurando por uma multiplicidade descentrada e propondo a reestruturação de relações intercomunais. Um importante aspecto dessa noção é a defesa de que a percepção das problemáticas colocadas a partir da história lida de forma eurocêntrica “é indispensável para compreender não apenas as representações contemporâneas nos meios de comunicação, mas também as subjetividades

contemporâneas.” (SHOHAT; STAM, 2006: p. 19). Em suma, trata-se de uma ideia que propõe descolonizar as relações de poder entre diferentes comunidades. Não por acaso, os seus “estudos multiculturais dos meios de comunicação”, como dizem, empreendem um mapeamento de discursos colonialistas desde 1492, considerado o ano de “Descobrimento” da América. Interessados em reconhecer o mundo como uma formação mista, os autores chamam a atenção para os hibridismos, os sincretismos e as mestiçagens em contraposição, por exemplo, ao etnocentrismo, ao racismo e ao sexismo que marcam as políticas imperialistas, colonialistas e neocolonialistas.

No cinema de Manoel de Oliveira, a incursão por essas temáticas associa o entendimento das nações a contextos de trocas e embates internacionais, conforme comprovam alguns dos episódios que constituem as histórias portuguesa e mundial, e que são retratados ao longo de sua filmografia – na qual os enredos dos títulos que compõem os *filmes de viagem* encontram-se em especial distinção. De fato, é plausível argumentar que existe no cinema oliveiriano o “pessimismo” que alguns estudiosos apontam como sendo uma característica fundamental em Walter Benjamin. Trata-se do pessimismo que se opõe à ideia de progresso ou à evolução que no limite reflete o lugar do poder – perspectiva, por sua vez, consagrada na imagem alegórica do *Anjo da história* (cf. BENJAMIN, 2010).

Contudo, se por um lado Manoel de Oliveira elabora seu discurso de acordo com as premissas de uma multiplicidade descentrada, visando a descolonização das relações de poder contidas entre diferentes comunidades – ou seja, questionando as bases da retórica eurocêntrica de compreensão histórica e em concordância com o pessimismo benjaminiano –, por outro, ao atuar em respeito ao seu compromisso nacionalista, o realizador não deixa de implicar em contradições sobre a sua própria prédica quando emprega ao projeto expansionista português lugar de relevo dentro dos enredos produzidos.

Nesse âmbito, o trabalho de Carolin Overhoff Ferreira (2012c) merece ser referido. Na opinião dessa investigadora, existe uma preocupante ambiguidade no discurso oliveiriano: ao ser fiel ao seu nacionalismo, o realizador convoca a “diferença portuguesa” como traço distintivo dentre os demais povos. Levada a uma escala última, tal diferença serviria como alibi para os feitos questionáveis e às consequências dos atos postos em prática por sua nação. Esse diferencial à portuguesa seria limitador de contradições e paradoxos associados, por exemplo, ao trabalho escravo explorado pelos próprios portugueses, às miscigenações impostas, sincretismos obrigados e imposições

linguísticas forçadas entre as sociedades colonizadas, bem como com a dizimação de gentes e culturas, sempre justificados pela dádiva de se ter posto todos os demais povos em contato.

Embora existam recorrências da alegoria histórica, do uso da viagem (ou variáveis desta), do substrato da crítica ao eurocentrismo e da diferença portuguesa ao longo da filmografia oliveiriana – por vezes, até a presença de mais de um desses elementos em um mesmo enredo –, o presente trabalho argumenta que a convivência dessas quatro categorias explícita e simultaneamente é uma exclusividade das narrativas que compõem os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* – conjunto constituído por *O Sapato de Cetim*, *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, *Viagem ao Princípio do Mundo*, *Palavra e Utopia*, *Um Filme Falado* e *Cristóvão Colombo – O Enigma*. É nesse contexto que surge o interesse pela presente investigação e nessa conjuntura que reside a justificativa para as reflexões que aqui serão expostas.

O Sapato de Cetim, adaptação da peça homônima de Paul Claudel (1868-1955), filme com quase sete horas de duração, expoente da vivaz intimidade entre cinema e teatro na obra oliveiriana, situa seu tempo diegético entre os finais do século XVI e o início do XVII para contar a história de dom Rodrigue, vice-rei espanhol da América do Sul, e dona Prouhèze, esposa de um dos conselheiros do rei da Espanha. O amor impossível, irrealizável fisicamente entre os protagonistas, é o primeiro plano de um drama que narra o momento da história em que Portugal encontrava-se sob o jugo da coroa espanhola, quando nações europeias em conflito disputavam o domínio mundial.

O contexto sociopolítico português entre 1985-86, respectivos anos de produção e estreia de *O Sapato de Cetim*, esteve permeado por debates em torno da adesão do país à Comunidade Económica Europeia. Uma década depois das convulsões impulsionadas pela Revolução dos Cravos, Portugal, naquele momento, analisava o futuro de sua recém estabelecida condição democrática em razão da convivência (e sobrevivência) continental que se avizinhava como nunca antes em sua história. Nesse âmbito é que a escolha da peça de Claudel parece ter sido uma escolha nada casual por parte de Manoel de Oliveira. Por motivos que este trabalho procurará abordar, supõe-se que o segundo plano do drama oliveiriano (não mais claudeliano, portanto) atua no contexto da alegoria histórica e de uma reflexão acerca do lugar do país diante do programa de anexação europeu. Nesse sentido, os deslocamentos do viajante dom Rodrigue ao longo do enredo do filme – Europa-América, América-África, Ocidente-Oriente – implicam na conexão planetária que tem na ordem europeia o seu eixo de comando.

Non, ou a Vã Glória de Mandar narra a viagem de um grupo de soldados portugueses pelo território de uma então colônia africana de Portugal para que possam combater defendendo os interesses dos colonizadores. A diegese do enredo situa-se nos dias que antecedem a Revolução de 25 de Abril de 1974. A trama aponta para um panorama histórico geral do país, mas concentra atenções nos episódios em que os portugueses fracassaram no intuito de consolidarem-se como um império mundial. Dentre as passagens narradas está um dos episódios mais traumáticos da história portuguesa, a Batalha de Alcácer-Quibir (1578) associada à contemporaneidade por meio de um paralelismo com a Revolução dos Cravos, marco fundamental do fim da longa ditadura de 48 anos imposta por António de Oliveira Salazar e seguida por Marcello Caetano.

Em *Non, ou a Vã Glória de Mandar* há uma viagem principal, diegética, e há viagens secundárias, metadieéticas. A primeira delas ocorre a partir do grupo de soldados que percorre caminhos empoeirados sobre fatigantes estradas de terra a bordo de um caminhão militar, tendo como destino a guerra, a morte. As viagens de segundo nível, na verdade, são elipses temporais que transportam os mesmos soldados para o passado, para episódios da história portuguesa em que o país encontrou o fracasso proveniente de sua “vã glória de mandar”. Essas viagens – e o alerta para os perigos de mais uma negativa da história sobre o país que ameaça não abandonar seus mitos – são narradas pelo alferes Cabrita, um estudante de História que é também líder do grupo.

Viagem ao Princípio do Mundo narra a história de Afonso, um ator francês de ascendência portuguesa que deseja conhecer a terra natal de seu pai. Para isso ele conta com a ajuda de um grupo de amigos portugueses que aceita conduzi-lo até o pequeno povoado onde vivera seu pai durante a infância e a juventude. Entre os seus acompanhantes está um diretor de cinema chamado Manoel. O filme explora o complexo procedimento da partilha de memórias ao dividir o protagonismo do enredo entre ambos os personagens: enquanto a ascendência do francês é a justificativa para que o grupo siga em direção ao interior de Portugal, são as memórias do velho Manoel que ilustram as paragens e as paisagens ao longo do percurso.

O desfecho da jornada de *Viagem ao Princípio do Mundo* revela-se no vilarejo de Castro Laboreiro, lugar em que muitos dos homens carregam o nome “Afonso” em homenagem a dom Afonso Henriques (1109-1185), primeiro rei português; terra de tradições e hábitos simples; lugar de carências e falta de bens materiais. É ali que o Portugal esquecido, percebido simultaneamente como *início* e *fim do mundo*, mas

detentor de uma ética própria que transcende a pequenez da ambição humana, surgirá como alegoria.

Palavra e Utopia trata da vida e da obra de padre António Vieira (1608-1697), que ao longo do século XVII dedicou-se à luta por melhores condições de sobrevivência para escravos índios e negros no Brasil, influenciou na política mercantil de Portugal e pregou famosos sermões para escravos, soldados, reis e rainhas. Sua história é marcada por conflitos com a Inquisição, a perda da voz ativa e passiva como orador, a admiração e o sucesso obtidos em Roma, o desprezo em Portugal, a solidão, a doença e a morte no Brasil.

A alegoria construída em torno da figura do jesuíta conota exemplos de luta e resistência à configuração do mundo globalizado, marcado por injustiças e sacrificador dos mais fracos, dos marginalizados, dos mais pobres. É por intermédio da palavra portadora da esperança, do testemunho carregado de utopias, por meio dos seus sermões que o aguerrido António Vieira alimenta um legado de lutas humanitárias perante uma Europa indiferente a Portugal e um Portugal indiferente a António Vieira.

Um Filme Falado narra a viagem de navio realizada por mãe e filha portuguesas, de Lisboa em direção a Bombaim, na Índia, aonde devem encontrar com o pai da menina. Durante o trajeto, que se dá majoritariamente pelo Mar Mediterrâneo, Rosa Maria, professora de História, pode explicar à sua filha a relevância das cidades que conhecem para a constituição das civilizações ocidentais e orientais. Outros personagens ganham importância ao longo do filme: uma empresária francesa, uma ex-modelo italiana, uma cantora grega e o comandante do navio, um estadunidense.

O cenário da viagem em *Um Filme Falado* é o Mar Mediterrâneo. E o destino desta, tal qual o projeto de Vasco da Gama no final do século XV, é o Oriente – mais precisamente, a Índia. O deslocamento principal é o de mãe e filha, mas o cruzeiro comporta outros personagens que, se não disputam o estatuto de protagonismo com aquelas, merecem atenção especial justamente por suas qualidades enquanto viajantes. Nesse sentido é que a *viagem* se torna *viagens*. As personificações em causa comunicam os legados culturais ofertados pelas nações representadas ao longo dos séculos. Assim, mãe e filha e as célebres convidadas do comandante implicam em alegorias de, respectivamente, Portugal, França, Itália e Grécia.

O recurso da alegoria também se manifesta na representação da perspectiva de uma modernidade-mundo, que encontra no navio do cruzeiro guiado por um comandante sem nome a figuração de um constructo social que navega pela história das

civilizações com seus dilemas, preconceitos e impertinências. Em *Um Filme Falado*, o percurso discursivo parte do princípio da civilização ocidental, marca a posição de Portugal em um passado mitificado como glorioso e chega ao esquecimento e isolamento da nação na configuração geopolítica globalizada do mundo contemporâneo.

Cristóvão Colombo – O Enigma conta a história de Manuel Luciano que, nascido em Portugal, torna-se médico e vive nos Estados Unidos, mas que retorna à terra natal para se casar e dar sequência à investigação que é tema de uma pesquisa empreendida ao longo da vida: comprovar que Cristóvão Colombo era português. O objetivo último de seu protagonista (o vínculo nacionalista de Colombo com Portugal) indica o desejo de reafirmar a nação lusitana como a descobridora de todos os continentes do mundo. A figura do navegador como fundador da América do Norte conota implicações de Portugal como precursor de um império contemporâneo.

O filme adota o procedimento didático para explorar sua trama. Nesse sentido, a viagem pelas origens do navegador do século XV é também uma viagem pela história e, mais precisamente, pela história portuguesa. Ao longo de *Cristóvão Colombo*, Manuel Luciano e sua esposa, Sílvia, atravessam o território português de norte a sul, do Porto ao Algarve, em busca da proveniência colombina. A viagem que tem como justificativa desvelar a gênese do navegador quatrocentista é o subterfúgio ideal para tratar de alguns dos mitos nacionalistas de Portugal. Do mesmo modo, décadas depois, já em solo estadunidense, os mesmos personagens enaltecem o alcance planetário dos navegantes portugueses ao longo dos séculos XVI e XVII.

A perspectiva de análise deste trabalho parte do pressuposto de que, em tais enredos, as figuras alegóricas elaboradas por Manoel de Oliveira indicam um pensamento crítico sobre a contemporaneidade compreendida em perspectiva histórica. A construção discursiva nos filmes propõe a compreensão de um momento anterior da história que acaba por implicar um sentimento conflituoso entre um passado mitificado como glorioso e um presente reconhecidamente em crise. Dessa maneira, a análise do discurso cinematográfico dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* é pautada por uma noção de “leitura alegórica” que, como afirma Ismail Xavier (2005), tem sido empreendida em diversos contextos culturais, com diferentes esquemas conceituais, todos, entretanto, trazendo a ideia de que uma história (transmitida por texto escrito ou filme) ou uma imagem dão figura a um conceito, a uma ideia ou a uma moral.

É relevante notar que as viagens empreendidas nos enredos do *corpus* também trazem à tona as vinculações entre Ocidente e Oriente, tal como foram se constituindo

pelo menos desde o Renascimento. Este é um aspecto fundamental do mundo globalizado, cujas problemáticas são tratadas ao longo de todos os filmes abordados, como o embate entre tradição e modernidade, o fundamentalismo religioso, o terrorismo e as transculturações entre povos e sociedades. Assim, esse conjunto de títulos pode ser caracterizado como um lugar na obra de Manoel de Oliveira em que seus questionamentos indicam um pensar sobre Portugal a partir de seus vínculos (históricos, políticos, sociais, em suma, culturais) sobretudo com a Europa, mas sem perder de vista seu posicionamento na configuração planetária.

Em tais filmes estão em xeque tanto a perspectiva de uma teleologia histórica como a noção de progresso como resposta às contradições entre desenvolvidos e subdesenvolvidos. A alegoria histórica constituída por Manoel de Oliveira aponta para um passado colonial de Portugal e chega a um contexto atual de incertezas quanto aos rumos de uma nação que se constituiu em grande parte a partir das viagens, das conquistas marítimas. Se Portugal, com o Tratado de Tordesilhas (1494), chega a dividir com a Espanha o chamado *Novo Mundo*, hoje, em um contexto de mundialização contemporânea, ou de “modernidade líquida” (cf. BAUMAN, 2003), mais precisamente no âmbito da concretização e posterior crise da União Europeia, seu papel passa a ser outro, constituindo-se a nação portuguesa enquanto uma “comunidade imaginada” (cf. ANDERSON, 2008) a partir de parâmetros bem distintos daqueles do seu passado expansionista e colonialista.

Ao possibilitar uma reflexão sobre a crise da nação em um mundo globalizado, o *corpus* estimula investigações. Nesse sentido, são muitas as questões levantadas pelo discurso oliveiriano. É o caso, por exemplo, da compreensão da história das nações, assim como de suas inserções em continentes ou comunidades internacionais. O método de trabalho oliveiriano pressupõe narrativas, muitas vezes de caráter mítico, como elementos fundadores de identidades nacionais e internacionais. Alinhando-se a esse procedimento, cabe lembrar que há na história narrativas e contranarrativas que se encontram, reencontram, entram em conflito, em um processo que tem entre os seus pontos de inflexão justamente o momento das grandes navegações dos séculos XV e XVI. E que nesse conjunto de filmes avança para a compreensão de um mundo globalizado na contemporaneidade.

Assim, a presente investigação diz respeito ao cinema como experiência de conhecimento. Está em pauta a construção de um saber que pode resultar em intervenções em debates culturais, políticos e sociais, inclusive acerca de países do

chamado Terceiro Mundo que têm em comum um passado colonial vinculado a Portugal, os quais hoje constituem uma comunidade internacional orientada pelo esforço de uma colaboração solidária.

...

Partindo do pressuposto de que as hipóteses elencadas serão confirmadas – e em respeito aos “limites da interpretação” (cf. ECO, 1990) que a metodologia de análise fílmica adotada pode oferecer –, o seguinte questionamento servirá como horizonte a ser perseguido por este trabalho: *Qual é o discurso alegórico histórico elaborado por Manoel de Oliveira a partir do conjunto filmes de viagem?*

Na expectativa de encontrar uma resposta satisfatória para a principal problemática sugerida, outras perguntas serão igualmente respondidas no decorrer desta escrita: (1) *Se de conjunto se trata a seleção de filmes trabalhada nesta tese, isso ocorre porque se pressupõe o diálogo entre narrativas delimitadas pelos recursos e estratégias aplicadas e desenvolvidas nos filmes que as sustentam. Sendo assim, quais são as possíveis leituras alegóricas históricas existentes nos títulos a partir de uma abordagem individual, filme a filme?* (2) *Se a alegoria histórica é um elemento fulcral neste trabalho, cabe questionar quais são os pontos de interseção entre o histórico retratado e o contemporâneo significado.* (3) *Considerando que a expressão cinematográfica pertence à ordem das “obras abertas”, mas dentro dos “limites da interpretação”, qual é o ponto de abordagem (cultural, político, social) desta investigação?* (4) *Por fim, a partir do posicionamento previamente assumido, como alcançar uma interpretação possível (e plausível) para os filmes de viagem de Manoel de Oliveira em respeito às enunciações fílmicas e seus respectivos contextos de produção?*

Para organizar e defender as hipóteses suscitadas, esta tese estrutura-se nos seguintes capítulos:

Capítulo 1: Alegoria histórica – estará em pauta avaliar como interagem o *contexto histórico* das produções dos filmes objeto de estudo com a *enunciação* dos respectivos enredos, de modo a sugerir possíveis *interpretações alegóricas* dos mesmos. Esse capítulo buscará debater a tríade *contexto histórico-enunciação-interpretação* nos *filmes de viagem* oliveirianos. Para tanto, algumas problemáticas serão levantadas ao longo da seção: *Como delimitar o conceito de alegoria histórica de modo a aplicá-lo na*

análise fílmica proposta? Quais são os limites da interpretação para a proposta de leitura adotada sobre os filmes de viagem?

Capítulo 2: Viagens – o uso da viagem será debatido a partir de dois tópicos: *literatura de viagens* e *road movie*. O objetivo principal dessa seção será demonstrar as especificidades do trabalho do cineasta ao lidar com tal categoria enquanto recurso narrativo. Assim, será debatido como as estratégias da linguagem cinematográfica adotada por Oliveira permitem verificações em diferentes níveis no modo como os enredos dos filmes são construídos, como é o caso, por exemplo, dos níveis formal, temático e conceitual. Verificar-se-á como as viagens implicam em leituras passíveis de considerações sobre as paisagens, os veículos, a velocidade dos deslocamentos e os pontos de paragem, tal como sobre os motivos dos deslocamentos, as transformações dos personagens, a perspectiva do narrador imagético e sonoro, como ainda leituras sobre o vagar existencial de seus protagonistas pelo mundo, pelo espaço e pelo tempo.

Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica – as perguntas-problema desse capítulo são: *O que é e como procede a crítica ao eurocentrismo? De que modo Manoel de Oliveira debate o eurocentrismo em sua obra?* Para além dessas questões fundamentais, essa seção do trabalho também discutirá como a geopolítica portuguesa (no passado e no presente) é um aspecto relevante para o pensamento do cineasta a partir do *corpus* objeto de estudo. Sendo assim, complementarmente às indagações iniciais, o capítulo ainda procurará responder: *De que maneira Manoel de Oliveira estabelece uma relação entre a crítica da imagem eurocêntrica e a geopolítica portuguesa dentro dos filmes de viagem?*

Capítulo 4: A diferença portuguesa – essa seção terá como objetivo principal promover um diálogo crítico com o capítulo precedente. Dessa maneira, o enfoque em questão será relativizar a *crítica da imagem eurocêntrica* promovida por Manoel de Oliveira a partir dos *filmes de viagem*. O tema central da *diferença portuguesa* será explorar o paradoxo oliveiriano gerado pelo elogio à “dádiva portuguesa para o mundo” ao passo que a crítica do cineasta à lógica eurocêntrica de compreensão histórica se manifesta concomitantemente nos enredos dos filmes analisados. Sendo assim, colocam-se as seguintes questões: *Como delimitar a diferença portuguesa nos filmes de viagem de Manoel de Oliveira? Como a diferença portuguesa dialoga com a crítica da imagem eurocêntrica no corpus estudado?*

Capítulo 5: A alegoria histórica em Manoel de Oliveira: o caso dos filmes de viagem – a seção mais extensa do trabalho contará com um sub-capítulo dedicado a

cada um dos seis títulos que compõem o *corpus* objeto de estudo. Ao longo do capítulo em questão, serão aplicados os conceitos abordados nas seções anteriores em respeito à metodologia de análise fílmica prevista para esta investigação. O objetivo em causa será estimular relações conceituais e analíticas, sempre atento ao sentido de criticidade devido. Por meio de estratégias distintas, em respeito às peculiaridades de cada contexto narrativo, os sub-capítulos dedicados às análises diretas dos títulos que compõem o *corpus* responderão à seguinte pergunta: *Qual é o discurso alegórico histórico atribuído a cada um dos enredos analisados?*

Por fim, será desenvolvida uma *Conclusão*, que terá como meta esclarecer a problemática principal do trabalho: *Qual é o discurso alegórico histórico do conjunto filmes de viagem de Manoel de Oliveira?* Após o percurso descrito nos capítulos precedentes, espera-se que a resposta para esse questionamento final esteja habilitada mediante o acúmulo de perspectivas amadurecidas em conformidade com os quatro elementos que oferecem sustentação ao *corpus*: *alegoria histórica, viagem, crítica da imagem eurocêntrica e diferença portuguesa*.

*A arte é como uma “indústria”,
a vida, a “matéria-prima”
e a “máquina” o homem,
que a natureza produz,
tanto uma como a outra.*

*A vida é banal,
efêmera e fugaz,
tudo mais ou menos se repete,
para subitamente dispersar-se
a cada milésimo de segundo.*

(Manoel de Oliveira, “Poema Cinematográfico”)

CAPÍTULO 1: ALEGORIA HISTÓRICA

A partir das definições de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), Marco Túlio Cícero (106 a.C.-43 a.C.) e Marco Fábio Quintiliano (35 d.C.-95 d.C.) em seus estudos, o retórico alemão Heinrich Lausberg afirma que a “alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento.” (LAUSBERG *apud* HANSEN, 2006: p. 7). Por sua vez, ao defender que a alegoria diz *b* para significar *a*, João Adolfo Hansen observa que estes dois polos (*b* como designação concretizante, elemento do concreto; e *a* como elemento de significação abstrata) estariam mantidos dentro de uma relação virtualmente aberta, em que se admite a inclusão de novos significados entre eles (cf. HANSEN, 2006: p. 15). Por essa razão, a alegoria não poderia ser analisada simplesmente como a metáfora – ao passo que a metáfora substitui termos isolados, de forma mais imediata, a alegoria equivale a um enunciado, a uma reflexão mais complexa, carregada, todavia, de abstrações. De acordo com o autor, “a alegoria serve para demonstrar, pois evidencia uma ubiquidade do significado ausente, que se vai presentificando nas «partes» e no seu encadeamento no enunciado.” (Idem: p. 33).

Interessado no tema, Flávio Kothe nota que ao comparar dois termos de uma determinada relação alegórica o que se busca são atributos comuns entre esses. Nesse processo, os dois elementos comparados propiciam o surgimento de uma nova identidade a partir desse contato, dessa união. Tratar-se-ia, portanto, de uma dialética criadora de novos significados. De acordo com o pesquisador, a devida pertinência desse movimento dialético seria dependente do fato de que “a significação de todas as alegorias, de todas as linguagens cifradas, encontra-se, entretanto, em algo que não é privilégio de ninguém em particular: a realidade. E esta pode alterar o significado que qualquer grupo possa querer atribuir a alguma alegoria.” (KOTHE, 1986: p. 20). Além disso, “a linguagem da alegoria é marcadamente convencional” (Idem: p. 16), uma vez que os signos adotados por ela só formam significados mediante o reconhecimento advindo da repetição. Para estabelecer a relação entre os enunciados e a sua pretensa interpretação seria preciso, antes, reconhecer determinados códigos de valores definidos num tempo e num espaço a partir de uma ideologia vigente.

Como exemplo do seu entendimento de alegoria, Kothe sugere a “figura da Justiça”: com seus olhos vendados, a balança e a espada em cada uma de suas mãos, significando uma instituição que não julga de acordo com a imagem de seus réus, equilibra suas decisões e que detém o justo poder para tal. Mas essa interpretação poderia estar relacionada com dada retórica do sistema de poder dominante, localizada em tempo e espaço determinados. Assim, havendo um discurso opositorista a este, outra interpretação para o mesmo enunciado poderia vir à tona, sendo algo como: a Justiça é cega – portanto, falha em suas decisões –, carrega uma balança como quem apenas se interessa pelo peso do ouro a ser cobrado e utiliza a espada como força contrária aos seus opositores. Logo, o saldo resultante desses dois exemplos de interpretação dependeria da interação dos contextos cultural e ideológico tanto daquele que enuncia como daquele que interpreta (cf. KOTHE, 1986).

Em consonância com as ideias defendidas por Flávio Kothe, é possível retomar o pensamento de João Adolfo Hansen quando este sustenta que o critério da legibilidade da alegoria como expressão retórica é o critério desse discurso implícito. Ou seja, seu desconhecimento, sua obscuridade ou sua incoerência determinam alterações na recepção (cf. HANSEN, 2006). Ainda de acordo com o mesmo autor, diante de um filme/texto supostamente alegórico, o espectador/leitor teria duas opções: analisar simplesmente os procedimentos formais que produzem a significação figurada, observando-os apenas como convenções que ornamentam o discurso em questão, “ou

analisar a significação figurada (...) pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado de alegoria.” (HANSEN, 2006: p. 9). É a partir dessa segunda opção, tal como propõe Hansen, que este trabalho avançará em sua análise fílmica. O que se pretende é verificar a “significação figurada” implicada nas narrativas dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* de modo a sugerir interpretações para os enunciados em causa, pois compreende-se que “a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso.” (Idem).

Nessa dinâmica, três palavras-chave merecem destaque: convenção, verossimilhança e analogia. Ao admitir, enquanto espectador, as convenções dos enredos criados por Manoel de Oliveira em seus *filmes de viagem*, passando pelas verossimilhanças reconhecíveis a partir do repertório pessoal, é que será possível ultrapassar a narrativa por ela mesma, estabelecer analogias, atingindo um outro discurso implícito, subtexto que vai sendo produzido à medida em que os títulos são visionados.

Todavia, para a análise dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*, concomitantemente aos desafios impostos pelo uso da alegoria ainda deve-se atentar para a assiduidade de aspectos dos enunciados discursivos que estão relacionados à história. Assim, as convenções, as verossimilhanças e as analogias possíveis para o estudo do *corpus* em questão devem ter em conta o aproveitamento da alegoria histórica. Nesse cenário é que o pensamento de Ismail Xavier merece ser aproveitado.

Desde o início dos anos 1970, quando as ideias de Walter Benjamin sobre a modernidade ganharam papel proeminente na teoria literária e nos estudos cinematográficos, a reavaliação da alegoria – não apenas como um tropo linguístico, mas, sobretudo, como uma noção central na caracterização da crise da cultura na modernidade – tornou-se um importante tópico de pesquisa e debate cultural. A teoria contemporânea estabeleceu uma relação essencial entre a alegoria e as vicissitudes da experiência humana no tempo. (...) A cultura moderna, perseguida por uma noção radical de instabilidade, parece condenada a explorar as implicações do fato de que os significados – notadamente nos novos contextos culturais de combinação de signos – podem ser esquecidos, deslocados e retorcidos em face das forças históricas e sistemas de poder. (XAVIER, 2005: p. 339)

Portanto, o contexto contemporâneo da cultura poderia ser avaliado como um momento privilegiado para a elaboração de linguagens relacionadas com a noção de

opacidade. É nesse estágio que a alegoria fica em evidência, uma vez que o seu processo de significação mais facilmente se identifica com a “presença da *mediação*, ou seja, com a ideia de um artefato cultural que requer sistemas de referências específicos para ser lido, estando, portanto, distante de qualquer sentido do «natural».” (Idem: p. 340, grifo do autor).

Diante disso, é oportuno verificar como o conflito originado das diferentes interpretações de signos e eventualidades históricas, ao longo do tempo e por forças contrapostas, implica em constituições míticas de sobreposição cultural observáveis a partir de um desenvolvimento que se estende até a atualidade, redefinindo um caráter novo para tais significações:

em diferentes momentos de um processo histórico multifocal, a dialética da identidade e da alteridade utilizou-se de uma variedade de estratégias de leitura pelas quais novos significados foram atribuídos a antigos significantes, de modo que novas hegemonias culturais foram erguidas sobre ruínas de sistemas simbólicos derrotados, num processo que obedecia, em termos gerais, embora de formas complexas, ao poder material e desejo dos vencedores. (Idem)

A propósito do “desejo dos vencedores”, Xavier retoma a polêmica que, por um lado, envolveu Georgy Lukács (1885-1971) e seu livro *O realismo crítico hoje* (publicado nos anos 1950 [1969]) e, por outro, Walter Benjamin (1892-1940) e a *Origem do drama barroco alemão* (lançado em 1916 [1984]). Conforme afirma, “Lukács baseou sua teoria estética na hierarquia romântica do símbolo sobre a alegoria, com o intuito de criticar a fragmentação da arte moderna.” (XAVIER, 2005: p. 356)¹⁰. Por outro lado, o pensamento de Benjamin volta-se à fragmentação no limite implicada na própria noção de uma evolução histórica, opondo-se a concepções teleológicas como

¹⁰ De acordo com essa perspectiva, a concepção de “símbolo” para os românticos não encontra nenhum sistema teórico que lhe seja correspondente, justamente porque diria respeito a uma experiência única, original, nova. J. W. Goethe é lembrado na defesa do símbolo como algo que remete do sensível particular ao universal, sem que nenhuma convenção seja necessária para isso – em contrapartida, a alegoria seguiria o movimento contrário. Para Lukács, o realismo está mais próximo do símbolo: “A incapacidade de totalizar seria apenas uma nova versão da empreitada alegórica, que apela a princípios transcendentais para falar da experiência social. Ao contrário, o realismo, como forma de representação, estaria mais próximo do símbolo (...) em seu poder de compreender o movimento histórico da sociedade em sua imanência, para fornecer uma expressão orgânica e iluminadora da totalidade.” (XAVIER, 2005: p. 356). Xavier, no entanto, critica esta concepção, que considera redutora em termos de uma compreensão da alegoria. No mesmo sentido são encaminhadas as argumentações de João Adolfo Hansen: “O historicismo de Lukács, espécie de etapismo na arte, leva-o a teorizar a alegoria como temporalidade datada que ele generaliza transitoriamente para todos os tempos. Ora, generalizar para todos os tempos o conceito medieval de alegoria é um apagamento da própria história em nome de uma História orgânica.” (HANSEN, 2006: p. 24).

progresso. À totalização perseguida por Lukács, Benjamin contrapõe o desencantamento, uma história a contrapelo.

Das reflexões de Benjamin sobre o desencantamento barroco e de sua visão melancólica da história como catástrofe surge uma teoria peculiar de alegoria, agora tomada como a expressão primária da dimensão temporal da experiência humana, que, separada de Deus, está condenada à desintegração natural. A teleologia cristã (e hegeliana) tomava a dimensão temporal como o desenrolar de um destino de salvação em cujos caminhos toda dor possuía um significado. Benjamin afirma, no entanto, que a concepção de progresso da história só pode existir de fato para aqueles que vencem e dominam e que, portanto, podem considerar o tempo como uma expansão gradativa e ininterrupta desses mesmos princípios positivos. Em oposição ao que ele caracteriza como a visão do vencedor, sua teoria da história é baseada na noção de desastre, ou seja, no tempo como uma força de destruição e corrosão. (XAVIER, 2005: pp. 356-357)

Evidentemente, não é sem riscos que este trabalho assume tal premissa, haja vista, por exemplo, uma visão cristã certamente reconhecível na obra de Manoel de Oliveira¹¹ ou, ainda, o fato de que a filosofia da história, ou talvez melhor, os ensaios sobre a história do próprio Walter Benjamin transitam, com continuidades e rupturas, por referências tão diversas quanto o messianismo judeu e o marxismo (cf. LÖWY, 2002). Ainda assim, a hipótese da investigação segue por este caminho: há um sentido de história como catástrofe que move a luta dos oprimidos contra os opressores, embora tais posições não sejam estanques, mas transitórias, consistindo sua complexidade justamente nessas transições que estarão sempre baseadas em conflitos de poder.

¹¹ Há uma citação que, embora extensa, é representativa da problemática aqui levantada. No ano em que se celebrou o centésimo aniversário do cineasta, em diálogo com o crítico João Bénard da Costa, Oliveira foi questionado sobre sua eventual “posição de completa solidão perante Deus”, ainda mais, que “Manoel de Oliveira tinha desesperado completamente da companhia dos homens, num filme como *O Meu Caso*”, ao que o realizador respondeu: “eu procuro ser o mais possível objectivo. Mas há uma coisa que eu não posso deixar de ser. Não posso deixar de ser eu. (...) Mas o que eu procuro é ser o mais objectivo possível, sabendo que a subjectividade está sempre latente. A subjectividade infiltra-se de qualquer maneira. (...) É por isso que não há objectividade possível e é por isso que não há perigo nenhum em ser-se objectivo. (...) O que não posso é dar uma visão do mundo com a qual esteja em desacordo, ou de fora. Não posso. Eu tive uma educação católica. Não posso libertar-me dessa educação facilmente. É uma coisa de criança. Se tenho as minhas dúvidas, ao fim e ao cabo penso como católico e, pensando assim, acho que a fé dos homens tem que estar mais em Deus do que nos próprios homens. O que me parece condenável no marxismo é uma exclusiva crença nos próprios homens, na sua ciência. O marxismo acreditou na felicidade do homem científico na terra. Isso é uma utopia. (...) Não se pode pedir o que não é certo, não é? A natureza humana é como é, as coisas são como são, e o homem não tem controlo absoluto. A felicidade do homem na Terra é sempre – e será sempre – relativa, sempre muito relativa. Tem altos e baixos. O homem é capaz de se superar a si próprio – acredito – mas a si próprio individualmente. (...) Mas não creio que isso, que pode acontecer individualmente, seja válido para as sociedades. (...) Era preciso que o homem tivesse o poder de Deus para fazer a felicidade de todos os homens na Terra. (...) Julgo que é mais fácil acreditar na existência de Deus do que na Sua não-existência.” (OLIVEIRA *apud* COSTA, 2008b: pp. 114-116).

A problemática que se coloca para a metodologia de interpretação alegórica dos filmes-objeto deste trabalho passa pela dialética entre o “significado oculto” e a necessidade de entendimento sobre um “texto a ser decifrado” (cf. XAVIER, 2005). Ou seja, “uma concepção que transforma a produção e recepção da alegoria num movimento circular composto de dois impulsos complementares, um que esconde a verdade sob a superfície, outro que faz a verdade emergir novamente.” (Idem: p.354). Assim, surge a necessidade de “novas formas de arte que possam fornecer (...) um «mapeamento cognitivo»¹² lúcido que nos auxilie a compreender a sociedade e nossa posição dentro dela”, afinal, um desafio imposto pelo contexto contemporâneo “é a desestabilização de determinadas categorias políticas e estéticas consolidadas, como a de nação e seus correlatos: cultura e literatura nacionais, arte e cinema nacionais.” (Idem: p. 363).

Nesse âmbito, é proveitoso observar a permanência de alegorias que se constituem pautadas no conceito de nacional mesmo a despeito da crise da categoria nação¹³. Assim, poder-se-ia verificar, nas mais variadas cinematografias – como é o caso do *corpus* aqui estudado –, a presença de narrativas alegóricas que lançam mão do uso de determinados protagonistas, ou grupos de personagens, como figurações do momento fundador ou contemporâneo das suas origens nacionais, ou mesmo da relação passado-presente sustentada pela concepção nacionalista, dentro de uma estrutura em que os eventos anteriores da história visam comunicar sentidos implicados na contemporaneidade, dado o princípio de semelhança entre eles.

Num cenário em que o discurso alegórico assume a impossibilidade da totalização (uma vez que a alegoria não cumpre tal propósito), conceitos que propõem verdades absolutas ou ideologias inquestionáveis como modos de interpretação da realidade ficam postos em xeque. A categoria nação, por exemplo, pensada a partir da acepção clássica de Benedict Anderson como uma “comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana” (ANDERSON, 1989: p. 14),

¹² O conceito de “mapeamento cognitivo” trabalhado por Ismail Xavier é proveniente de Fredric Jameson a propósito do seu *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio* (2006), para quem “os desafios trazidos pela pós-modernidade pedem uma revisão de toda a questão da alegoria e sua dialética da fragmentação e da (agora talvez impossível) totalização.” (XAVIER, 2005: p. 363).

¹³ Para o debate acerca dos conceitos e a crise em torno das ideias de “Nação” e “Estado-nação”, cf. *Território: globalização e fragmentação*, Milton Santos, 1994; *Por uma geografia nova*, Milton Santos, 2004; *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*, Milton Santos, 2006; *Era dos extremos*, Eric Hobsbawm, 1995; *Nação e consciência nacional*, Benedict Anderson, 1989; e *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*, Benedict Anderson, 2008.

encontra contraposições à sua afirmação dentro de um panorama em que autonomias políticas, econômicas e culturais já não vislumbram contornos determinados exclusivamente pelas fronteiras territoriais. Há nesse embate movimentos que se afirmam tanto do global para o local como inversamente. Pertencer ao espaço-tempo hoje comprimido implica reconhecer as regras que estabelecem as interações entre os variados agentes que impulsionam o mundo nas suas diversas possibilidades: étnicas, midiáticas, técnicas, financeiras e ideológicas (cf. APPADURAI, 1999).

Sendo a prática em que personagens incorporam o caráter de figuras alegóricas de nações, culturas e comportamentos questão da maior relevância para as pretensões deste trabalho, os esforços aqui empreendidos visam comunicar a complexa relação que parte das dinâmicas entre o contexto sociopolítico português no momento das produções, passando pelas enunciações fílmicas, até chegar à interpretação do *corpus*. Por outras palavras, esta investigação sobre os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* não considera apenas os enredos dos filmes-objeto em si, mas também procede com um empenho de interação (ainda que reconhecendo a impossibilidade da sua plena concretização) com o universo cultural pressupostamente representativo do ponto de vista do agente enunciador.

Assim, esta investigação assume a seguinte afirmação como uma pretensão oliveiriana:

A alegoria, se encarada como expressão da sensibilidade moderna, distancia-se de sua imagem tradicional de arte voltada para efeitos pedagógicos convencionais. Torna-se signo de uma nova consciência histórica, em que o gosto por analogias e por uma memória viva do passado não é tomado como celebração de uma identidade que equaciona passado e presente, mas como experiência capaz de nos ensinar que a repetição é sempre ilusória e que fatos antigos, assim como signos antigos, perdem seu significado «original» quando analisados de uma nova perspectiva. (XAVIER, 2005: p. 362)

Falou-se até aqui acerca da pretensão em sugerir interpretações alegóricas para os enredos dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* mediante a “significação figurada” (cf. HANSEN, 2006) existente naquele *corpus*. Para tanto, assume-se a alegoria como um procedimento construtivo e variável – e não imediato, por exemplo, como seria o caso da metáfora: a construção da alegoria, bem como de sua interpretação, é dependente das marcas enunciativas que vão, pouco a pouco, revelando-se enquanto discurso de acordo com a capacidade de leitura de seu receptor. E no âmbito desse

processo, é pertinente ter em conta a convivência dos contextos culturais tanto do agente da enunciação como daquele que procede com a interpretação (cf. KOTHE, 1986). Desse modo, interessa refletir sobre a estratégia que incide na escala enunciação- interpretação tendo em vista os “limites” dessa prática.

Tratando-se dos “limites da interpretação”, as reflexões de Umberto Eco sobre o tema merecem ser evocadas com especial atenção, uma vez que aspectos essenciais do pensamento desse autor complementam as argumentações que o presente trabalho tem procurado construir. Refere-se aqui ao fato de que, para o semiólogo italiano, “todo acto de leitura é uma transacção difícil entre a competência do leitor (o conhecimento do mundo compartilhado pelo leitor) e o tipo de competência que um dado texto postula para ser lido de maneira económica.” (ECO, 1990: p. 124)¹⁴. De acordo com ele, está em causa considerar que a existência de “um leitor sensível e responsável” não acarreta na pretensão de desvendar o que se passa na cabeça do autor empírico da obra, mas resulta que esse mesmo leitor “tem o dever de ter presente o estado do sistema lexical nos tempos” do autor empírico (Idem).

No decorrer destas complexas interações entre o meu conhecimento [como leitor da obra] e o conhecimento que atribuir ao autor desconhecido, não estou a especular sobre as intenções do autor mas sim sobre a intenção do texto, ou sobre a intenção daquele Autor Modelo que estou em condições de reconhecer em termos de estratégia textual. (Idem: pp. 124-125)

Assim, em concordância com Umberto Eco, os esforços empreendidos para a interpretação alegórica dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* nada têm a ver com elocubrar acerca do pensamento do cineasta enquanto sujeito concreto. O que se pretende é especular sobre as intenções do “autor modelo” e o “estado do sistema lexical nos tempos” das produções fílmicas. Interessa ter condições de reconhecer expressões cinematográficas que versem sobre correspondências alegóricas. Afinal, conforme insiste Eco, não seria possível “dizer qual é a melhor interpretação de um texto, mas é possível dizer quais são as erradas” (Idem: p. 120) a partir de uma dinâmica em que o entendimento dos enunciados discursivos exprimem conexões – um “curto-circuito” no limite – “que a nossa cultura de qualquer maneira legitimou” (Idem).

¹⁴ As atenções de Umberto Eco não estão voltadas exclusivamente sobre textos literários ou verbais. Sua abordagem incide sobre estruturas narrativas de modo amplo, abarcando inclusive o cinema, por exemplo.

Todo o curto-circuito oculta uma rede cultural em que todas as associações, todas as metonímias e todas as ligações inferenciais potencialmente podem ser exibidas e postas à prova. Deixando aos falantes a liberdade de estabelecer um imenso número de ligações, o processo da semiose ilimitada permite-lhes criar textos. Mas um texto é um organismo, um sistema de relações internas que actualiza certas ligações possíveis e narcotiza outras. (...) Depois de um texto ter sido produzido, é possível fazê-lo dizer muitas coisas – em certos casos um número potencialmente infinito de coisas – mas é impossível – ou pelo menos criticamente ilegítimo – fazê-lo dizer o que não diz. Muitas vezes os textos dizem mais do que os seus autores tinham intenções de dizer, mas menos do que muitos leitores incontinentes queriam que dissessem. (Idem)

Com os limites da interpretação em causa, importa proceder com uma leitura que promova conjecturas sobre o *corpus* estudado: “o leitor empírico é o que tenta conjecturas não sobre as intenções do autor empírico, mas sim sobre as do autor-modelo.” (Idem: p. 38). Assim, “esta conjectura tem de ser aprovada pelo conjunto do texto como um todo orgânico. (...) no fim as conjecturas deverão ser provadas com base na coerência do texto e a coerência textual só poderá desaprovar certas conjecturas avançadas.” (Idem). Portanto, “é neste ponto que coincidem a investigação sobre a intenção do autor e a que assenta sobre a intenção da obra. Coincidem pelo menos no sentido que o autor (modelo) e a obra (como coerência do texto) são o ponto virtual que fica sob a mira da conjectura.” (Idem)¹⁵.

Quando tratados os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* a partir dos interesses (e limites) da leitura alegórica adotada, cabe verificar, então, quais são os contextos em causa, de modo a serem elencadas conjecturas coerentes sobre o *corpus*. Todavia, como a premente interpretação alegórica dos enredos do *corpus* será explorada mais à frente neste trabalho (Capítulo 5), cumpre por ora abordar algumas passagens dos filmes objeto de estudo que devem servir de exemplos para os pressupostos até aqui discutidos.

Veja-se o caso d’*O Sapato de Cetim*. Nesse filme, “Oliveira segue, ao longo de 415 minutos, palavra por palavra, a peça do convicto católico Claudel, embora introduza uma cena que acentua ainda mais a sua crítica à Europa, ou seja, principalmente à Espanha.” (FERREIRA, 2010: p. 125). A “cena” a que faz menção

¹⁵ Em consonância com aquilo que até aqui vem sendo argumentado, não deixa de ter interesse suscitar a colaboração de André Gaudreault e François Jost. No caso, esses investigadores sustentam que cada interação som-imagem, delimitada por unidades narrativas correspondentes – plano, cena, sequência –, é passível de ser avaliada enquanto um dos enunciados do discurso fílmico. Dessa maneira, a “narração” é composta por “uma sequência de enunciados que remete necessariamente a um sujeito da enunciação” (cf. *A narrativa cinematográfica*, André Gaudreault e François Jost, 2009: p. 34). Um tema de relevância para o presente trabalho é verificar como a perspectiva de “sujeito da enunciação” adotada por Gaudreault e Jost sugere similitudes com a ideia de “autor modelo” trazida por Umberto Eco.

Carolyn Overhoff Ferreira, na verdade, é uma sequência introdutória ao filme. A passagem em questão tem a função de situar os contextos geográfico e político-social do enredo que decorrerá a seguir.

Quatro cartazes e duas cenas compõem a sequência em causa: o primeiro cartaz traz à tona os dizeres: “Deus escreve certo por linhas tortas, provérbio português”. “Até o pecado, Santo Agostinho”; o segundo quadro apresenta a imagem de dom Sebastião (1554-1578) e contextualiza o lugar desse rei na história de Portugal:

Dom Sebastião, rei de Portugal, desapareceu na Batalha de Alcácer-Quibir, em Marrocos, e com ele o melhor da nobreza portuguesa. Dom Sebastião não teve descendentes. Seu tio, Filipe II da Espanha, se apoderou da coroa de Portugal. E, pelo tratado de Tordesilhas, Portugal e Espanha dividiram o mundo em dois hemisférios.

O terceiro cartaz ilustra a figura de Filipe II da Espanha com a seguinte informação sobreposta: “Assim, Filipe II chegou a dominar o mundo de então. O povo português rechaçou o rei espanhol e o clero o atacou desde o púlpito.”

Dois cenas, com dois sermões de padres distintos, dão conta de revelar as insatisfações mencionadas. No primeiro caso, informa-se sobre “a fome, a peste e a guerra” que passaram a devastar o país durante o “cativeiro cruel” no intervalo entre 1580 e 1640 (período em que Portugal esteve subjugado à coroa espanhola); o segundo sermão manifesta o desejo de superação do país, condição que levaria os portugueses a erguerem-se contra os infortúnios e alcançar o seu verdadeiro destino enquanto povo que dissemina a fé católica e subjuga os infiéis.

O quarto cartaz surge finalmente e apresenta a figura de São Vicente, padroeiro de Portugal. Legendas sobre a imagem do santo informam que o autor da peça original, Paul Claudel, situou a ação dramática no período do reinado de Filipe II (Filipe I de Portugal, rei da Espanha desde 1556, e de Portugal a partir de 1580, morto em 1598).

O presente trabalho corrobora a hipótese de que Manoel de Oliveira, ao introduzir uma sequência nova ao texto original de Claudel, “acentua ainda mais a sua crítica à Europa”. No entanto, em respeito à metodologia de análise aqui adotada, em acordo com os autores supracitados, há que se deter com alguma atenção sobre tal afirmativa.

Assim, (1) deve-se assumir tal crítica como uma *conjectura* sobre o texto fílmico – e não sobre o “autor empírico”. Seguindo a hipótese levantada, (2) compreende-se que os cartazes e as cenas introduzidas podem ser lidos como *elemento concretizante*, o polo

b de que fala João Adolfo Hansen em seu entendimento sobre a alegoria (conforme visto anteriormente, para o autor, dentro de uma relação alegórica, a afirmação *b* implica no desejo de manifestar *a* – uma significação abstrata). Sendo a sequência analisada o primeiro dos elementos da estrutura alegórica, cabe (3) questionar aquilo que a complementa com vistas ao saldo interpretativo. Desse modo, (4) quais são os pressupostos em torno do “autor modelo”, ou da “instância narrativa”, em respeito aos “limites da interpretação”?

O pressuposto que aqui se delinea é o de uma instância narrativa que problematiza a adesão de Portugal à Comunidade Econômica Europeia. A entrada do país na CEE em 1986 é avaliada em perspectiva crítica por muitos autores, dos quais se pode destacar, dentre outros, Morgado (1989), Santos (1990; 1999), Ferreira (2001), Lourenço (2004) e Gil (2007; 2009). É pertinente salientar que a análise crítica daquele momento da história portuguesa por parte desses autores não necessariamente atua como sinônimo de contrariedade. Sobremaneira, o que se procura destacar aqui é o fato de que em meados da década de 1980, período de realização de *O Sapato de Cetim*, havia uma apreensão perceptível no contexto sociopolítico português. Uma incerteza que a conjectura de leitura do filme sugere como elemento considerável para a sua interpretação alegórica. A título de exemplo, sugere-se a seguinte citação de Boaventura de Sousa Santos quando de sua avaliação acerca da adesão de Portugal à CEE:

As ciências sociais devem centrar-se na análise do modo específico como a dialéctica da desterritorialização/reterritorialização das práticas sociais se desenrola em Portugal. Três hipóteses merecem especial atenção: (1) o fim do longo processo de desterritorialização colonial suscita diferentes movimentos de reterritorialização (o impacto múltiplo do facto de o país retomar, depois de cinco séculos, os limites do seu território); (2) estes movimentos (...) tenderão a assumir formas ambíguas e contraditórias (a integração na comunidade europeia); (3) a deficiente maturação dos movimentos de reterritorialização daí decorrente pode conduzir à não identificação ou ao desperdício das oportunidades criadas pelo desterritório emergente da Europa. (SANTOS, 1999: p. 57)

De acordo com os limites da interpretação proposta para o excerto selecionado d'*O Sapato de Cetim*, entende-se que a sequência introduzida por Manoel de Oliveira ao texto original de Claudel pode manifestar uma apreensão relativa ao então novo contexto sociopolítico de Portugal no âmbito da Comunidade Europeia. Desse modo, a contextualização geográfica e político-social da diegese (período da submissão portuguesa perante a coroa dual na Península Ibérica após o desaparecimento do rei

Sebastião), seguida da crítica explícita ao momento histórico do enredo (as frases “Deus escreve certo por linhas tortas”. “Até o pecado, Santo Agostinho” e os sermões dos padres), constituiriam a comunicação entre o elemento concretizante *b* e a sua significação figurada *a*, ou seja, estabelecem o elo entre o passado referido e o contemporâneo comentado (haja vista, por exemplo, a “dialéctica da desterritorialização/reterritorialização” proveniente da perda das ex-colônias e o subsequente dilema da inclusão portuguesa no projeto europeu). Todavia, como conjectura alegórica, essa hipótese ainda deverá ser confirmada no decorrer do enredo fílmico, uma vez que a alegoria se evidencia a partir da ubiquidade do significado ausente que se conforma mediante o encadeamento de enunciados ao longo de todo o texto – e não apenas de uma parte selecionada.

Por sua vez, pode-se verificar em *Viagem ao Princípio do Mundo* um válido exemplo para o debate em torno das “intenções do autor empírico” e as “intenções do autor modelo” (cf. ECO, 1990). Como é sabido, o filme narra a história de um grupo de portugueses que auxilia um amigo francês a encontrar a terra natal de seu pai em Castro Laboreiro, no interior de Portugal. Como estratégia narrativa, o enredo em questão adota a partilha do protagonismo entre o ator Afonso e o diretor de cinema Manoel: a primeira parte do filme é dedicada às memórias do velho cineasta português, enquanto a segunda metade atenta para as lembranças que o ator francês sustenta das histórias narradas por seu pai acerca da infância e de suas origens familiares.

Viagem ao Princípio do Mundo sugere desde o seu título uma determinada dimensão alegórica que instiga conjecturas e interpretações tanto sobre o enredo fílmico como sobre a sua respectiva instância narrativa. Nesse sentido, é subitâneo especular que “ao princípio do mundo” – desfecho da viagem dos personagens – indica o trânsito de um lugar reconhecível para um espaço excepcional. Ou seja, à partida, a comunicação em causa indicaria que aqueles viajantes seguem de um ponto *a* para um ponto *b*, onde o lugar de partida (*a*) não detém as mesmas características do lugar de chegada (*b*) – enquanto reside uma demanda de discernimento no início do trajeto, o fim deste, ainda que desconhecido para o espectador e para os personagens, trataria de lugar invulgar.

Seguindo essa hipótese interpretativa, ou seja, a de que Castro Laboreiro, destino final da viagem do grupo de amigos, pode ser tido alegoricamente como o “princípio do mundo”, cabe questionar quem comunica essa conjectura. É plausível afirmar que Manoel de Oliveira, realizador do filme e, em última instância, “autor empírico” da obra

concorda com tal prognóstico. Em dada oportunidade, declarou o cineasta: “o Lugar do Teso [nos arredores de Castro Laboreiro], a aldeia donde o pai [de Afonso] saíra um dia, tornou-se, para mim, um símbolo. Deixei de a ver como uma simples aldeia, para ver nela Portugal e até a representação do mundo – a casa da humanidade.” (OLIVEIRA *apud* COSTA, 2008a, p. 175).

Todavia, em respeito à afirmação de Oliveira, sabe-se que o “autor empírico”, ao ler o texto fílmico em causa, concorda com a suposição daquele entendimento alegórico, mas não pode ir além dessa condição. Em outras palavras, a hipótese sugerida por Manoel de Oliveira de interpretar aquela “simples aldeia” como “Portugal e até a representação do mundo” é apenas uma dentre outras possíveis conjecturas sobre o enredo de *Viagem ao Princípio do Mundo*. Hipótese para a qual o presente trabalho pode ou não estar inclinado mediante as competências particulares de compreensão e interação dos enunciados fílmicos em causa, mas de todo modo sempre avaliada enquanto possibilidade a ser comprovada. Portanto, para fins analíticos, defende-se a ideia de que o cineasta Manoel de Oliveira é tão somente um leitor do enredo estudado – e sobre as “intenções do autor empírico” nenhuma especulação deverá ser manifestada.

Reside ainda em *Viagem ao Princípio do Mundo* uma problemática que necessita ser vista: mesmo que exista nesse filme um personagem ancião de nome Manoel, que é cineasta e português, personagem que traz ao primeiro plano do enredo, inclusive, memórias de infância que podem coincidir (e coincidem) com aquilo que se sabe da vida pessoal do cineasta português Manoel de Oliveira, este trabalho, em concordância com a metodologia de análise fílmica adotada, ou seja, em razão dos “limites da interpretação” alegórica assumidos, compreende que não há correspondências entre “Manoel”, personagem do enredo fílmico, e Manoel de Oliveira, sujeito empírico.

Mas o questionamento anterior permanece: quem comunica a conjectura alegórica de que Castro Laboreiro é o “princípio do mundo”? Em razão do método de trabalho assumido, defende-se que essa comunicação é proveniente do “autor modelo”, ou da instância narrativa, de *Viagem ao Princípio do Mundo*. Diante disso, uma nova questão merece ser suscitada: os enunciados fílmicos sustentam a hipótese em causa?

Embora não seja este o espaço adequado para a análise detalhada desse enredo fílmico, cumpre proceder com algumas considerações a título de exemplo. Assim, à problemática colocada, responde-se pela afirmativa e propõe-se que a questão possa ser solucionada mediante especulações acerca das intenções da instância narrativa do filme.

Nesse sentido, um aspecto de interesse diz respeito às qualidades do local de destino dos viajantes, ou melhor, diz respeito aos enunciados fílmicos que o ponto final da jornada comunica à conjectura suscitada: à medida em que o grupo avança para o interior do país, a característica da paisagem registrada altera-se em suas singularidades – as ruas tornam-se mais desertas, as casas mais escassas, cachorros correm livremente pelas ruas e ladram para o veículo que passa. A câmera, antes voltada para as traseiras do veículo, não mais aponta para essa direção, não mais indica o que passara pelo automóvel em deslocamento (em última análise, alegoricamente, a câmera não aponta mais para as lembranças pessoais de Manoel) – é o inesperado destino da viagem aquilo que ela procura. O desfecho da jornada revela-se no vilarejo em que muitos dos moradores carregam o nome “Afonso”, como comentado em dada passagem do filme, em homenagem a dom Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal.

O isolamento físico do pequeno vilarejo, bem como a mudança do registro da câmera (apontada para frente e não mais para trás), sugerem o contraste entre, por um lado, o espaço povoado e comentado por Manoel a partir de suas memórias (o ponto de partida dos viajantes) e, por outro, as expectativas pelo passado singular na ótica de Afonso (o lugar de destino dos viajantes). Castro Laboreiro revela-se como “princípio do mundo” por suas singularidades concretas e (in)imagináveis. Em complemento a essa ideia, associa-se a pertinência da referência a dom Afonso Henriques: o “princípio do mundo” faz-se *primórdios de Portugal* – passado associado a um só tempo às lembranças ancestrais de Afonso e Manoel.

Por fim, com *Um Filme Falado* pretende-se exemplificar o processo de encadeamento de conjecturas e enunciados fílmicos que tem como finalidade alcançar a proposta de leitura alegórica desejada.

Nesse título, as portuguesas Rosa Maria e Maria Joana, mãe e filha respectivamente, seguem viagem de Lisboa em direção a Bombaim, na Índia, em um cruzeiro liderado por um comandante estadunidense sem nome. Trata-se de um trânsito no qual outras personagens também ganham evidência: Delfina, empresária francesa; Francesca, uma ex-modelo italiana; e a grega Helena, uma cantora. Os pressupostos em torno desse enredo sugerem a compreensão de uma série de personificações e figurações alegóricas mediante a interação entre os agentes fílmicos (cf. PIANCO, 2011). É o caso, por exemplo, dos legados culturais ofertados pelas nações representadas, bem como do veículo que transporta os personagens em causa. Assim, defende-se a hipótese da

alegoria do convívio de diferentes culturas no seio de um simulacro de mundo na contemporaneidade.

Em outras palavras, a conjectura de leitura acerca de *Um Filme Falado* é a de que o navio em que viajam personagens de distintas nacionalidades pode ser analisado enquanto figuração de um constructo social que navega pela história das civilizações. Dentro do veículo que transita pelas *águas da história*, audaciosos embates são travados sempre em acordo com as lógicas sistêmicas orientadas pelo comandante norte-americano. Há muitos personagens nessa viagem, alguns com maior evidência, outros com menor destaque, e apenas um número reduzido desses terá a oportunidade de assentar à principal mesa de convívio.

Diante disso, pode-se elocubrar sobre como Portugal é figurado alegoricamente como uma nação geopoliticamente marginalizada dentro da configuração planetária (com ênfase na composição europeia). Nesse sentido, destaca-se a sequência que se desenrola à principal mesa de jantar no navio, quando mãe e filha são convidadas e todos, obrigatoriamente, passam a conversar em inglês (e não mais em seus respectivos idiomas nativos, momento privilegiado para uma interação poliglota perfeita e inesperada).

Respeitando a hipótese de que as águas do mar são a figuração da história das civilizações e o navio a figuração da modernidade-mundo com suas inclusões e exclusões internas – inclusive com a perspectiva de um controle mundial exercido pelos Estados Unidos da América, bem como com as tensões entre o Ocidente e o Oriente decorrentes de interesses econômicos associados a divergências religiosas, conforme sugere a cena do ataque terrorista no filme –, caberia questionar quem são os marginalizados, os excluídos não apenas da mesa de decisões, mas do próprio constructo social.

Por razões que serão retomadas detalhadamente mais à frente neste trabalho, algumas conjecturas podem ser conotadas a partir desses excertos de *Um Filme Falado*¹⁶: (1) alegoricamente, as personagens principais do enredo comunicam os legados culturais provenientes de suas respectivas nações (Portugal, França, Itália, Grécia e EUA); (2) o navio conduzido pelo comandante estadunidense figura o simulacro da modernidade-mundo na contemporaneidade; (3) as águas por onde navegam veículo e personagens são a história em si, o entendimento de um tempo-

¹⁶ Para uma análise detalhada acerca da alegoria histórica em *Um Filme Falado*, cf. a dissertação de mestrado intitulada *A alegoria histórica em Manoel de Oliveira: Um filme falado*, Wiliam Pianco, 2011.

espaço ubíquo; (4) dentro dessa configuração alegórica, Portugal ocupa um lugar marginalizado, mas, ainda assim, inserido no contexto dos centros de decisões – sua marginalidade é política, ou ainda melhor, geopolítica.

Importa nesta etapa da exemplificação assinalar que há um conjunto de enunciados fílmicos assumidos como intenção alegórica. A confirmação do caráter alegórico desses enunciados, entretanto, deverá ser garantida mediante o encadeamento dos próximos enunciados, de modo a validar o significado ocultado pelas estratégias retóricas adotadas pela instância narrativa do filme. Dessa forma, em continuidade à reflexão proposta, um questionamento subsiste: em *Um Filme Falado*, quem são os marginalizados, os excluídos não apenas da mesa de decisões, mas do próprio constructo social?

Uma resposta plausível para essa indagação pode surgir a partir da análise de uma passagem específica do filme: durante o primeiro jantar à mesa do comandante, quando Rosa Maria e Maria Joana ainda não foram convidadas para se juntarem aos convivas, conversam o líder do grupo e suas passageiras célebres. Num determinado momento do diálogo – em que cada um dos personagens comunica em seu idioma materno, insiste-se na relevância desse dado –, a francesa Delfina questiona o americano: “a felicidade de um marinheiro é como a de um peixe?”, ao que o homem responde: “Exatamente! Exatamente como a felicidade de um peixe. Só que eles respiram na água e nós não.” Delfina então complementa: “Respiram, porém não falam.” Atenta à problemática (alegórica), intervém a grega Helena: “O que significa que não podem dar a sua opinião.” O Comandante, por fim, arremata: “Não podem falar. Ou seja, não podem dar sua opinião. No entanto, garanto que têm outra forma de se entenderem.”

A complexa construção alegórica de *Um Filme Falado* estimula múltiplas leituras, mas, de fato, sugere um caminho interpretativo para a representação dos marginalizados em seu enredo. Assim, por uma via, há a pobreza geopolítica portuguesa – ainda que muito próximas da mesa de decisões, capazes mesmo de ver e ouvir os seus integrantes, mãe e filha são incapazes de prevalecer com a convivência harmoniosa de seus pares europeus. Por outra via, nem dentro do navio, e muito menos próximos dos centros de decisões da modernidade-mundo, estão os peixes, capazes de entenderem-se “de outra forma”, ainda que não consigam “dar a sua opinião”. Esses são os pobres, os excluídos do progresso da modernidade, os carenciados das benesses do capitalismo avançado (cf. BAUMAN, 1999b).

Em ambos os casos, sejam os pobres geopolíticos ou sejam os pobres políticos e também carenciados dos bens materiais, coloca-se a hipótese alegórica da pobreza imposta e orquestrada pelos mandos e desmandos ao longo dos tempos. A conjectura da pobreza em *Um Filme Falado* associa-se, de todo modo, à impossibilidade de se escolher o próprio destino, associa-se à obstrução da rota de predileção pelas *águas da história*.

Procurou-se até aqui exemplificar aplicações possíveis do método de análise adotado sobre alguns dos títulos que compõem o *corpus* deste estudo. Conforme o insistido, a avaliação detalhada dos enredos dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*, todavia, será adequadamente apresentada no Capítulo 5 deste trabalho, oportunidade em que constarão, inclusive, considerações sobre os demais elementos de relevância para esta tese – *viagens, crítica da imagem eurocêntrica e diferença portuguesa*.

Por ora, buscou-se demonstrar como interagem enunciados fílmicos e conjecturas alegóricas de modo a suscitar conexões plausíveis entre o passado referido e o contemporâneo representado – com ênfase sobre o contexto histórico português. De todo modo, deve-se ter em conta que a equação passado-presente proveniente da leitura alegórica não celebra uma identificação estanque entre os signos históricos e os da atualidade, mas antes sugere que os enredos em causa estimulam uma perspectiva crítica diante da “repetição ilusória” da história. Afinal, conforme o postulado por Ismail Xavier, as alegorias

frequentemente surgem de controvérsias, conflitos de interpretação, confrontos ligados às lutas por hegemonia num mundo no qual o choque de culturas e a rede de interesses materiais e sistemas simbólicos tendem a produzir uma instabilidade generalizada. Embora não seja uma forma elogiável de representação quando reduzida a funções pedagógicas tradicionais, a alegoria adquiriu um novo significado na modernidade – mais ligado à expressão de crises sociais e da natureza transiente dos valores, com ênfase especial nas conexões com os sentimentos de fragmentação, descontinuidade e abstração criados pelas compressão espaço-temporal no mundo contemporâneo. Não por acaso, a alegoria ressurgiu hoje como um ingrediente do «espírito do tempo», uma prática de representação privilegiada que traz à tona todas as ambiguidades vinculadas à identidade e aos interesses nacionais, ou à esfera onipresente dos meios de comunicação que definem o tom da vida cotidiana. (XAVIER, 2005: p. 378)

*Permanece a memória
da vida vivida,
que se torna alimento
da própria vida,
possibilidade de toda a arte.*

*Eis a única fórmula possível,
que reativa os fatos vividos
e gera histórias e ficções.*

*Sem memória
se apagaria o passado,
o conhecimento e o saber.
E partiríamos sempre do zero,
a cada milionésimo
de segundo.*

(Manoel de Oliveira, “Poema Cinematográfico”)

CAPÍTULO 2: VIAGENS

Categoria essencial para os propósitos deste trabalho, a viagem, ou melhor, o uso da viagem nos enredos do *corpus* oliveiriano será debatido a partir de dois tópicos: *literatura de viagens* e *road movie*. Estará em causa verificar as estratégias retóricas que aproveitam dessa categoria enquanto recurso narrativo nos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*. Ou seja, buscar-se-á deter atenções sobre a viagem pensada como enunciado que comunica sentidos variados aos discursos fílmicos. Disso resultam preocupações, inclusive, com os elementos que à viagem se associam em um amálgama incessante: paisagens; qualidade dos veículos; velocidade dos deslocamentos e pontos de permanência; motivos dos trânsitos; transformações do perfil ético-moral dos personagens; a perspectiva do narrador imagético e sonoro; o vagar existencial dos protagonistas pelo espaço e pelo tempo.

Com o primeiro dos dois tópicos pretende-se implementar um procedimento analítico que promova o diálogo entre o uso da viagem nos enredos fílmicos e a literatura de viagens. O enfoque da seção será contrastar metodologias de análises e estimular uma perspectiva de interpretação complementar aos filmes objeto de estudo orientada pela possibilidade da interdisciplinaridade.

O segundo tópico – *road movie* – procurará avaliar o conjunto de títulos em causa à luz dos debates em torno desse gênero cinematográfico. Pretende-se proceder com uma análise pautada pela noção de “tradução” do gênero *road movie* de modo a ressaltar especificidades dos *filmes de viagem* oliveirianos relativamente às suas propriedades temáticas e formais. Todavia, sendo Manoel de Oliveira reconhecidamente um autor de cinema, não se pretende defender a inclusão do *corpus* dentro de uma delimitação classificatória, como seria o caso do gênero cinematográfico, mas antes interessa refletir sobre características fílmicas que ora se aproximam ora se distanciam daquele estatuto de gênero. O objetivo dessa seção será estimular a percepção de qualidades que embasam a impressão de unidade sobre os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*.

2.1: Literatura de viagens

Cumprir dizer que as atenções prestadas à literatura de viagens neste texto estão orientadas no sentido das reflexões em torno do objeto de estudos primordial, os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*. Sendo assim, o critério de aprofundamento sobre tal temática é determinado pelo propósito de verificar perspectivas e possibilidades metodológicas que auxiliem nas leituras e interpretações alegóricas históricas do *corpus* oliveiriano. Ciente dos riscos que essa abordagem implica, este trabalho reconhece suas limitações dentro da matéria e assume como problemática a ser solucionada a seguinte questão: em que medida analisar os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* sob a ótica da literatura de viagens contribui para a compreensão do conjunto fílmico estudado?

Conforme referido, parte-se do pressuposto de que há nos enredos dos filmes objeto de estudo um determinado interesse de associação entre o passado histórico e o presente português em perspectiva crítica mediada pelas dinâmicas da alegoria histórica. Um momento anterior certamente destacável nas narrativas do *corpus* pode ser

verificado a partir das menções – diretas e indiretas – ao chamado período das grandes navegações ou dos Descobrimentos portugueses. O proveito do cotejo entre aquele conjunto fílmico e o gênero literário por ora avaliado deve ter esse aspecto em conta. Sendo assim, embora admita a existência de uma gama maior e mais complexa de elementos e variáveis que proporcionam a existência e/ou aceitação da literatura de viagens, importa salientar que o enfoque em questão aponta para o recorte temporal dos séculos XV, XVI e XVII.

A propósito do debate concernente à dinâmica passado-presente e às implicações da literatura de viagens nesse processo, são pertinentes as palavras de João Carlos de Carvalho:

Literatura de Viagens é uma designação ambígua (...). E mesmo assim preferimos mantê-la como operacional. Porquê? Porque ela obriga à definição de pressupostos de interpretação, à clarificação do modo como pode ser possível o encontro produtivo entre o olhar interrogador do hermeneuta dos nossos dias e uma obra do século XVI [e/ou XV, XVII], sem cair na armadilha do anacronismo, ou seja, sem projectar, ingenuamente ou intencionalmente, no passado, o nosso presente, sabendo, portanto, que há limites para toda a interpretação. (CARVALHO, 2005: pp. 14-15)

Além disso, há uma componente que, deveras óbvia no contraste entre os enredos do *corpus* e o gênero literário, merece ser entoada por suas qualidades de primazia: a viagem. Por outras palavras, cabe ressaltar que os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* não se interessam apenas pelo período histórico remetido pela literatura de viagens (ou melhor, pelo período histórico aqui assumido como recorte temporal de relevância), mas que também aqueles realizam-se enquanto narrativas de viagem. Há, em ambos os casos, a distinção de uma categoria que comunica a “reinterpretação do mundo” à medida que essa própria categoria é produzida.

Com efeito, julgamos que a criação de universos possíveis, para além do mundo conhecido, bem como a conseqüente instauração de um espaço próprio de liberdade subjectiva, isento de restrições da vida concreta, potencializa uma reinterpretação do mundo. Conseqüentemente, o prazer inerente a essa reconstituição do universo interior explicará, porventura, a fortuna do motivo da viagem que, ao longo dos séculos e através de representações de errâncias reais ou imaginárias, encaminhou o público ouvinte ou leitor a seguir os passos do conhecimento alheio. (JÜSTEN, 2007: p. 18)

Ao deslocamento físico dos personagens oliveirianos conecta-se uma dimensão de viagem temporal que, em qualquer dos casos, incita a noção de “reinterpretação do mundo” no espectador que acompanha os enredos fílmicos. Afinal, “os passos do conhecimento alheio”, que é no limite o de Manoel de Oliveira – ao menos enquanto “autor modelo”, na acepção de Umberto Eco (1990) –, comunicam o desvelar de espaços e eventos históricos mediante uma miscelânea estimulada pela recorrência da alegoria. Sinteticamente, a tomada do espaço nos deslocamentos dos *filmes de viagem* sugere, em concomitância, o resgate de momentos anteriores orientado pela ênfase da condição portuguesa na história.

Desse modo, existem razões para acreditar que também podem ser aplicadas (sempre que adequadamente contextualizadas) à audiência dos *filmes de viagem* oliveirianos as palavras de Helga Maria Jüsten a propósito da recepção da literatura de viagens:

A revelação da verdade dos factos sobre o mundo provocou uma profunda modificação do conhecimento, tendo como consequência, para o fenómeno literário, um entendimento outro da verossimilhança em relação a uma realidade representada ou transfigurada. Simultaneamente, a tensão entre o local e o universal, de que participa o leitor implícito, sofreu uma transposição da concentração no EU, que parte e conta, para a nova realidade visível. O efeito catártico desenvolver-se-ia com base no estímulo recebido pelo destinatário inicial de um texto que, em alguns casos, poderia culminar numa partida para uma vivência pessoal de um momento especial para a Humanidade e numa permanência com o desejo de recolher os testemunhos de observações *in visu*. Parece-nos, com efeito, que o conceito de verossimilhança e a imitação da realidade deverão ser analisados de um modo diferente antes e a partir do momento em que o homem dominou geograficamente o mundo. (JÜSTEN, 2007: p. 32)

São igualmente valiosas as palavras de Maria Alzira Seixo quando alerta para o fato de que “a detecção de uma organização verbal de tipo semântico afigura-se decisiva para a compreensão do sentido do discurso da viagem, assim como das várias dimensões culturais que ele assume.” (SEIXO, 1998: p. 12). Ou seja, se em “organização semântica” insistir, interessa observar como os referentes fílmicos em questão comunicam signos na ordem do alegórico histórico, em que o discurso resultante, composto por um enunciado privilegiado – a viagem –, trata do contemporâneo em perspectiva com o passado. De acordo com Seixo, a relevância do entendimento da organização verbal com vistas à compreensão do discurso da viagem está implicada à perspectiva de que a viagem “integra potencialmente um conjunto

nocional de componentes enraizadas na existência humana (v.g. partida, chegada, projecto, realização, caminho, travessia, finalização, retorno), e, por conseguinte, nas coordenadas de espaço e de tempo que lhe são coextensivas”, assim complementando o “conjunto figurativo” coordenado “com a implicação de um impulso accional que mobiliza qualquer instância subjectiva nas suas dimensões de tempo e de lugar, e que se traduz no movimento.” (Idem)¹⁷.

Entretanto, por ora convém estabelecer delimitações possíveis para uma noção de literatura de viagens. Nesse âmbito, o pensamento de Fernando Cristóvão merece ser suscitado. No artigo intitulado “Para uma teoria da Literatura de Viagens”, o autor afirma que “pensar em Literatura de Viagens é, antes de mais, admitir que há um conjunto de textos que à viagem foram buscar temas, motivos e formas que, na sua globalidade, se identificam como um conjunto autónomo, distinto de outros conjuntos textuais.” (CRISTÓVÃO, 2002: p. 15). Mais, que a literatura de viagens “não se distingue de viagem na literatura só pela diferença de estatuto genológico, mas também pelo seu relacionamento com o referente.” (Idem).

Procedendo com uma contextualização histórica, social e cultural, afirma o autor:

Por Literatura de Viagens entendemos o subgénero literário [*sic*] que se mantém vivo do século XV ao final do século XIX, cujos textos, de carácter compósito, entrecruzam Literatura com História e Antropologia, indo buscar à viagem real ou imaginária (por mar, terra e ar) temas, motivos e formas.

E não só à viagem enquanto deslocação, percurso mais ou menos longo, também ao que, por ocasião da viagem pareceu digno de registo: a descrição da terra, fauna, flora, minerais, usos, costumes, crenças e formas de organização dos povos, comércio, organização militar, ciências e artes, bem como os seus enquadramentos antropológicos, históricos e sociais, segundo uma mentalidade predominantemente renascentista, moderna e cristã. (Idem: p. 35)

Estas características a que obedece a narração-descrição da Literatura de Viagens são tipicamente europeias e impedem que ela se confunda com a de outros ciclos de Literatura de Viagens de outros povos e continentes, tributários de outras motivações e formas artísticas. (Idem: p. 36)

Estipuladas delimitações para a compreensão da literatura de viagens, Fernando Cristóvão esboça uma tipologia de carácter temático, dividida em cinco itens principais: [1] “viagens de peregrinação, [2] de comércio, [3] de expansão (estas, seriadas por

¹⁷ Por razões parecidas, mais à frente neste trabalho, os protagonistas do *corpus* serão estudados em suas qualidades específicas, com o objetivo de perceber a pertinência da atuação da viagem sobre e pelos personagens.

expansão política, religiosa, científica), [4] de erudição, formação e de serviços, [5] viagens imaginárias.” (Idem: pp. 37-38). Conforme destaca o autor, os cinco tipos propostos (com suas características específicas e objetivos narrativos independentes), por vezes, estão mesclados entre si – de modo que tal tipologia pode, inclusive, fazer menção tanto a obras inteiras como a partes ou capítulos de livros.

São as “viagens de expansão”, com suas variáveis – expansão política, religiosa e científica –, as que mais reúnem características passíveis de serem contrastadas e relacionadas com os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*. Nesse tipo estariam concentrados ainda temas de interesse associados às “intenções de conquista patrocinada pelos mais nobres ideais, e por mal disfarçadas cobiças”, bem como por “muitos escrúpulos de consciência que se iam eliminando, progressivamente.” (Idem: p. 43).

O cotejo entre o *corpus* cinematográfico e o gênero literário instiga variadas perspectivas complementares à leitura dos *filmes de viagem* oliveirianos. É o caso da possibilidade de um “olhar interrogador do hermeneuta dos nossos dias” (CARVALHO, 2005) sobre as eventualidades históricas manifestas nos enredos fílmicos; a “reinterpretação do mundo” (JÜSTEN, 2007) provocada por narrativas de viajantes que tomam como impulso o avançar físico no espaço e o retroceder temporal motivado pela alegoria histórica; a relevância das “qualidades semânticas” (SEIXO, 1998) exploradas pelos enunciados fílmicos; e as especificidades de um conjunto de filmes que, assim como na literatura, distinguem-se porque “à viagem foram buscar temas, motivos e formas” (CRISTÓVÃO, 2002). Assim, o contraste entre os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* e a literatura de viagens, em grande medida, corrobora as palavras de Ana Isabel Soares, quando sustenta que tanto o cinema como a literatura “organizam o pensamento crítico e consubstanciam eventos narrativos que se prestam à análise – são ambos constituídos por elementos veiculadores de sentido e são, no mesmo modo e movimento, a matéria de que se faz o pensamento sobre esse ser veículo.” (SOARES, 2016: p. 47).

Em correspondência com o pensamento de Ana Isabel Soares, bem como com o diálogo entre este pensamento e as reflexões a partir dos autores supracitados, é útil ter em conta que “interpretar um filme ou um livro pode ser um processo que beneficie da ideia de que tal livro ou tal filme estão integrados num percurso histórico particular” – deveras, um esforço constante no presente trabalho – “no entanto, enquanto processo autónomo, a interpretação pode ser realizada sem a articulação histórica das obras entre

si – ou sem a articulação histórica de todas as obras alguma vez existentes.” (Idem: p. 54). A depender da estratégia interpretativa adotada, ou seja, integrar ou não os filmes analisados num percurso histórico particular,

Talvez o importante neste ponto não seja tanto a capacidade de conhecer (de distinguir) os elementos constitutivos de um filme ou de um livro, mas a possibilidade de estabelecer panorâmicas cronológicas, temáticas e estéticas em cada uma das duas formas de arte. Então, o nosso olhar sobre este tema terá de se distanciar e tornar-se sintagmático, em vez de paradigmático. Porém, essa distanciação deverá ser feita tendo em conta que o conhecimento histórico não é condição necessária mas condição ótima para se interpretar uma obra em particular. É relativamente simples concordar que, em momentos chave do percurso da literatura, o cinema se cruzou de forma definitiva com aquela arte, e que, como tal, é importante ter uma visão global e de conjunto que integre as duas artes. (Idem)

Disso resulta que o cotejo entre os *filmes de viagem* oliveirianos e a literatura de viagens, tal como proposto aqui, promove uma dinâmica particular: o olhar paradigmático sobre os primeiros e sintagmático sobre a segunda. Interessa, por um lado, “estabelecer panorâmicas cronológicas, temáticas e estéticas” sobre o gênero em causa, mas, por outro, é de justificável valia “distinguir os elementos constitutivos” do *corpus* fílmico. Desse modo, defende-se o interesse pela “condição ótima” à qual se refere Soares – ao menos naquilo que concerne à filmografia oliveiriana.

Prosseguindo com a reflexão empreendida, persiste a pertinência do modelo “viagens de expansão” e o desafio de realçá-lo no âmbito do *corpus* fílmico. Conforme descrito neste trabalho (cf. *Apresentação*), argumenta-se que os deslocamentos nos enredos dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* são de cariz múltiplo e diversificado. Porém, em todos os casos norteados pela alusão alegórica à temática da “expansão” – seja política, religiosa e/ou científica¹⁸.

O contexto diegético d’*O Sapato de Cetim*, por exemplo, faz notar “uma alegoria do fracasso das tentativas de erguer impérios seculares na Europa do primeiro século dos Descobrimentos e uma demonstração das rivalidades que resultam destas tentativas.” (FERREIRA, 2010: p. 125). À primeira sequência do filme, à entrada do teatro, o anfitrião que recepciona o público que assistirá à peça de Claudel

¹⁸ Exceção feita a *Viagem ao Princípio do Mundo*. Este filme, na verdade, estimula outras possibilidades de entendimento para suas viagens, mas se associa ao *corpus* devido ao debate alegórico em torno da condição geopolítica contemporânea de Portugal e da Europa como reminiscência dos projetos expansionistas do passado histórico.

(transformada em cinema por Oliveira) já anuncia: “O lugar desta cena é o mundo.”¹⁹ E pelo mundo teatral, que é o do filme, o movimento do protagonista acontece em três etapas: (1) fixo na Europa, Rodrigue reluta em aceitar as ordens do rei espanhol e seguir para a América; (2) conformado com a sua condição (após o afastamento involuntário de Prouhèze), o personagem passa a representar a monarquia espanhola no continente americano; (3) dom Rodrigue afasta-se definitivamente de Prouhèze (cativa em África), segue para o Oriente e retorna à Europa passados dez anos.

A “viagem de expansão”, à qual estão implicadas “intenções de conquista patrocinada pelos mais nobres ideais, e por mal disfarçadas cobiças”, bem como por “muitos escrúpulos de consciência que se iam eliminando, progressivamente”, conforme ensina Fernando Cristóvão (2002), pode ser verificada em sua variável “expansão política” por meio da ganância do rei espanhol. Ambição maior que se manifesta na colonização do continente americano e que se revela inescrupulosa por meio da traição sofrida por Rodrigue mediante um plano orquestrado pelo próprio monarca em conjunto com a falsa rainha da Inglaterra – o protagonista será feito escravo depois disso.

No filme ainda ressalta a “expansão religiosa” como debate. Exemplos disso são o antagonismo de dom Camille, referido como vilão antes por sua infidelidade ao cristianismo do que por sua insubmissão à monarquia espanhola²⁰; o retorno de dom Rodrigue ao Ocidente (após uma década em local incógnito) como produtor e comerciante de pinturas de santos católicos; e, ao término da história, a fuga de Maria Sete-Espadas ao encontro de João de Áustria para que juntos possam navegar por entre continentes em combate aos infiéis e proporcionar “liberdade às almas cativas”.

Por sua vez, *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, em concordância com a sugestão oriunda de seu próprio título, é um filme de negativas. O projeto expansionista português, mais especificamente os resultados da ambição colonialista e de seu triste e tardio desfecho, estão localizados no primeiro plano narrativo do enredo – em sua viagem primeira, a dos soldados pelas estradas em solo africano, as razões que levam à Guerra Colonial (1961-1974) são colocadas em xeque pelos combatentes. O mesmo

¹⁹ Trata-se da introdução a *O Sapato de Cetim*. Olhando diretamente para a câmera, o personagem contextualiza o espectador acerca do autor da peça (Paul Claudel), do tempo diegético desta (“finais dos século XVI ou princípios do XVII”) e do espaço em que se dará a ação (“o mundo, especialmente a Espanha”). O anfitrião salienta ainda que o dramaturgo francês compreende esse mundo a partir da supressão das nações, como se de um “olhar para um mesmo monte de terra” se tratasse.

²⁰ Cabe lembrar: Prouhèze, casada com dom Pélage, é feita refém por Camille em Mogador, África, onde permanece por dez anos incomunicável com Rodrigue. Durante esse interlúdio, Prouhèze e Camille geram uma criança: Maria Sete-Espadas.

acontece sempre que evocados episódios anteriores da história do país, passagens históricas revisitadas em perspectiva crítica por intermédio dos fracassos alcançados pela nação – as negativas da história sobre aquela *vã glória de mandar*.

Nesse sentido, o *non* à “expansão política” portuguesa declara-se, não somente mas sobremaneira, em dois contextos associados entre si por meio da interpretação alegórica: o fracasso português na Batalha de Alcácer-Quibir²¹ e o desenlace da Guerra Colonial com o 25 de Abril de 1974. Igualmente se manifesta a negativa por via da “expansão religiosa”. Nesse caso, cabe notar o resultado trágico do casamento do príncipe herdeiro português, dom Afonso, com a infanta espanhola Isabel de Aragão, em 1491²² – “a morte do príncipe veio colocar um ‘não’, agora pacífico, a mais essa tentativa de um Império Ibérico”, afirma o alferes Cabrita.²³

Viagem ao Princípio do Mundo não explora diretamente as “viagens de expansão” em seu enredo. No entanto, o filme corrobora o interesse oliveiriano pela condição geopolítica de Portugal na contemporaneidade. A perspectiva alegórica do país, por sua vez figurado em Castro Laboreiro (cf. *Capítulo 1: Alegoria histórica*), remete ao isolamento, ao esquecimento e à sobrevivência precária de seus habitantes. É no contraste entre a debilidade do tempo presente e a evocação do passado mitificado como glorioso que o projeto expansionista português é evocado como origem de um desfecho condenável.

Insistindo nessa lógica, o saldo da “expansão política” de outrora é nulo no contemporâneo nacional, onde subsiste apenas o orgulho mítico nacionalista a partir da evocação de dom Afonso Henriques e o empréstimo de seu nome aos cidadãos do “princípio do mundo”. A “expansão científica” também não se revela remanescente no momento atual, haja vista a incomunicabilidade entre o francês Afonso e sua tia portuguesa – “ele não fala a nossa a fala”, queixa-se Maria Afonso diante do sobrinho. Como substrato da relevância anterior do país, avaliada em comparação, encontra-se a

²¹ Em 1578, Portugal lança-se à guerra em Marrocos contra os mouros na Batalha de Alcácer-Quibir. O conflito teve como resultado o desaparecimento do rei Sebastião e a derrota portuguesa. Como consequência desse episódio, a coroa do país, que não detinha herdeiros diretos ao trono, ficou por sessenta anos sob o domínio espanhol na Península Ibérica, de 1580 a 1640. A propósito desse fracasso, declara o alferes Cabrita em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*: “O maior desastre de toda a nossa história.”

²² O casamento previa a União Ibérica sob a coroa portuguesa, mas encontrou a fatalidade com a morte de dom Afonso, filho do rei João II, quando aquele tinha 16 anos de idade, em decorrência da queda de um cavalo durante um páreo. O jovem casal teve um herdeiro, Juan, que morreu aos 19 anos de idade. Com isso, o êxito da união entre Portugal e Espanha, através do casamento planejado, não foi alcançado.

²³ A negativa à “expansão religiosa” também está associada à derrota em Alcácer-Quibir, mediante a vitória dos mouros *infiéis*.

“expansão religiosa”, flagrada na devoção cristã de Maria e na oração em memória dos familiares mortos durante a visita ao cemitério local.

Em *Palavra e Utopia*, é bastante perceptível a recorrência da “viagem de expansão”, sobretudo em sua variável “religiosa”. A conversão de negros e índios no território brasileiro como objetivo central do jovem jesuíta é uma demonstração clara desse caso. Da mesma maneira, as excursões de António Vieira ao exterior, por exemplo, em audiências papais ou ao convite da rainha Cristina da Suécia, apenas reforçam o prestígio e o reconhecimento das qualidades vieirinas na matéria²⁴.

É oportuno observar ainda que, embora devoto ao modo da expansão religiosa, padre Vieira, ao lutar por melhores condições de sobrevivência de índios e negros, delimita claramente seu distanciamento moral (a crença inabalável na salvação das almas impuras) dos governantes que alimentam a cobiça por meio da opressão do outro. Esse aspecto não é despiciendo justamente por confrontar a expectativa que associa o modo “viagem de expansão” à ausência de escrúpulos e/ou à ganância humana (cf. CRISTÓVÃO, 2002).

Num primeiro momento, quando observados exclusivamente os enunciados fílmicos, de acordo com o caráter didático sustentado pelo enredo e pela relação estabelecida entre mãe e filha, a viagem empreendida por Rosa Maria e Maria Joana em *Um Filme Falado* pode ser associada à tipologia “viagens de erudição, formação e de serviços”. No mesmo âmbito, o da enunciação, as justificativas para os deslocamentos dos demais personagens quando avaliadas sob a luz das tipologias propostas por Fernando Cristóvão não encontram um enquadramento específico correspondente²⁵. Entretanto, se examinados em acordo com as retóricas da alegoria histórica, os motivos dos trânsitos das personagens ganham outras conotações e permeiam o estatuto das “viagens de expansão” com interesse central pela condição geopolítica portuguesa. Exemplo disso é o já mencionado destino almejado pelas portuguesas – a Índia –, numa clara alusão ao projeto empenhado por Vasco da Gama nos finais do século XV.

²⁴ É conhecida a importante representação diplomática que António Vieira exerceu ao longo da vida em nome da coroa portuguesa. Entretanto, esse aspecto da trajetória do jesuíta não é explorado atentamente pelo filme, que opta por enfatizar nas ideias religiosas do padre e/ou nos seus embates com a própria monarquia de Portugal.

²⁵ Enquanto Rosa Maria (professora de História), além de ir ao encontro do marido em Bombaim, aproveita para mostrar à filha os lugares que apenas “conhece dos livros”, conforme relata numa dada passagem do filme, Delfina, Francesca e Helena são enunciadas como turistas interessadas no entretenimento ofertado pelo cruzeiro em que se encontram. E o Comandante viaja em respeito à sua atividade profissional.

A variável “expansão política”, por sua vez, pode ser constatada na perspectiva contemporânea mediante a ideia de um controle mundial exercido pelos Estados Unidos da América, situação em que os valores e as lógicas de convívio ocidentais, mesmo que censurados em considerável medida pela narrativa, estão sobrepostos aos demais²⁶. Relativamente a essa ideia, as tensões provenientes da ordem ocidental em contraste com um *outro* oriental encontra o seu ápice na sequência de encerramento do filme, quando acontece um atentado terrorista.

Complementarmente à temática da “expansão política”, pode examinar-se ainda a vertente da “expansão religiosa” como saldo do contato entre Ocidente e Oriente²⁷. Seria dispensável alegar que a narrativa de *Um Filme Falado* finda em decorrência de um ato de violência execrável, mas não é irrelevante notar que a incompatibilidade, ou “ausência de pontos de convergência” entre ocidentais e orientais (entenda-se, islâmicos), conforme salienta Helena durante o primeiro jantar à mesa do Comandante, resulta de um ponto de vista em que se privilegia exclusivamente um dos lados da equação – de acordo com a ótica da grega, a discrepância em causa é sempre consequência da não adesão do *outro* aos princípios morais ofertados pelo *eu* ocidental.

Por fim, em *Cristóvão Colombo – O Enigma*, desde o título até a obsessiva investigação de seu protagonista com relação à nacionalidade de Colombo estão implicadas as motivações das viagens expansionistas europeias. De certo, há outras viagens no enredo do filme – como o ir e vir de Manuel Luciano entre os Estados Unidos e Portugal durante o seu período de estudos e ainda na fase anterior ao casamento –, mas tais trânsitos são apenas inferidos pela construção narrativa e sobre eles não é imputada a mesma atenção verificada nos deslocamentos principais – a ida dos irmãos Manuel e Hermínio ao continente americano e o posterior trânsito, de norte a sul do território português, do casal Manuel e Sílvia.

²⁶ Embora debata o “fim das civilizações” (cf. “A Idade Média de agora”, Leyla Perrone-Moisés, 2005) e o lugar de condenação de Portugal na configuração planetária atual, o filme não deixa de comunicar com a história vista de modo eurocêntrico, no qual segue-se “uma trajetória linear que vai da Grécia clássica (...) a Roma imperial e, em seguida, às capitais metropolitanas da Europa e dos Estados Unidos.” (cf. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*, Ella Shohat e Robert Stam, 2006, p. 22).

²⁷ A partir de autores tais como Octavio Ianni (2000a, 2000b), Edward Said (2005, 2007), Ella Shohat e Robert Stam (2006), entre outros, este trabalho reconhece a perspectiva de que “Oriente” e “Ocidente” são oposições impostas por interesses sociais, econômicos, culturais, em suma, políticos que sugerem a delimitação de um *centro* (apesar de tudo, variável ao longo da história mundial). Sempre que aqui forem referidos, os termos visam antes atender à economia do texto do que argumentar em favor da definitiva divisão mundial entre partes dissociáveis.

Dessa forma, há no filme a evidente alusão à “viagem de expansão” como tópico central. Essa matéria ao longo do enredo, contudo, procura transferir o enfoque continental (Europa) para o panorama nacional (Portugal). Nesse sentido, quando a primeira grande viagem do filme celebra alegoricamente o feito do navegador quatrocentista, o faz sob a ótica lusitana – a “viagem de expansão” europeia deve ser tida como projeto expansionista português. Em função disso, a segunda grande viagem, que, tal como no caso das portuguesas em *Um Filme Falado*, se enquadra no plano enunciativo como “viagem de erudição, formação e de serviços”, no âmbito alegórico verte-se em complemento à “viagem de expansão” – são os mitos nacionalistas que estão expostos no primeiro plano da narrativa²⁸.

2.2: Road movie

Esta seção do trabalho procura debater o sentido de unidade proposto aos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* mediante a interlocução entre este *corpus* fílmico e o gênero cinematográfico *road movie*. Como saldo desse diálogo, assume-se o objetivo de empreender uma análise pautada pela noção de “tradução” daquele gênero, em que as qualidades constituintes do conjunto oliveiriano sejam destacadas de acordo com as suas propriedades temáticas e formais. Dessa maneira, o presente tópico estrutura-se em respeito ao seguinte movimento: (1) inquirir uma delimitação possível ao gênero *road movie*; (2) questionar a possibilidade de situar o *road movie* fora do contexto cultural estadunidense; (3) verificar as condições para a “tradução” do *road movie*; (4) proceder com o cotejo entre o gênero cinematográfico em causa e os enredos dos *filmes de viagem* oliveirianos.

...

²⁸ O mesmo acontece em dois outros momentos privilegiados do filme: tanto a viagem do casal Manuel Luciano e Sílvia Jorge em solo americano, passados sessenta anos na diegese fílmica, como a ida destes para a Ilha do Porto Santo, na Madeira, visam complementar à lógica da “viagem de expansão” portuguesa – em qualquer dos casos, interessa privilegiar os feitos nacionalistas em detrimento da verdadeira nacionalidade de Colombo.

Resultado de uma ampla investigação sobre a relevância da viagem no cinema americano contemporâneo, oportunidade em que pondera acerca da interseção entre dois espaços cinematográficos – a estrada e a cidade – como parte constituinte da identidade dos personagens fílmicos, José Duarte arrisca uma definição para o gênero *road movie* que é de interesse para os propósitos deste trabalho:

O que caracteriza o *road movie* é a ênfase colocada no carro e na estrada, considerando-os, a par do protagonista, elementos essenciais para a construção da narrativa. O *road movie* reimagina, portanto, toda a tradição da literatura de viagens num contexto industrializado e americano. A gramática do gênero assenta, assim, na combinação entre estrada, ser humano e carro (numa simbiose perfeita), espaço (no sentido da relação que o protagonista estabelece com o espaço – a natureza) e viagem que é efectuada. Sendo, talvez, uma forma simples de definir o gênero, pois é difícil oferecer uma definição precisa, este é, no fundo, o núcleo central que permite a viagem e no qual se centra a imagética do *road movie*. (DUARTE, 2014: p. 73)²⁹

Embora pese a reconhecida dificuldade na delimitação do gênero cinematográfico, não deixa de ser substancial notar a ênfase do autor sobre o âmbito cultural estadunidense em decorrência da “simbiose perfeita” entre, por um lado, estrada, ser humano e carro e, por outro, o espaço e a viagem. A síntese proposta por José Duarte encontra respaldo em outra investigadora, também interessada na questão do espaço no *road movie*. Tal como no trabalho de Duarte, Filipa Rosário recorre a autores de reconhecida importância para os estudos dedicados ao *road movie*³⁰ para sustentar que

no centro impulsionador da viagem no *road movie* e da viagem a que ele corresponde, reside uma imagem mitificada e permanentemente celebrada dos Estados Unidos da América. Foi ali que ele surgiu, quando o espaço do *western* se cruzou com o protagonista do cinema *noir* numa geografia pós-mítica e numa cartografia cinematográfica pós-clássica. Daí que a viagem rebelde no espaço

²⁹ Acrescenta ainda o autor: “De facto, os filmes que iniciam o gênero têm como base a importância da velocidade e da viagem mecanizada, i.e., com a ajuda de carro ou mota. Contudo, o *road movie* e a viagem que o protagonista efectua também pode e deve ser pensada através de outros meios de transporte ou até ser uma experiência «a-moderna» como sugere o sociólogo Gasparini [cf. *Sociologia degli Interstizi; Viaggio, Attesa, Silenzio, Sorpresa, Dono*, Giovanni Gasparini, 1998], dado que esta mesma viagem pode ser feita a pé. (...) Os protagonistas destes *road movies* podem assim ser vistos como descendentes directos da figura do peregrino (...). O caminho a pé tende a tornar a experiência da estrada mais profunda.” (DUARTE, 2014: p. 73, nota nº 42).

³⁰ Cf. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, Timothy Corrigan, 1991; *Road Movie: Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*, Giampiero Frasca, 2001; *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, David Laderman, 2002; “El Road Movie: Elementos para la Definición de un Género Cinematográfico”, Jaime Correa, 2006; *Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*, Devin Orgeron, 2008.

norte-americano opere sempre enquanto invocação no *road movie* europeu, oriental, africano ou sul-americano. Por outras palavras, a motivação do *road movie* pós-*Easy Rider* [Dennis Hopper, 1969, título tido como «o grande fundador genológico»] corresponde ao próprio filme, isto é, à trajectória das suas personagens e a tudo aquilo que o filme faz implicar no contexto de produção cinematográfica da época. (ROSÁRIO, 2010: p. 4)

Ao abordar a gênese do gênero *road movie*, nota-se, nesse caso, seja pelo trabalho de José Duarte seja pelo de Filipa Rosário, a distinção saliente do contexto cultural americano autorreferenciado dentro do âmbito cinematográfico – o *western* e o cinema *noir* – ou fora dele – por exemplo, a literatura de viagens ou o espaço nacional estadunidenses. Disso resulta a perspectiva de que a “viagem rebelde”, aquela que tem sua procedência original em *Easy Rider*, “opere sempre enquanto invocação no *road movie*” estrangeiro³¹.

Diante do exposto até então, dois questionamentos são de utilidade para a continuidade desta reflexão: (1) a compreensão do gênero *road movie* implicaria, portanto, na ideia assente sobre constantes repetições temáticas e formais ao longo de décadas de existência? (2) Relativamente à invocação e à expressão da “viagem rebelde” original, estas alteram-se consoante os contextos temporal e cultural daquele que recorre ao *road movie* no âmbito estrangeiro?

Mesmo em consideração aos aspectos que possibilitam o caráter de contínua unidade ao gênero estruturado em torno da noção de *road movie*, de fato, a resposta à primeira problemática levantada parece estar orientada pela negativa:

Easy Rider inicia uma viagem de rebeldia que irá ser repetida ao longo dos tempos, por vezes em versões a-modernas e com o mesmo resultado final. Os anos 70 implementam o gosto pela velocidade e por uma viagem profundamente

³¹ Essa perspectiva, embora ancorada em reflexões provenientes de autores célebres e condizente com a compreensão generalizada do *road movie* americano, deve estar acompanhada de uma consideração mais alargada no tocante aos chamados “filmes de estrada” europeus e estadunidenses. Nesse sentido, as ponderações de Ewa Mazierska e Laura Rascaroli podem ser evocadas com especial atenção: “Films that adopted the road and travelling as fundamental narrative functions were made in Europe as early as (or even earlier than) in Hollywood. Bertram M. Gordon [cf. “The Film, the Historian and the Tourist: A View to Future Methodology and The Role of the Male as a Travel Mentor in English-Language Films from 1890 to the Present”, 2003] argues that «films made in the first decade, roughly 1894 to 1904, were almost all travel films» (2003: 7) – Gordon mentions, amongst others, *L'Arrivée d'un train à la Ciotat* (1895) by Louis and Auguste Lumière and Georges Méliès' *Voyage dans la lune* (*A Trip to the Moon*, 1902) (2003: 8-9). Think also of the Italian *Rotaie* (1930) by Mario Camerini and *Treno popolare* (1933) by Raffaello Matarazzo – which, with titles meaning, respectively, «railway tracks» and «working-class train», had railway travel at the centre of their narratives; or of the Polish *Włoczeżki* (*Vagabonds*, 1939) by Michał Waszyński, whose title speaks for itself. The European «road film» thus developed alongside the Hollywood road movie, being influenced by and influencing it at the same time.” (MAZIERSKA; RASCAROLI, 2006: p. 4).

psicológica, de perda e de desaparecimento no horizonte. Os anos 80 trazem-nos as histórias pós-modernas de regresso à família e os anos 90 começam a diversificar os protagonistas da viagem em estrada e, com eles, surgem novos desafios identitários. *Esta história, naturalmente, não se fica por aqui e aqueles que a exploram encontram novas formas de trabalhar os temas de rebelião, identidade e mobilidade.* A viagem opera sempre uma transformação naquele que viaja e é exactamente essa transformação que interessa, em grande parte, explorar porque existe um poder curativo que vem do percurso feito. Aliás, *todas estas transformações marcam definitivamente uma nova página na história do road movie que é aproveitado para revitalizar a sociedade e, de alguma forma, transformá-la.* (DUARTE, 2014: p. 120, grifos meus)

Quanto à segunda problemática, uma resposta possível surge diante das ponderações de Susan Hayward (2000) e Ewa Mazierska e Laura Rascaroli (2006). No caso da primeira autora, há inclusive um complemento às ideias suscitadas a partir de José Duarte:

For example, a road movie implies discovery, obtaining some self-knowledge; conventionally the roadster is male and it is his point of view that we see. The narrative follows an ordered sequence of events which lead inexorably either to a bad end (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969) or to a reasonable outcome (*Paris, Texas*, Wim Wenders, 1984). These canonic laws can of course be subverted as they usually are in art cinema or counter-cinema. Codes and conventions should not be viewed just within their textual or generic context but also within their social and historical contexts. Codes and conventions change over time and according to the ideological climate of the time – compare any John Wayne western with Clint Eastwood’s characterization of the gunman as a problematic hero or anti-hero; or again compare science fiction films of the 1950s with those of the 1980s and 1990s. These shifts may not represent real social change (how many men really question their machismo?), but they reflect, however indirectly, changes in social attitudes (for example, the effect of the women’s movement has rendered unequal power relations between men and women less desirable than before). (HAYWARD, 2000: p. 60)

Entende-se, assim, ser plausível inferir, por exemplo, que a “viagem rebelde”, pensada como uma das “regras canônicas” do *road movie*, possa ser subvertida mediante as múltiplas variáveis dos contextos histórico e social a que está vinculada a estrutura da produção fílmica. Nesse sentido, apesar de existirem similaridades entre os *road movies* americano e europeu – equivalências das quais, certamente, se destaca o fato de que “os diretores em ambos os continentes usam o motivo da viagem como um veículo para investigar questões metafísicas sobre o significado e o propósito da vida”, numa dinâmica em que “viajar, portanto, comumente se torna uma oportunidade para

exploração, descoberta e transformação (de paisagens, de situação e de identidade)” (MAZIERSKA; RASCAROLI, 2006: pp. 4-5)³² –, pesam ainda suas diferenças:

Nevertheless, there are significant differences between American and European road movies. The type and characteristics of the actual roads along which the films are set produce perhaps the most important distinction – the open spaces of North America, with their straight, boundless highways and the sense of freedom and opportunity to reinvent one’s life, are in clear contrast with the European reality of mosaic of nations, cultures, languages and roads, which are separated by geographical, political and economic boundaries and customs. (Idem)

Para os propósitos deste trabalho, portanto, interessa avaliar de que maneira as “regras canônicas” do *road movie* se associam às dinâmicas particulares dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* tendo em consideração aspectos históricos e culturais das respectivas produções constituintes do *corpus*, nas quais o motivo da viagem também surge como veículo (no caso, alegórico) para “investigar questões metafísicas sobre o significado e o propósito da vida” (não tanto do indivíduo em si, mas antes da figuração deste enquanto alegoria da nação). Nesse processo, os enredos do conjunto oliveiriano permanentemente repercutem a condição nacional portuguesa em contraste com o continente europeu compreendido como um “mosaico de nações, culturas, línguas e estradas separadas por costumes e fronteiras geográficas, políticas e econômicas.” A expectativa em causa é a de que os *filmes de viagem* oliveirianos, “ainda que não possam ser considerados como um gênero no sentido da tradição de Hollywood”, tenham, relativamente aos *road movies* europeus, um significativo ponto de convergência: “constituem um multiforme e denso corpo de trabalho que oferece uma extraordinária lente através da qual se olha para as realidades em mudança do continente e do seu cinema.” (MAZIERSKA; RASCAROLI, 2006: p. 9)³³.

As influências concomitantes entre os *road movies* europeu e americano, conforme referem Mazierska e Rascaroli, de fato, ainda podem ser observadas à luz do pensamento de Samuel Paiva (2008; 2010). No caso, este investigador brasileiro interessa-se pela possibilidade da “tradução” do gênero *road movie* de modo a refletir

³² No original: “we argue that the main similarity between European and American travel films is that the directors on both continents use the motif of the journey as a vehicle for investigating metaphysical questions on the meaning and purpose of life. Travel, thus, commonly becomes an opportunity for exploration, discovery and transformation (of landscapes, of situation and of identity).”

³³ No original: “Even if they cannot be considered as a genre in the traditional Hollywood sense of the word, European travel films constitute a multiform and dense body of work that offers an extraordinary lens through which to look at the changing realities of the continent and of its cinema.”

sobre a constituição dos “filmes de estrada” no Brasil, mediante uma metodologia de análise compatível com os interesses deste trabalho – a perspectiva de tradução adotada por Paiva não diz respeito apenas ao âmbito literal, mas, sobretudo, considera as idiossincrasias políticas, históricas, geográficas, sociais e culturais pertinentes ao processo de formulação dos “filmes de estrada” no contexto brasileiro (cf. PAIVA, 2008).

Em síntese, as acepções de Samuel Paiva partem do diálogo profícuo com diferentes autores vinculados ao debate em torno dos gêneros cinematográficos³⁴, com o objetivo de alcançar uma consideração satisfatória, em primeiro lugar, acerca do *road movie* e, depois, a propósito dos “filmes de estrada”. Como saldo da interseção entre investigadores e ideias explorados, afirma:

Os gêneros propõem recorrentemente intertextualidades. Funcionam com uma lógica simbólica simples, capaz de abranger diferentes sujeitos em contextos distintos. Podem ter funções rituais ou ideológicas, envolvendo-se com as sociedades, as culturas e seus valores. Tudo isso funciona como premissa para quem pretende conhecer os gêneros cinematográficos — inclusive o *road movie*. (PAIVA, 2010: p. 5)

Além disso, Paiva assume a transculturação³⁵ como palavra-chave em seu trabalho para “questionar o filme de estrada como tradução do *road movie*, levantando como hipótese a desconstrução das matrizes eurocêntricas do gênero.” (PAIVA, 2008: p. 1). Importa para o investigador debater as “dimensões universais dos gêneros”, contudo com ênfase no *road movie*, dentro de uma dinâmica em que a percepção das contextualizações transculturais “consiste justamente na investigação dos problemas relacionados à percepção dos códigos, das matrizes, dos sistemas de comunicação deslocados de um contexto a outro, levando-se em conta os diversos sentidos culturais

³⁴ É o caso, por exemplo, de Sarah Berry-Flint (1999) e sua defesa de que os gêneros devem respeitar “temas e formas” específicos; Edward Buscombe (2005), que segue no mesmo sentido para referir “formas internas e formas externas”; e Rick Altman (2000) ao vislumbrar o debate a partir do caráter “adjetivo” ou “substantivo” dos filmes quando pensados enquanto gêneros.

³⁵ “Em síntese, a noção de *transculturação* (...) remete-se a uma área de estudos das ciências sociais que concebe a ideia de uma transformação mútua de culturas, no contato entre elas. O conceito é debatido por diversos autores, mas encontra em Octavio Ianni um dos seus formuladores mais instigantes [cf. “Transculturação”, 2000b]. Colocando em questão, por exemplo, o conceito de «nacional» (identidade nacional, cultura nacional, etc.), Ianni volta seu interesse para as possibilidades de contato, intercâmbio, permuta, mestiçagens, hibridismos entre diversos países, nações, culturas. Em tal perspectiva, o autor compreende a globalização como um processo que extrapola o ocidentalismo e o orientalismo, incluindo a influência das culturas africana, indo-americana e afro-americana em todo o mundo.” (PAIVA, 2008: p. 3).

específicos.” (Idem: p. 3). Nesse sentido, a ideia de transculturação dialoga com o propósito da “tradução” ao indicar a “possibilidade de uma mão-dupla no movimento dos sentidos culturais universais e específicos”, no caso, “tanto partindo do *road movie* em direção ao filme de estrada como o contrário (...), estando um dos termos relacionado à cultura eurocêntrica (o *road movie*) e o outro, à produção audiovisual do Brasil (...), ambos como parte de um mundo globalizado.” (Idem: p. 4).

Desse modo, à pergunta “em que medida os filmes de estrada realizados no Brasil poderiam constituir uma referência para a compreensão do gênero *road movie* em uma perspectiva transnacional?” (PAIVA, 2008: p. 8), o investigador sugere como resposta: em proveito da transculturação, a concepção do gênero cinematográfico pode ser considerada em concordância com recortes e contextos “cujas prerrogativas procuram responder à globalização, mas a partir de um ângulo diverso daquele próprio aos países centrais do capitalismo ocidental.” (Idem: p. 12).

Diante disso, os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* podem ser pensados como “tradução” do *road movie* no sentido em que, para compreendê-los como tal, é preciso ter em conta as diversas acepções contextuais que a eles sugerem caráter de unidade em respeito a uma metodologia de investigação que prevê o embate com aspectos ligados “à percepção dos códigos, das matrizes, dos sistemas de comunicação” do gênero cinematográfico, no caso, deslocados do contexto genealógico. Ao alocar a “gramática do gênero” – estrada / ser humano / carro, espaço e viagem, bem como a “viagem rebelde” que resulta dessa estrutura – sobre os *filmes de viagem* oliveirianos, o procedimento não implica, de fato, em um *novo road movie*, mas, de toda a forma, contribui para um pensamento em torno das “questões metafísicas sobre o significado e o propósito da vida” no âmbito de uma lógica em que se reflete sobre a condição alegórica de Portugal dentro da Europa.

Não está em causa, contudo, a defesa do entendimento exclusivo da obra oliveiriana em favor dos gêneros cinematográficos. Em razão da dicotomia já bastante debatida ao longo da história do cinema, a qual opõe cinema autoral e cinema de gênero – dilema que não interessa ser avaliado em profundidade neste trabalho –, certamente corrobora-se a perspectiva de que a filmografia de Manoel de Oliveira se alinha a uma noção de originalidade dificilmente vinculada a categorias, escolas ou movimentos diversos. No entanto, isso não implica na possibilidade de que seu cinema – sobremaneira por meio dos *filmes de viagem* – não tenha prerrogativas que respondam à globalização “a partir de um ângulo diverso daquele próprio aos países centrais do

capitalismo ocidental”, tal como as “traduções” do *road movie* estimulam como reflexão. Afinal, a transculturação também pode ser um caminho válido para a leitura da obra oliveiriana, já que, conforme o afirmado anteriormente, ela trata da “transformação mútua de culturas, no contato entre elas”. E, numa extensão dessa ideia, caberia notar a *transculturação* própria ao cinema, dentro da qual Oliveira cumpre papel de indiscutível relevância.

A encerrar este tópico do trabalho, em respeito ao movimento das argumentações inicialmente proposto, promove-se o cotejo mais proeminente entre o *road movie*, ou melhor, entre os destacados atributos do gênero e as qualidades temáticas e formais próprias aos *filmes de viagem* oliveirianos que com o *road movie* instigam contrastes.

A propósito da “simbiose perfeita” entre as estradas, os personagens oliveirianos e os meios de transporte que veiculam as viagens em causa, algumas considerações podem ser suscitadas. No caso d’*O Sapato de Cetim*, por exemplo, é interessante observar como o protagonista do filme, dom Rodrigue, ao longo de todos os seus deslocamentos, trânsitos que se dão exclusivamente pelo mar, passa, progressivamente, a *residir* sobre as águas à medida em que o enredo avança. O distanciamento do personagem à ambição de controle e mando (característica personificada com ênfase maior na figura do rei espanhol) é a medida reversa de sua entrega às águas dos oceanos. Em função disso, é possível notar como a associação de Rodrigue tanto com a *estrada marítima* como com o seu veículo de predileção, a nau, obedece uma dinâmica em crescente, ao ponto de o personagem não mais pisar (imageticamente) em terra firme desde meados da segunda parte do filme – a partir do momento em que toma consciência do cativo em que vive Prouhèze, em Mogador, e seguir em socorro da mulher amada, deixando para trás o seu posto de comando no continente americano. Acerca do tema, também não é despiciendo que o protagonista retorne de cenários orientais, passados dez anos de intervalo, dependente de uma perna de pau – presumivelmente, um obstáculo ao seu bom deslocar em solo, mas elemento pouco problemático para as viagens de longo curso do navegador. Da mesma maneira, não é dado diminuto o modo como o enredo inicia a saga do protagonista: em *flashforward*, revela-se o trágico desfecho da história do personagem, navegando à deriva, solitário, preso a uma pequena embarcação.

Em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, por sua vez, o caminhão que transporta os soldados é convertido em *palco*, lugar principal da narração do alferes Cabrita acerca dos eventos históricos portugueses. Nesse sentido, é pertinente verificar como a

estratégia fílmica privilegia o registro lateral da estrada em detrimento do eixo frontal. Ou seja, o foco narrativo nas sequências em questão debruça-se antes sobre as palavras do protagonista (transformadas em imagens do passado) do que sobre o destino ao qual se lança o grupo militar. Assim, o paralelismo dos *flashbacks* entoados pelo alferes com relação à realidade dos personagens no tempo presente da diegese é reforçado imagetivamente por meio de um método em que se evidencia não o transcorrer da paisagem, mas o espelhar da derrota – a permanência da negativa do êxito nacional ao longo dos tempos. A simbiose material entre estrada, veículo e personagens, nesse caso, comunica o vago físico sobre o espaço (em direção ao futuro incerto), mas por meio de uma espécie de *simbiose temporal* que alerta para a criticidade da tragédia anterior que se reproduz incessantemente.

Relativamente à dialética entre a simbiose material e a simbiose de tempos sobrepostos, a estratégia fílmica de *Viagem ao Princípio do Mundo* é ainda mais desafiadora. A começar pelo eixo de registro da câmera. Nesse que é o mais *road movie* dos títulos do *corpus* oliveiriano, na primeira metade do enredo (a que se dedica às memórias do cineasta Manoel), sempre que o veículo se encontra em movimento, a decupagem do filme recorrentemente varia entre duas perspectivas: o interior do automóvel (com os personagens principais em plano aproximado) e o exterior que revela a estrada por onde *passaram* os personagens. Nesse caso, é oportuno salientar o uso do tempo verbal, haja visto o fato de a câmera apontar regularmente para trás do carro, ou seja, para o caminho ultrapassado, já feito pretérito, como se aquele ponto de vista de um espelho retrovisor se tratasse.

A relevância do método adotado em *Viagem ao Princípio do Mundo* reside no fato de ser o próprio Manoel de Oliveira a interpretar o motorista que conduz o grupo que segue em deslocamento. Dessa maneira, à associação física entre os personagens, o veículo e a estrada sobrepõe-se a simbiose temporal por meio de duas vias: (1) é o *alter ego* de Manoel de Oliveira (autor empírico) quem *interpreta* as paragens ao longo da estrada, sempre em respeito ao seu passado pessoal, sempre de acordo com a sua lógica íntima de registro memorial daquelas localidades; (2) se, alegoricamente, o primórdio da nação é o destino daquela viagem (cf. *Capítulo 1: Alegoria histórica*), não é irrelevante que ela seja conduzida por Oliveira a partir de uma dinâmica também alegórica: como na vida, avança-se com os olhos voltados para o único ponto de vista possível, o passado. A estratégia fílmica em comparação à adotada em *Non, ou a Vã*

Glória de Mandar complexifica-se: o vagar físico sobre o espaço (neste caso, em direção ao passado incerto) faz-se como se em direção ao futuro se caminhasse.

Sob o risco de incidir em extenuante exposição nesse tema, colocam-se ainda três curtos comentários acerca de *Palavra e Utopia*, *Um Filme Falado* e *Cristóvão Colombo – O Enigma*. No primeiro caso, é apropriado recordar as sequências do filme que registram o trânsito permanente do padre António Vieira entre Portugal-Brasil e Brasil-Portugal – associados ao plano fixo das águas do Atlântico, a partir do ponto de vista localizado sobre a embarcação, recorrentemente, sermões do jesuíta ilustram a conexão física e alegórica entre o personagem, o veículo e a estrada. No segundo caso, a perspectiva alegórica do navio como figuração da modernidade-mundo em *Um Filme Falado* (cf. *Capítulo I: Alegoria histórica*), por si só, serve como eloquente exemplo da simbiose entre personagens, veículo e estrada. No último filme, é oportuno observar que a viagem de carro na lua de mel de Manuel Luciano e Sílvia Jorge é também a viagem alegórica de *descobrimento* do território nacional – reside ali concomitantemente a intimidade transposta do recém casal para o espaço desvelado em âmago afetivo.

Por fim, a “viagem rebelde” como temática recorrente. Recorrendo a David Laderman (2002) em suas considerações, Samuel Paiva nota que esse gênero de deslocamento no *road movie* americano comunica, inclusive, “o desafio à identidade uniforme de uma cultura nacional” (PAIVA, 2008: p. 6). Esse aspecto parece caro aos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* e com ele sugere-se aqui o estabelecimento de vínculos no esforço de “tradução” que se propõe como pensamento.

Nesse sentido, ganha reforço a relevância das fugas de dom Rodrigue em *O Sapato de Cetim*. Enquanto num primeiro momento o personagem promove seus deslocamentos em razão do amor devoto à dona Prouhèze, sua retirada ao Oriente incógnito pressupõe escapar da uniformidade imposta pela lógica da ganância humana, regra dominante entre os líderes europeus aos quais o protagonista é devedor de sua sobrevivência. Não por acaso, conforme já foi mencionado neste trabalho, o seu “encontro com a liberdade”, ao término do filme, provém do anseio pela partida – derradeira fuga espelhada em outro escape, o de Maria Sete-Espadas em proveito da fé cristã.

Em *Non, ou a Vã Glória de Mandar* inexistente a possibilidade da fuga como ação concreta aos soldados implicados com a Guerra Colonial. No entanto, a permanência dos personagens em contexto bélico não acarreta na adesão ideológica aos motivos que os levaram até ali. Uma demonstração bastante evidente da oposição dos militares à

condição de obrigatoriedade a que estão sujeitos pode ser extraída das falas do alferes Cabrita que, invariavelmente, retoma os fracassos da nação como temática diletta. Nesse sentido, se em fuga insistir, ela pode ser tida a partir dos *flashbacks* suscitados pelo protagonista – a “viagem rebelde”, nesse caso, é o deslocamento temporal em perspectiva crítica sobre o contemporâneo³⁶.

Viagem ao Princípio do Mundo remete ao retorno de Afonso como herdeiro do exilado rebelde. Dessa maneira, a fuga não se processa no ato da viagem em si, durante o deslocar dos personagens no tempo presente da diegese, mas no momento anterior, aquele que origina “o desafio à identidade uniforme de uma cultura nacional” – cultura (ou condição) nacional ainda remanescente naquela terra em que apenas os “velhos têm interesse”, conforme salienta Maria Afonso, a irmã que sobreviveu, a filha da terra que soçobra agarrada a tradições.

António Vieira é o viajante rebelde por excelência em *Palavra e Utopia*. Não obstante a peculiaridade de suas teses sobre o Quinto Império, são a voz solitária e os deslocamentos do padre jesuíta que comunicam, desde muito cedo no enredo fílmico, o conflito que é exemplar nessa matéria diante dos colonizadores que exploram índios e negros africanos no território brasileiro. Contudo, a fuga derradeira do personagem manifesta-se como resultado de sua incompatibilidade e desilusão com os mandatários da monarquia portuguesa: a escolha pela morte no exílio.

Se a fuga no *road movie* é efeito do desejo libertário dos viajantes em choque com o *statu quo* uniformizante da sociedade (americana), em *Um Filme Falado* a tentativa de libertação da “identidade uniforme” ocorre pela resistência de Rosa Maria às investidas do Comandante. É a mesa de convívio deste que, alegoricamente, sugere a padronização para a qual a mãe portuguesa resiste em alerta. Nesse sentido, não é por acaso que a cooptação de Portugal ao grupo seletivo aconteça por meio da inocência de Maria Joana – lembre-se a boneca árabe que a menina recebe do americano. No mesmo âmbito, não é casual o desconforto das convidadas *a posteriori* – uniformizadas pelo mesmo idioma, todas comunicam na língua inglesa. No mais, se a fuga no *road movie* pressupõe um gênero de sociabilidade que é deixado para trás, nesse filme é o próprio constructo

³⁶ É certo que os primeiros diálogos dos soldados reportam a questões que pretensamente justificam os interesses colonizadores no contexto daquele conflito, como é o caso do debate em torno do “patriotismo”, por exemplo. No entanto, o líder do grupo, o alferes Cabrita, prontamente assume a sua condição conciliadora e, mais importante, professoral a propósito da realidade enfrentada por si e por seus homens. É a sua voz de liderança que determinará o ritmo narrativo e, por consequência, a posição questionadora sobre os motivos das guerras.

social que viaja, que navega pelas águas da história. Sendo assim, a possibilidade de escape à ordem mundial (orientada pelo americano) reside tão somente na desconfiguração de sua estrutura – encaminhada pela expectativa democrática do convívio harmônico e não pela via do terrorismo, prática suscitada e claramente condenada pelo enredo fílmico.

Já em *Cristóvão Colombo – O Enigma*, há o explorar de um método bastante original na dialética fuga-permanência: a “viagem rebelde” manifesta-se como conservação do nacionalismo de Manuel Luciano. Enquanto a primeira viagem do protagonista resulta do escape à ausência de boas perspectivas futuras em seu próprio país – lembre-se, Manuel Luciano e seu irmão Hermínio seguem para os Estados Unidos da América por imposição paterna, dentro de uma vaga de deslocamentos em direção àquele continente associada ao fim da Segunda Guerra Mundial –, a segunda viagem aos EUA, dessa vez pelo casal Manuel e Sílvia, seis décadas depois, tem por objetivo recrutar as marcas passadas de Portugal em solo americano. Assim, “o desafio à identidade uniforme de uma cultura nacional”, nesse caso, não se faz pela fuga, mas antes pelo anseio do encontro com as marcas da transculturação.

*E assim,
a expressão vital
– substância de toda a arte –
se transforma a cada instante
em substrato artístico
no íntimo de cada ser.*

*E ali fica potencialmente conservado
esse instante fugaz,
que tanto pode servir
para receber como para dar.*

(Manoel de Oliveira, “Poema Cinematográfico”)

CAPÍTULO 3: CRÍTICA DA IMAGEM EUROCÊNTRICA

A crítica da imagem eurocêntrica é uma das três pilstras de sustentação dos filmes de viagem de Manoel de Oliveira. Contrariamente à categoria estudada no capítulo anterior (*viagens*), este elemento de análise, enquanto intenção discursiva do cineasta, pode mais facilmente ser apreendido ao longo da filmografia oliveiriana. Exemplos daquilo que aqui se argumenta são encontrados em *Acto da Primavera*, *O Passado e o Presente*, certamente em *O Meu Caso*, *A Divina Comédia*, *O Quinto Império – Ontem como Hoje*, *Painéis de São Vicente de Fora – Visão Poética*, *O Gebo e a Sombra* e *O Velho do Restelo* (2014). Em todos estes títulos, debate-se criticamente os imaginários, valores, condutas, códigos e aspectos culturais europeus/ocidentais, sobretudo por meio da ganância humana.

Contudo, o teor crítico recorrente nos exemplos supracitados é desenvolvido sem necessariamente refletir a condição portuguesa em exclusividade. Assim, se na generalidade dos filmes oliveirianos é possível verificar uma posição crítica acerca da ambição humana em sua relação com os valores impostos pelo mundo dito ocidental, a especificidade do *corpus filmes de viagem* reside no fato de que o posicionamento crítico do cineasta se encontra também no olhar para a condição geopolítica portuguesa – seja no passado seja no presente.

Por essa razão, ao refletir a questão da imagem eurocêntrica e a condenação promovida por Manoel de Oliveira a esse imaginário a partir do *corpus* trabalhado na presente tese, é especialmente importante que se debata concomitantemente a geopolítica portuguesa ao longo dos enredos dos títulos em causa.

Visando uma disposição satisfatória para o conteúdo em questão, este capítulo estará organizado em função do seguinte movimento argumentativo: (1) debater as características que constituem o eurocentrismo e verificar de que modo Manoel de Oliveira procede criticamente sobre essa categoria em sua obra; (2) notar a relevância da geopolítica portuguesa para o pensamento do cineasta a partir do *corpus* objeto de estudo; (3) avaliar as circunstâncias em que Oliveira estabelece a relação entre a crítica da imagem eurocêntrica e a geopolítica portuguesa em razão dos *filmes de viagem*.

...

Essencialmente, o eurocentrismo sustenta a crença de que o Ocidente – com ênfase patente na Europa, Estados Unidos e demais potências administrativas do globo – é a força motriz do *progresso* histórico da humanidade. No cerne dessa perspectiva reside a prática da naturalização da injustiça e das desigualdades nas relações de poder entre diferentes comunidades, em que a normatização de práticas culturais é, ou deveria ser, devedora exclusiva das benesses oriundas dos povos *desenvolvidos*. Saldos conhecidos das políticas eurocêntricas ao longo da história são, entre outros, o etnocentrismo, o racismo e o sexismo como resultantes dos processos imperialistas, colonialistas ou neocolonialistas.

No amplo e conhecido estudo intitulado *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*, Ella Shohat e Robert Stam defendem que o “eurocentrismo situa-se de modo tão inexorável no centro de nossas vidas cotidianas, que mal percebemos sua presença” (2006: p. 20). Isso porque “os traços residuais de séculos de dominação europeia axiomática dão forma à cultura comum, à linguagem do dia-a-dia e aos meios de comunicação, engendrando um sentimento fictício de superioridade nata das culturas e dos povos europeus.” (Idem).

Ainda de acordo com os autores, na concepção eurocêntrica:

1. A história segue uma trajetória linear que vai da Grécia clássica (construída como «pura», «ocidental» e «democrática») à Roma imperial e, em seguida, às

capitais metropolitanas da Europa e dos Estados Unidos. O eurocentrismo encara a história, portanto, como uma sequência de impérios: Pax Romana, Pax Hispanica, Pax Britannica, Pax Americana. De todo modo, a Europa é vista como o «motor» das mudanças históricas progressivas: lá inventaram a democracia, a sociedade de classes, o feudalismo, o capitalismo e a revolução industrial.

(...)

4. As práticas opressivas do Ocidente são consideradas contingentes, acidentais e excepcionais. O colonialismo, o tráfico de escravos e o imperialismo jamais são vistos como resultados fundamentais dos abusos de poder do Ocidente. (Idem: p. 22)

No prefácio à edição brasileira do livro de Shohat e Stam, Ismail Xavier encaminha uma reflexão certamente útil aos propósitos deste trabalho ao afirmar que “se quisermos abolir as fronteiras ou a desigualdade, cabe explicar o que as constrói, analisar a retórica que as sustenta, fazer o retrospecto histórico dos «tropos do império»” (XAVIER *apud* SHOHAT; STAM, 2006: p. 14), uma vez que esse embate de resistência diz respeito, inclusive, à constituição de sons e imagens, na qual o cinema detém posição de relevo dentro da cultura moderna. Assim, trata-se de uma “dimensão fundamental das empreitadas imperiais que têm definido novas formas de guerra que, *high tech* em seus instrumentos, são, no entanto, fundamentalistas e messiânicas na inspiração-legitimação.” (Idem). Veja-se, por exemplo, que diferentes cinematografias, quando atuantes ao serviço dos interesses eurocêntricos, “exibem algo a que o espectador de cinema e TV se habituou ao assistir aquelas super-produções que, de D. W. Griffith a Stephen Spielberg, têm misturado a tecnologia de ponta com a farta reciclagem das mitologias imperiais.” (Idem).

Como alternativa à lógica eurocêntrica de compreensão histórica e produção cultural, Ella Shohat e Robert Stam sugerem um pensamento associado à noção de “multiculturalismo policêntrico”. No âmbito dessa proposição, “um híbrido disciplinar, uma tentativa de desenvolver uma metodologia sincrética, quase canibal”, conforme afirmam os autores (2006: p. 29), o multiculturalismo é pensado como o “entendimento da história do mundo e da vida social contemporânea a partir da perspectiva da igualdade fundamental dos povos em seu potencial, importância e direitos.” (Idem: p. 26). Por meio desse método reflexivo, busca-se descolonizar “as representações não

apenas quanto aos artefatos culturais (...) mas principalmente quanto às relações de poder entre diferentes comunidades.” (Idem)³⁷.

Em síntese, os autores delimitam os propósitos do livro com dois questionamentos, de fato, apropriados aos interesses do presente trabalho em torno da obra oliveiriana:

Estamos propondo uma discussão teórica e histórica de um eurocentrismo que é fortalecido e desafiado pelos meios de comunicação. Aqui a questão central é: quais estratégias narrativas e cinematográficas têm privilegiado perspectivas eurocêntricas e como tais perspectivas têm sido questionadas? (Idem, p. 28)

Atento aos malefícios da ordem eurocêntrica para o mundo e, especialmente, sobre Portugal, o sociólogo Boaventura de Sousa Santos procede com uma reflexão em que sugere o entendimento da nação como uma “sociedade semiperiférica”, uma vez que os portugueses, a partir do século XVII, foram os únicos europeus que quando “observava[m] e considerava[m] os povos das suas colónias como primitivos ou selvagens, era[m], ele[s] próprio[s], observado[s] e considerado[s], por viajantes e estudiosos dos países centrais da Europa do Norte, como primitivo[s] e selvagem[ns].” (SANTOS, 1999: p. 133). Disso resulta que, enquanto europeu, Portugal foi periférico e, sendo assim, “assumiu mal o papel de centro nas periferias não-europeias da Europa. Daí o acentrismo característico da cultura portuguesa que se traduz numa dificuldade de diferenciação face ao exterior e numa dificuldade de identificação no interior de si mesma.” (Idem).

Com as consequências do 25 de Abril de 1974, ou seja, com a perda das colônias em África, o regresso à “nossa territorialidade”, de acordo com Santos, “ocorre no momento da emergência de um novo desterritório”, a adesão à União Europeia. Dessa forma:

O discurso e a prática da nossa integração na Europa comunitária e a reprodução de imagens de centro que suscitam correm o risco de produzir novas desproporções na

³⁷ Entretanto, conforme esclarecem os investigadores, não está em pauta uma dimensão de “eurofobia”, com a rejeição da Europa em bloco – ou de seus prolongamentos “bem sucedidos” –, como se entre os europeus não existisse diversidade política, étnica, religiosa, sexual, etc.: “não se trata, na verdade, de um ataque à Europa ou aos europeus, e sim ao eurocentrismo, ou seja, à tentativa de reduzir a diversidade cultural a apenas uma perspectiva paradigmática que vê a Europa como a origem única dos significados, como o centro de gravidade do mundo, como «realidade» ontológica em comparação com a sombra do resto do planeta. O pensamento eurocêntrico atribui ao «Ocidente» um sentido quase providencial de destino histórico.” (SHOHAT; STAM, 2006: p. 20).

avaliação da nossa contemporaneidade. E será tanto mais assim quanto o Europacentrismo for a outra face do lusomerdismo. (Idem: p. 65)

O contexto de ambiguidade em que se encontra o país na contemporaneidade – a situação de semiperiferia a que se refere Boaventura de Sousa Santos – parece ser uma questão essencial nos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* sempre que evocada a dialética passado-presente por meio do uso da alegoria histórica. Nesse sentido, a oposição desterritorialização/reterritorialização emerge como eixo destacável no debate em torno do *corpus* fílmico mediante a crítica oliveiriana sobre as imposições características da ordem eurocêntrica. Em causa colocam-se estratégias narrativas e cinematográficas que visam corroborar as competências advindas, por exemplo, do prisma do multiculturalismo policêntrico – entendimento no qual Portugal, de fato, se enquadra na resistência pela “igualdade fundamental dos povos em seu potencial, importância e direitos” (SHOHAT; STAM, 2006).

A propósito da dialética passado-presente nos *filmes de viagem* oliveirianos, em diálogo com a crítica da imagem eurocêntrica, não deixa de ter interesse recuperar a perspectiva benjaminiana como matéria reflexiva. Conforme já argumentado neste trabalho, há nos escritos de Walter Benjamin um sentido de história como catástrofe que move a luta dos oprimidos contra os opressores. E essa concepção de leitura sobre a história, argumenta-se aqui, em grande medida encontra correspondências na filmografia de Manoel de Oliveira – sobremaneira no *corpus* estudado (cf. *Capítulo 1: Alegoria histórica*).

De acordo com Michael Löwy, diferentemente do entendimento marxista trivial, Benjamin “não concebe a revolução como o resultado «natural» ou «inevitável» do progresso econômico e técnico (ou da «contradição entre forças e relação de produção»), mas como a *interrupção* de uma evolução histórica que conduz à catástrofe.” (LÖWY, 2002: s/p., grifo do autor). Daí sua invocação de um pessimismo que, em lugar de resignação fatalista, é prático e “está a serviço da emancipação das classes oprimidas. Sua preocupação não é o declínio das elites ou da nação, mas as ameaças que o progresso técnico e econômico promovido pelo capitalismo faz pesar sobre a humanidade.” (Idem). Já na obra *Passagens* (2007), Benjamin ratifica sua oposição à noção de progresso que percebe como base às filosofias burguesas da história. Conforme esclarece Rolf Tiedemann:

Benjamin definiu como «problema central do materialismo histórico» – que imaginava resolver com as *Passagens* – a seguinte pergunta: «de que maneira seria possível conciliar uma plena visibilidade com a aplicação do método marxista. A primeira etapa seria de retomar na história o princípio da montagem. Portanto, edificar as grandes construções a partir de elementos mínimos, confeccionados com agudeza e precisão. Ou seja, a de descobrir na análise do pequeno momento singular o cristal do acontecimento total». (TIEDEMANN, 2007: p. 15)

Se, para Benjamin, a visibilidade do método da história – o “princípio de montagem”, o “cristal do acontecimento total” – se vai construindo com as citações, os aforismos, os fragmentos que se opõem a uma teleologia, algo equivalente ocorre no cinema de Manoel de Oliveira, notadamente em seus *filmes de viagem*. Nesse cinema, a viagem – aproveitada em benefício da alegoria histórica – é a forma que procura refletir o tempo sincrônico – hoje como ontem, ontem como hoje – como polos em conflito permanentemente oscilante, avançando e retrocedendo ao mesmo tempo. Não há, como nos *travelogues* do cinema em seus primeiros tempos, um imaginário celebrativo da conquista – em vez disso, está a crise permanente.

Em *O Anjo da História*, Walter Benjamin é claro ao denunciar “o objeto de empatia do historiador de orientação historicista. A resposta é, inegavelmente, só uma: o vencedor”, pois “a empatia que tem por objecto o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detêm o poder.” (BENJAMIN, 2010: p. 12). Quando crítico ao discurso eurocêntrico, Manoel de Oliveira realiza acusação similar. Não por acaso, os enredos dos *filmes de viagem*, invariavelmente, indicam a perspectiva dos *derrotados* – as figurações alegóricas da nação – como possibilidade de confronto narrativo da história diante dos “vencedores” – nota-se, por exemplo, a fatalidade como denominador comum ao término das jornadas de dom Rodrigue, alferes Cabrita, Rosa Maria e Maria Joana. Do mesmo modo, verifica-se o sentimento de *inconclusão*, a permanência da ordem do *inalcançável* e/ou *incompreensível* nos desfechos de Afonso, padre Vieira e Manuel Luciano.

Certamente, a crítica da imagem eurocêntrica valida as palavras de Benjamin, quando este afirma que:

Aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como é da praxe, são também levados no cortejo. Dá-se-lhes geralmente o nome de património cultural. Eles poderão contar, no materialista histórico, com um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse património cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição em que ele não pode pensar sem ficar

horrorizado. Porque ela deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes génios que a criaram, mas também à escravidão anónima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também o não pode o processo histórico em que ele transitou de um para o outro. Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo. (Idem: pp. 12-13)

Tratando-se de “escovar a história a contrapelo” a partir de uma dinâmica condenatória à crença da supremacia ocidental e em concordância com a possibilidade de um multiculturalismo policêntrico, os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* devotam atenção especial à condição geopolítica portuguesa. No caso, ao questionarem as perspectivas eurocêntricas de compreensão histórica, as estratégias cinematográficas em pauta trazem ao debate a problemática condição de “semiperiferia” à qual Portugal estaria sujeito, de acordo com as considerações de Sousa Santos (1999). Assim, os desafios da “diferenciação face ao exterior, numa dificuldade de identificação no interior de si mesma”, próprios à cultura portuguesa contemporânea, a que se refere o sociólogo português, são condição *sine qua non* para se pensar o modo como é processada a crítica oliveiriana em seu *corpus* fílmico.

Relativamente à geopolítica, um ponto de partida para a aproximação ao termo pode ser encontrado no trabalho de José William Vasantini, quando o autor sustenta que esse “campo de estudos interdisciplinar” (VASENTINI, 2015: p. 11) originado no “início do século XX, tem como preocupação fundamental a questão da correlação de forças – antes vista como militar, mas hoje como econômico-tecnológico, cultural e social – no âmbito territorial, com ênfase no espaço mundial.” (Idem: p. 10)³⁸.

Ao longo de seu estudo, Vasantini demonstra como o termo “geopolítica”, no transcorrer do século passado, se foi paulatinamente moldando em “geopolíticas” até ser possível o debate em torno de “novas geopolíticas”. Durante esse processo centenário, as percepções e orientações acerca dos conflitos bélicos entre Estados-nação pouco a

³⁸ O autor também se preocupa em delimitar o termo em função de suas diferenças frente às noções de *estratégia* e *geoestratégia*: “A estratégia, que surgiu no final do século XVIII como uma redefinição da antiga «arte da guerra», preocupa-se essencialmente com a *gestão* [administração] da *guerra* e com a *segurança pública*. É lógico que a estratégia tem uma dimensão não espacial (quem e como vai comandar uma tropa, por exemplo, ou como se dará a renovação tecnológica dos armamentos) e uma dimensão espacial (onde vai ficar estacionada tal ou qual tropa, para onde ela vai se deslocar etc.). Essa dimensão espacial da estratégia é a geoestratégia. (...) acreditamos que é possível falar em «novas geopolíticas», mantendo um significado relativamente preciso e demilitado para a palavra – isto é, como um campo de estudos interdisciplinar que se refere à correlação de forças no plano espacial, com ênfase na escala mundial –, discutindo suas ideias e suas diferenças ante as geopolíticas clássicas.” (VASENTINI, 2015: pp. 10-11, grifos do autor).

pouco cederam espaço aos embates provenientes das ordens econômica, tecnológica e cultural – as desigualdades provocadas pela lógica do capitalismo moderno, a globalização econômica e cultural, os avanços tecnológicos, bem como o fim das ideologias políticas: “As «novas geopolíticas» são exatamente tentativas de repensar a realidade pós-guerra fria, o mundo da globalização e da terceira revolução industrial.” (Idem: p. 112)³⁹.

No cinema português – “cinema que se encontra numa *zona periférica* do cinema mundial, limitado por uma língua no espaço europeu e por outras questões culturais nos países que também falam português” (RIBAS, 2014: p. 131, grifos meus) –, aspectos da geopolítica nacional emergem como temáticas de relevo nas produções fílmicas. Por essa razão, de acordo com Daniel Ribas, “o debate acadêmico tem questionado a forma como o cinema português tem enunciado o nacional e participado numa longa tradição cultural que também discute o país.” (Idem: p. 162). No âmbito desse movimento, é relevante salientar a contribuição de Carolin Overhoff Ferreira, quando nota que a busca por uma “«nova identidade que lida com as tensões entre o passado colonial e o futuro europeu é o subtexto da maioria dos filmes portugueses de ficção desde 1980», que discutem «o legado do colonialismo português no contexto do atual processo de globalização».” (FERREIRA *apud* RIBAS, 2014: p. 166).

Especificamente no caso da filmografia oliveiriana, outra vez mais, o contributo de Ferreira é destacável. Em artigo de sua autoria – “Portugal, Europa e o Mundo: condição humana e geopolítica na filmografia de Manoel de Oliveira” (2012c) –, a pesquisadora aborda amplamente a cinematografia do realizador português para debater o percurso desta como saldo da “oscilação e mistura do enfoque entre os níveis local, nacional, supranacional, transnacional e global” (FERREIRA, 2012a: p. 17). No caso,

³⁹ Contudo, não é despidendo observar como tal movimentação naquele campo de estudos esteve, no mais das vezes, orientada por uma percepção de soberania do chamado mundo ocidental sobre os demais. Um exemplo, dentre outros: “De uma forma que poderíamos chamar de «ocidentalcentrica» – na qual se enxerga o mundo sob a ótica do que normalmente se apelida como o Ocidente, ou seja, Estados Unidos, Canadá, Europa Ocidental, Austrália e Nova Zelândia –, Thurow [Lester Thurow. *Cabeça a cabeça. A batalha econômica entre Japão, Europa e Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993] vê as perspectivas mundiais para o século XXI como «o futuro do capitalismo» (da economia de mercado, da globalização capitalista, da ideologia do progresso), *descartando completamente qualquer outro caminho ou opção para um mundo de paz e elevado padrão de vida, um mundo sem caos afinal*. Na sua opinião desde que o sucesso passou a ser definido como a elevação nos padrões de vida dos povos que nenhum sistema econômico conseguiu emular o capitalismo. Todos os concorrentes do capitalismo no século XX – o nazifascismo e o comunismo – fracassaram e o único perigo realmente sério para o futuro do capitalismo seria ele próprio, as desigualdades e as injustiças que muitas vezes o mercado ocasiona; daí o autor argumentar que o capitalismo tem que mudar para sobreviver.” (VASENTINI, 2015: p. 34-35, grifos meus).

parte do interesse da autora visa notar como a filmografia oliveiriana obedece uma determinada ordem extensiva, do princípio em direção ao fim da carreira, no tocante à amplitude territorial das abordagens discursivas dos enredos. Como exemplos dos enfoques em causa, a investigadora menciona: *local* – o Douro, o Porto e o interior de Portugal; *nacional* – a ditadura e o final desta, em 1974; *supranacional* – a adesão à Comunidade Europeia em 1986; *transnacional* – o passado como nação exploradora; e *global* – reflexos da nova ordem mundial (cf. Idem).

Acerca da relação *local-nacional*, Ferreira cita o caso de *Douro, Faina Fluvial*, “uma perspectiva interessada na interligação entre os diversos dispositivos tecnológicos e o ser humano no mundo em viés de industrialização” (FERREIRA, 2012c: p. 218). Sobre os vínculos entre *local* e *nacional* em movimento expansível, a autora pensa nos títulos da *tetralogia dos amores frustrados*, uma vez que este conjunto “incide em uma luta nacional, pois defende não só um cinema revigorado, mas também uma renovação dos códigos sociais. Os filmes da tetralogia podem ser considerados excelentes exemplos para demonstrar essa luta nacional no caso do cinema português.” (Idem: p. 224).

Mas, de fato, são os enfoques *supranacional*, *transnacional* e *global* os de maior interesse para os propósitos do presente trabalho – neles estão incluídos, sobremaneira, os títulos que compõem os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* dentro de uma chave em que se percebe a crítica ao eurocentrismo por meio do debate em torno da geopolítica nacional concomitantemente ao proveito da alegoria histórica. Veja-se o exemplo de *O Sapato de Cetim*, no qual, para Carolin Overhoff Ferreira,

o diretor vai além do local e do nacional, iniciando um debate sobre o supranacional e o transnacional. Como coprodução além-fronteiras, luso-germano-francesa, o filme é um reflexo da nova situação [a adesão portuguesa à CEE], pois se centra sobre a história imperialista da Europa nos dois primeiros séculos das expansões marítimas como alegoria dos tempos atuais. A primeira contemplação do novo contexto aponta a marginalidade de Portugal; porém, já assinala que essa posição na corrida para uma divisão do mundo pela Europa surge de seu duplo papel como agente e vítima das políticas de expansão. Como resultado, a relação entre a condição humana e o nacional é levada para outro nível. (Ibidem)

No mesmo sentido, mas incorporando à reflexão a pertinência do enfoque *global*, a atenção de Oliveira à situação geopolítica do país manifesta-se ainda em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, “em que se alia a crítica feroz ao imperialismo português, e em *Viagem ao Princípio do Mundo*, em que é relacionad[a] com a tensão entre memória

individual e memória coletiva.” (Idem: p. 226). Prossegue Ferreira: “devido a seu tema, *Palavra e Utopia* foca seu discurso na transnacionalidade portuguesa [enfoque iniciado em *O Sapato de Cetim* e reforçado em *Non*] (...), isto é, na revisão do colonialismo na África e no Brasil”. (Idem: p. 227). Já os títulos posteriores – *Um Filme Falado* e *Cristóvão Colombo – O Enigma* – “possuem um ímpeto geopolítico mais abrangente, de escala global, pois discutem [alegoricamente] a divisão do mundo ocidental e oriental como resultado do ataque terrorista ao World Trade Center no dia 11 de setembro de 2001.” (Ibidem)⁴⁰.

Tratou-se até aqui a respeito dos aspectos constituintes da lógica eurocêntrica de compreensão histórica e argumentou-se que o cinema de Manoel de Oliveira, ao longo de toda a sua obra, em diferentes contextos, aproveitou de estratégias narrativas variadas para criticar tal racionalidade, aproximando-se assim do multiculturalismo policêntrico proposto por Ella Shohat e Robert Stam (2006). No prosseguimento desta reflexão, observou-se ainda que a dialética da desterritorialização-reterritorialização, como saldo da perda das ex-colônias africanas de Portugal no pós-25 de Abril de 1974 e posterior adesão do país à Comunidade Europeia, implica no entendimento da sociedade portuguesa como “semiperiférica” na contemporaneidade (SANTOS, 1999). No caso dos *filmes de viagem* oliveirianos, entende-se que essa dialética é espelhada por uma segunda, na qual se colocam como polos contrastantes o passado e o presente. Daí a relevância do uso da viagem em benefício da alegoria histórica nesse cinema – o pretérito e o contemporâneo como tempos sincrônicos, em permanente conflito oscilante. E, no esforço de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2010) como forma de resistência ao discurso de matriz eurocêntrica, a semiperiferia portuguesa é percebida mais uma vez, nesse âmbito, para discutir a “diferenciação face ao exterior, numa dificuldade de identificação no interior de si mesma” (SANTOS, 1999).

A propósito da geopolítica portuguesa, notou-se como essa temática tem sido recorrente na cinematografia portuguesa, pelo menos, desde a década de 1980 – inclusive com reflexos na produção acadêmica interessada na forma como o “cinema português tem enunciado o nacional” (RIBAS, 2014). Especificamente no caso da

⁴⁰ Ainda em tempo, cabe notar que, no artigo em questão, além de concentrar atenções sobre os aspectos geopolíticos de Portugal no cinema de Manoel de Oliveira, Carolin Overhoff Ferreira também procede com uma crítica acentuada sobre a “redefinição da vocação universalista sobre a expansão marítima” ao longo da filmografia oliveiriana (FERREIRA, 2012a: p. 17). A celebração da vocação universalista de Portugal é um dos motes fundamentais para o debate em torno da “diferença portuguesa” no Capítulo 4 desta tese.

filmografia oliveiriana, verificou-se o proceder da “oscilação e mistura” de diferentes enfoques espaciais (FERREIRA, 2012c), dos quais o supranacional, o transnacional e o global são especialmente importantes para os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*, pois envolvem sobremaneira os títulos do *corpus* mediante uma dinâmica em que se critica o eurocentrismo por meio do debate em torno da geopolítica nacional concomitantemente ao uso da alegoria histórica.

Em respeito ao movimento argumentativo previamente estipulado, cumpre empreender a seguir uma avaliação focada no vínculo entre a crítica da imagem eurocêntrica e a geopolítica portuguesa em razão dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*.

Conforme argumentado neste trabalho, parte-se do pressuposto de que em *O Sapato de Cetim* há uma instância narrativa que alegoricamente problematiza a adesão de Portugal à CEE, em 1986 (cf. *Capítulo 1: Alegoria histórica*). No mesmo sentido, de acordo com Carolin Overhoff Ferreira, não parece casual que o filme, “uma coprodução luso-germano-francesa filmada em francês e até hoje sem distribuição comercial em Portugal, tenha surgido um ano antes da adesão portuguesa à Comunidade Europeia”, pois “o percurso da obra de Manoel de Oliveira sempre refletiu e comentou a realidade política e socioeconômica do seu país.” (FERREIRA, 2010: p. 124).

Defende-se que a crítica da imagem eurocêntrica nesse filme se manifesta em razão da “censura da ambição imperialista humana”, uma vez que “existe uma visão negativa da expansão europeia que surge após os Descobrimentos das Américas e das conquistas no norte de África, incluindo ainda a perda da independência de Portugal para a Espanha.” (Idem: p. 126). No âmbito dessa reprovação, Oliveira não deixa de salientar que Portugal pode ser percebido em sua marginalidade semiperiférica, por um lado como promotor e, por outro, como vítima das aspirações mundanas e imperialistas dos outros países europeus.

De acordo com essa perspectiva, é relevante que, por meio de suas “viagens rebeldes” (cf. *Capítulo 2: Viagens*), dom Rodrigue, num primeiro momento, execute as ordens do rei espanhol para depois insurgir-se contra o monarca e, por fim, celebrar a “liberdade” que é o seu contato íntimo com a fé cristã. Desse modo, o protagonista encerra o movimento circular da narrativa ao transferir os valores e desejos dos padres portugueses (as sequências incluídas no início do filme) novamente para o primeiro plano do discurso. Dentro de um enredo em que os personagens comunicam em francês, mas cuja dinâmica se desenvolve sob os domínios do reinado comum na Península

Ibéria, pode inferir-se que Rodrigue encarna, ou melhor, personifica alegoricamente a condição portuguesa do passado (enfoque transnacional), mas como estímulo aos enfrentamentos que se dão no contemporâneo (enfoques supranacional e global).

Relativamente ao recurso do multiculturalismo policêntrico em *O Sapato de Cetim*, ou seja, a compreensão da história e da vida coletiva de acordo com os parâmetros de igualdades fundamentais entre os povos (cf. SHOHAT; STAM, 2006), ele parece estar relacionado ainda ao entendimento da “transculturação”, no sentido em que este vocábulo trata da transformação mútua entre culturas e “expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, que é o que a rigor indica a expressão *aculturation*.” (IANNI, 2000: p. 106).

Sobre esse aspecto, é válido mencionar o caso dos dois assistentes orientais de Rodrigue. O primeiro deles é chinês – surge na primeira parte da história e nada se sabe sobre como conheceu o protagonista do filme. O segundo é japonês – aparece no terço final do enredo e apenas sabe-se que conhecera Rodrigue na passagem deste pelo Japão, no intervalo de dez anos em que esteve ausente da Europa. Ambos comunicam em francês, conforme as regras da diegese, mas não deixam de assinalar os sotaques característicos de suas nacionalidades.

Num dado momento da história, o assistente chinês é feito prisioneiro por Baltasar – homem de confiança de dom Pélage, marido de Prouhèze –, na esperança de assim também prender Rodrigue. Baltasar sofre por seu amor não ser correspondido por dona Musique – esta, na verdade, está em fuga ao encontro do rei de Nápoles. Como *punição*, o chinês é obrigado a cantar⁴¹. Ele resiste, luta contra a investida, mas acaba por ceder. “Para as dores do amor não há remédio (...) as lágrimas dos seus olhos... escorreram pelo seu rosto... e caíram em seu coração...”, diz a letra da canção. Baltasar, em conflito com inimigos desconhecidos, é atingido por um tiro e morre ao término da sequência. A morte física do personagem espelha a morte *por amor* ilustrada pelo cântico chinês.

Na última parte do filme, após dez anos em destino incógnito, sabe-se que Rodrigue retorna do Oriente em direção à Europa. Nesse interregno, dentre outras localidades não declaradas, o personagem estivera no Japão – local em que fora preso e, inclusive, perdera uma das pernas. Em sua volta ele é acompanhado por um novo

⁴¹ Embora condizente com o contexto da ação, o *castigo* do prisioneiro, de fato, surge como uma espécie de ordem *nonsense* por parte de Baltasar. A razão do pedido justifica-se, contudo, por uma conduta desesperada diante do amor não correspondido.

assistente, Daibutsu⁴². Aqueles que avistam a embarcação do protagonista reconhecem-na como a nau do famoso produtor e comerciante de pinturas de santos católicos. Nessa nova atividade de sobrevivência, Rodrigue projeta (mas não executa) imagens de sua autoria. Para ele, “é muito mais divertido planejar um santo do que fabricar um por si mesmo.” O assistente questiona: “Essas são imagens de você mesmo?” Rodrigue responde: “Elas me lembram bem mais do que eu a mim mesmo, com esse corpo murcho e alma abortada.” É Daibutsu quem, de fato, *dá vida* às criações religiosas do amigo.

Em *O Sapato de Cetim*, as manifestações do multiculturalismo e da transculturação são sempre mediadas por dom Rodrigue. Ele é quem encarna os valores passíveis de adoção pelo estrangeiro que enxerga no protagonista a dose de cumplicidade necessária para a entrega. Nesse sentido, é interessante pensar que o cântico chinês em celebração ao amor e à liberdade⁴³ serve como tradução daquilo que o assistente apreendera em seu convívio com Rodrigue no passado – o amor por Prouhèze e seu desejo de fuga para a liberdade. Igualmente interessante é o fato de o protagonista não lamentar a sua passagem por terras orientais e de, pelo contrário, haver nesse aspecto o enaltecimento de uma experiência jubilosa. Mas a expressão mais significativa do convívio harmonioso entre culturas distintas pode ser inferida por meio da relação de Rodrigue com Daibutsu: é o personagem japonês quem concretamente ilustra as imagens que, em última instância, são a procura saudosista do protagonista por si mesmo.

A propósito da crítica da imagem eurocêntrica em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, há uma citação de Manoel de Oliveira (autor empírico, cf. *Capítulo 1: Alegoria histórica*) que ilustra bem as pretensões discursivas do filme, que vão ao encontro das perspectivas de leitura adotadas neste trabalho:

A ideia do filme veio-me a partir da Revolução dos Cravos, no 25 de Abril de 1974. Antes, seria um filme impossível de imaginar. *NON ou a Vã Glória de Mandar* é quase o contrário dos *Lusíadas*, que vão no sentido da poesia heróica,

⁴² Contudo, Rodrigue não estivera preso entre “muros e ferros”. Na verdade, ele é elogioso e até saudosista com relação àquele momento de sua vida: “eu era prisioneiro da montanha, do mar e dos campos, e dos rios e das florestas, eternamente ao meu redor”, afirma. O personagem lembra ainda de ter decifrado a escrita dos monges japoneses. “Silêncio e imobilidade, um espetáculo para sempre”, diz Daibutsu a propósito das lembranças saudosas de seu acompanhante.

⁴³ Na sequência em causa, a canção entoada pelo assistente chinês, além de ser uma estratégia de sobrevivência para o personagem em cativeiro, também ilustra a fuga de Musique ao encontro do homem amado, o rei de Nápoles.

épica, da época em que o rei D. Sebastião empreendeu a sua expedição, fazendo vibrar os valores da expansão religiosa, da expansão política, o domínio da Europa nos mares, a instituição de um só papa, a conversão dos Árabes e dos Judeus. Do ponto de vista teórico e político, o projecto de D. Sebastião, como instituição do Quinto Império, era perfeito. Mas era o projecto de um rei louco. (OLIVEIRA em BAECQUE; PARSI, 1999: pp. 183-184)

Como dizia, *NON* consiste em pegar nos *Lusíadas* do avesso. É o momento em que se desarma a festa. O mesmo mas no sentido inverso. É uma mudança de mentalidade completa, cujo eco ressoou por toda a parte na Europa. Nenhum país procedeu desta forma. É curioso, mas cerca de quinze dias depois de *Non* ter passado no Japão, o imperador e o primeiro ministro apresentavam desculpas pela ambição hegemónica do seu país sobre o mundo, durante a última guerra. É um gesto muito bonito. Todos os outros governantes deviam fazer o mesmo. *É morrer para renascer*, uma mudança de mentalidade que pode alcançar um sentido melhor. Não deixar nada que possa destruir o mundo. Compreende porque não gosto dos filmes triunfalistas! (Idem: p. 188, grifos meus)

De fato, existe uma determinada dimensão discursiva no filme que, tal como a interpreta o seu realizador⁴⁴, estimula o entendimento de seu enredo em acordo com a possibilidade de ser o título um “*Lusíadas* do avesso” – contar a história de Portugal a partir dos seus fracassos é uma demonstração bastante evidente disso.

A relação passado-presente e o uso da viagem em proveito da alegoria histórica foram referidos no segundo capítulo deste trabalho, quando se debateu o sentido crítico dos militares acerca das motivações das guerras, a evocação das derrotas nacionais por meio dos *flashbacks* convocados por Cabrita e a impossibilidade de fuga do contexto bélico. Em acordo com o tempo diegético da ação, o momento final da ditadura salazarista em Portugal, fica patente, uma vez mais, a condição do duplo papel exercido pelo país mediante a dialética da desterritorialização-reterritorialização: simultaneamente como agente e vítima das políticas expansionistas.

A dialética da desterritorialização-reterritorialização aponta ainda para o contexto semiperiférico do país, o qual, no enredo de *Non*, indica a crítica enfática ao imperialismo português associada a uma reflexão sobre o enfoque geopolítico de dimensão global (a conjuntura sociopolítica portuguesa no pós-25 de Abril e já aderente à CEE)⁴⁵. Assim, se o filme estimula uma análise histórica pautada pela necessidade de “morrer para renascer”, conforme afirmado por Oliveira, é pertinente avaliar que a condenação em causa implica no combate ao *non* da história como prossecução. Em

⁴⁴ Remete-se aqui à diferenciação entre o “autor empírico” e o “autor modelo”, conforme as proposições de Umberto Eco (1990).

⁴⁵ Embora o enredo do filme situe o tempo presente da diegese em 1974, é oportuno notar que o título foi produzido somente uma década e meia depois da Revolução dos Cravos.

outras palavras, com esse título o cineasta parece querer sentenciar justamente o modo de compreensão eurocêntrica da história e suas negativas sobre Portugal. Daí o entendimento de Ismail Xavier, com o qual neste trabalho se compactua, relativamente ao desfecho do filme: “a morte de Cabrita recolhe o sopro dos séculos como, simbolicamente, o último português a morrer dentro do círculo que se inaugurou em 1578 e parece se fechar em 1974, ano do fato paradigmático, ausente na cena, que põe fim ao sonho de império.” (XAVIER, 2012: p. 204).

Em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, a ideia da transculturação e a possibilidade de um mundo pautado pelo multiculturalismo policêntrico são evocadas de maneira entusiasmada por Cabrita, inclusive, a partir da defesa de uma contribuição definitiva dos portugueses para a história da humanidade nesse sentido. Contudo, tal evocação não se traduz na representação de sons e imagens dentro do filme, mas surge como celebração de uma utopia desejável como destino – eis as louváveis razões dos esforços humanos para a história. Num dado diálogo com os outros soldados, afirma o alferes: “Quanto a mim, o que queria fazê-los sentir é que as conquistas territoriais pouco valem.” Ao que é questionado por um dos homens: “E o que é que fica para a humanidade?” Responde Cabrita: “O que se dá, não o que se tira.” E, depois de exemplificar o seu raciocínio com os Impérios Grego e Romano, desaparecidos fisicamente, mas que “deixaram a contribuição cultural como substrato... e essa é uma dádiva que ficará para sempre no conhecimento universal”, completa mais à frente: “Os Descobrimientos portugueses” estão no mesmo sentido da “dádiva”, pois deram ao mundo “novos mundos, novas gentes, novas terras e novos céus.”⁴⁶

“Tornar-se senhor do caos que se é” – esta é a epígrafe de *Viagem ao Princípio do Mundo*. É estimulante pensar nessa sentença do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) a partir desse enredo oliveiriano. Como se sabe, o título em causa lida com o complexo procedimento da partilha de memórias ao dividir o protagonismo do filme entre Manoel e Afonso. A “viagem”, nesse caso, pressupõe alegoricamente tanto a imersão ao interior do ser – por meio das lembranças pessoais do velho cineasta e pelas histórias narradas pelo pai de Afonso – como a busca pelas *origens* do mundo contemporâneo (cf. *Capítulo 1: Alegoria histórica*). Nesse sentido, o “caos que se é”

⁴⁶ A compreensão do multiculturalismo policêntrico, nesse caso, implica na defesa da “dádiva portuguesa para o mundo” a partir dos Descobrimientos, portanto, por meio do projeto expansionista de Portugal. O paradoxo em causa será debatido atentamente no próximo capítulo deste trabalho – *Capítulo 4: A diferença portuguesa*.

adquire uma acepção amplificada ao implicar concomitantemente sobre a individualidade e a coletividade.

De acordo com tal perspectiva, o “princípio do mundo” como destino sugere o encontro com as marcas primordiais de um presente problemático, condenável – ali residem os rastros da crítica da imagem eurocêntrica no filme. Não é por acaso que a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a Guerra da Bósnia (1992-1995) sejam alçadas ao primeiro plano do discurso. A primeira contenda é lembrada a propósito das mazelas sofridas por Manuel Afonso, pai do ator francês, depois de sua fuga para o exterior. O segundo conflito é notado com mais atenção e espelha, inclusive, as “reminiscências que se avivam”, nas palavras de Manoel, o cineasta.

Na sequência introdutória ao filme, dentro da carrinha em que viaja o grupo, conversam Manoel, Judite, Afonso e Duarte. O ator francês diz que seu pai “também falava de saudades” e que o seu desejo é encontrar aquilo de que o pai lhe contava, algo quase experimentado por ele desde a infância: “Como se eu as tivesse vivido [as lembranças] em lugares onde nunca estive.” Manoel observa: “Atavismo. Reminiscências que se avivam!” Afonso complementa: “Como a lava de um vulcão.” Manoel novamente: “Como o que se passa em Sarajevo.” E o irônico Duarte intervém: “Em Sarajevo? Em Sarajevo e por esse mundo afora... *Apocalypse Now!*”

Ao longo dessa passagem, o âmbito alegórico, a força pulsante que lança os seus sentidos acima do apresentado imagetivamente, faz notar que “*souvenirs*”, “lembranças”, “reminiscências” e “atavismos” são aspectos que atuam para além do ânimo mais íntimo do saudosismo afetivo – as heranças que sobrevivem como substrato da humanidade nem sempre são dignas de celebração, tal como acontece em Sarajevo, e “no mundo todo”, conforme observa Duarte. As “saudades” também comportam ambiguidades – ou trazem consigo a “doença do tempo” (cf. ROVAI, 2010)⁴⁷.

⁴⁷ “A ideia de «doença do tempo» parece estar intimamente ligada às lembranças do ator francês, na medida em que estas são caracterizadas tanto pela permanência do passado (no filme, o termo para isso é «atavismo») quanto pelo movimento que as faz assomarem ao presente (no filme, «reminiscências que ressurgem» «como a lava do vulcão que despertará»). Tais expressões entre aspas são utilizadas quando Afonso (o ator) conta a respeito da vida do pai em Portugal, para se referir às histórias que ouviu e não viveu, mas é «como se as tivesse vivido. Nos lugares em que nunca est[e]ve». Essa forma de lidar com o passado é diferente da maneira como com ele lida o personagem Manoel, cuja memória carregada de afeto é atualizada na fala. O atavismo e as reminiscências parecem feitos de outra matéria, ultrapassando a elaboração propiciada pelas palavras. Daí uma parte do filme dedicar-se às segundas digressões de Manoel. A outra, à dimensão da lembrança que se manifesta e se impõe não na distensão do tempo, mas no chamado de um passado nunca vivido. Por isso, no filme, sublinhamos a associação entre o atavismo e os conflitos na Europa, como se o passado dos conflitos europeus retornassem e se atualizassem por meio de manifestações atávicas.” (ROVAI, 2010, p. 90).

Dessa maneira, a dialética passado-presente, estimulada pelo uso da viagem como forma que procura refletir o tempo sincrônico em razão de uma crise permanente, é alçada a um ponto de privilégio no seio da narrativa fílmica – condição reforçada pelas implicações do uso da alegoria histórica mediante o vilarejo em que muitos se chamam “Afonso” (cf. *Capítulo 1: Alegoria histórica*) e por ser o próprio Manoel de Oliveira a interpretar o motorista do automóvel no qual o grupo de amigos segue em deslocamento (cf. *Capítulo 2: Viagens*).

Não obstante a simbologia nacional projetada na ideia do “princípio do mundo”, Portugal é figurado como espaço da pobreza e do esquecimento em *Viagem ao Princípio do Mundo*. Essa dualidade de referenciais remete à condição semiperiférica do país diante da avaliação geopolítica de enfoque global.

Em Castro Laboreiro, o grupo é recebido pela tia do francês, Maria Afonso, acompanhada pelo marido, a nora e os pequenos netos. Todos se reúnem ao redor de uma mesa de jantar. Tudo é muito simples, não há luxo ou riqueza na composição. As mulheres vestem-se de preto, estão de luto: um parente que morrera há pouco justifica aquela indumentária e, além disso, levanta suspeitas – eles acreditam que o forasteiro francês fora reclamar a sua parte na herança. As marcas da pobreza evidenciam-se quando Christina, a nora de Maria, diz que seu marido está emigrado em França, país com o custo de vida muito elevado para possibilitar a mudança de toda a família – o melhor é permanecer com os filhos e aguardar pelas visitas do esposo. E o registro dos pobres e da pobreza completa-se na sequência seguinte, quando, na pequena edícula da casa, iluminados apenas pela luz das brasas de um fogão, a velha tia relata dramaticamente os sacrifícios necessários para sobreviverem sem recursos naquele vilarejo, um “lugar de velhos”, como diz: “sobrevivemos graças às reformas”⁴⁸.

É significativo que a língua francesa seja predominante em todo o primeiro bloco narrativo de *Viagem ao Princípio do Mundo* – aquele que, sobremaneira, se dedica às memórias do cineasta Manoel. A utilização do idioma português ganhará evidência

⁴⁸ Ainda que por motivações distintas daquelas adotadas neste trabalho, não deixa de ser pertinente observar a curta, mas interessante, análise que Fausto Cruchinho faz da sequência em questão: “é inesperado e inexplicável o personagem da mulher-oráculo (Maria Afonso: Isabel de Castro) que surge em *Viagem ao Princípio do Mundo*, uma espécie de parca da tragédia antiga: simultaneamente homem, mulher e estátua (tem um nome de mulher – Maria – e um nome de homem – Afonso). Ela é alguém que *não pertence ao tempo deste mundo* e que, simultaneamente, *fala deste tempo*. O seu personagem simétrico é Sisalina [Fisalina] (Leonor Baldaque), que surge em *Inquietude*, a mãe de um rio, tocada pelo lado terreno do tempo histórico. Esses dois personagens são os representantes de uma dimensão matriarcal que Oliveira nunca deixou expressar-se, uma vez que, à força de olhar a mulher na montra, construiu um mundo de homens.” (CRUCHINHO, 2012, p. 161, grifos meus).

apenas na parte final do enredo, depois de os viajantes já terem alcançado o “princípio do mundo”. Por meio da convivência desses dois modos de expressão – as línguas francesa e portuguesa –, o filme manifestará particularidades vinculadas ao multiculturalismo policêntrico.

Três momentos do filme favorecem a percepção do convívio desses idiomas. No primeiro caso, tem-se a sequência de *Pedro Macau* – quando o grupo, a meio caminho de Castro Laboreiro, decide interromper a viagem momentaneamente para observar a triste escultura de um homem que “às costas leva um pau” e, assim, fica imóvel, impossibilitado de livrar-se daquele tormento. No local, os viajantes encontram uma moradora da região, uma portuguesa. Intrigados, questionam a mulher acerca daquela figura. Descobrem o nome do personagem – Pedro Macau – e até alguns versos criados em sua homenagem⁴⁹. Judite traduz os versos e ensina-os a Afonso. Há a tentativa de este falar em português, mas ambos desistem da investida⁵⁰.

No segundo caso, a ação decorre na casa de Maria Afonso, à mesa de jantar. Remete-se aqui à marcante passagem da incomunicabilidade oral entre tia e sobrinho: “Por que ele não fala a nossa fala?”, questiona incessantemente Maria sobre o filho de seu irmão. Afonso irrita-se, não está conformado com a situação. Levanta-se da mesa, retira seu casaco, arregaça a manga da blusa e estende o braço seminu à mulher. “A língua, a língua. Que importância tem isso? O que conta é o sangue”, diz ele. A tia segura-lhe firmemente o braço, de modo a sentir a pulsação do sangue em suas veias. Ela sorri: “O filho do meu irmão Manoel”, diz. O sobrinho é, finalmente, reconhecido como um ente familiar.

O terceiro momento de predileção diz respeito à sequência final do enredo. Já retornados da viagem original, o grupo encontra-se no *set* de filmagens da produção a qual estão envolvidos e pela qual Manoel é o diretor responsável⁵¹. Afonso está em seu

⁴⁹ “Meu nome é Pedro Macau, / nas costas trago um pau. / Por aqui passa muito patego, / uns com focinho branco / outros com focinho negro, / mas ninguém me tira desse degredo.”

⁵⁰ Cabe referir que até então todos os diálogos do filme aconteceram em francês, em respeito a Afonso, mas diante da aldeã portuguesa seria improvável manter o uso do idioma estrangeiro. Desse modo, Judite e Duarte servem como tradutores ao amigo francês. Tradutores do idioma, mas também intérpretes da cultura que vai sendo desvendada a Afonso. Curiosamente, o cineasta Manoel não interage com a mulher, sua compatriota de todo modo. Aliás, por razões que podem ser aferidas externamente ao enredo fílmico (o ator italiano Marcello Mastroianni, intérprete do personagem Manoel, possivelmente não dominava o idioma português), o velho cineasta não pronunciará qualquer palavra em seu idioma materno ao longo de todo o filme.

⁵¹ Uma inscrição no ambiente deixa perceber que a produção em causa também se chama “Viagem ao Princípio do Mundo”.

camarim – ele se prepara para entrar em ação. O meta-personagem do francês, com o uso do bigode falso e as características da indumentária, sugere semelhanças com a escultura de Pedro Macau. O ator encara o espelho e entoa (em português) os versos dedicados à célebre estátua. Os outros viajantes flagram esta espontânea interpretação de Afonso. “Tu também, Afonso, já não és o mesmo. És outro”, diz ele para si próprio ao espelho, na sua língua materna. Então, dirige-se a Manoel, ainda em francês: “Tu também, Manoel, és outro Pedro Macau, e ninguém te livra do teu degredo.” A imagem fixa-se e sobre esta uma legenda: “Afonso como actor é inspirado no caso verídico do actor Yves Afonso quando em 1987 participou de uma co-produção luso-francesa rodada em Portugal.”

Assim, em *Viagem ao Princípio do Mundo*, o multiculturalismo policêntrico manifesta-se na progressão que implica diretamente sobre a relação de Afonso com o idioma português. Primeiro a partir do desejo do encontro com as lembranças herdadas de seu pai (“*souvenir*” como imperfeita tradução de “saudade”). Depois pelo contato ainda impronunciável com a língua de herança (os versos dedicados a Pedro Macau). A seguir, a introjeção cultural e a superação da barreira linguística (“o que importa é o sangue”). Por fim, as marcas da transculturação (Afonso, Manoel e o degredo de Pedro Macau).

No mais, não é irrelevante que o cineasta Manoel partilhe suas memórias sempre em francês. O encontro com o “caos que se é”, nesse caso, parece comunicar com o que há de *intraduzível*, mas, de todo modo, não *indecifrável*. Daí o encontro de todas as memórias – Manoel, Afonso, Manuel Afonso e o próprio Manoel de Oliveira – com a construção alegórica explícita que é Pedro Macau: um herói de atos contidos, o resistente anônimo e solitário.

Em *Palavra e Utopia*, a crítica da imagem eurocêntrica demonstra-se na oposição solitária de António Vieira diante dos líderes europeus e suas respectivas políticas escravagistas de exploração de índios nativos e povos africanos traficados para terras brasileiras. Da luta por melhores condições de sobrevivência para homens e mulheres subjugados pela perversa logística europeia decorre ainda a resistência vieirina expressa por meio de suas “viagens rebeldes”, conforme debatido anteriormente neste trabalho (cf. *Capítulo 2: Viagens*). No mesmo sentido, ou seja, na ruptura com a ordem eurocêntrica, coloca-se a perspectiva do jesuíta a propósito do seu entendimento bíblico sobre o Quinto Império, no qual Portugal ocuparia posição de liderança mundial no esforço de universalização da fé católica. Como se sabe, o posicionamento heterodoxo

do padre com relação ao tema motivará um confronto imediato com a Inquisição da Igreja Católica e o condenará ao silêncio, à impossibilidade de manifestar “voz ativa e passiva” no âmbito daquela instituição⁵².

Em função da mesma resistência e composição de ideias, a postura de padre António Vieira conota alegoricamente o contexto semiperiférico do país mediante a “diferenciação face ao exterior, numa dificuldade de identificação no interior de si mesma” (SANTOS, 1999). Disso se percebe a opção do protagonista pelo exílio e pela morte no Brasil como demonstração de frustração e incompatibilidade com os mandatários da monarquia portuguesa. Se “Vieira é Portugal, Portugal sempre: o que podia ser e não foi. A grandeza perdida em algum lugar. (...) Mas os ouvidos de Portugal eram pequenos para escutar Vieira e, sobretudo, para compreender a grandeza lusitana”, conforme o expressou Inácio Araújo (2005: p. 105), não se estranha a fuga para o lar que o é a terra separada (e unida) por um mesmo oceano. Como também não é banal que seja Manoel de Oliveira a interpretar o padre que, no leito de morte do velho jesuíta, na sequência definitiva da história, lhe venha comunicar a devolução das vozes ativa e passiva, antes impostas como punição pelo Santo Ofício.

A inserção imagética do cineasta dentro do enredo fílmico, sobretudo por esta acontecer no contexto da resolução narrativa até então em suspenso (padre António Vieira morrerá tendo o silêncio como punição?), estimula leituras orientadas por marcas extra-fílmicas. Nesse sentido, a presença física de Manoel de Oliveira no ato de encerramento de *Palavra e Utopia* induz à pertinência da dialética passado-presente como matéria de reflexão, traz à tona a simbologia pretérita – a importância da palavra de Vieira para a história e a cultura do país – como necessidade de evocação para o contemporâneo em análise crítica. Diante disso, infere-se sobre a relação entre a geopolítica transnacional – os malefícios do passado como nação exploradora – e o âmbito da geopolítica global – o desejo da comunhão harmoniosa entre os povos na nova ordem mundial⁵³.

⁵² A possibilidade de um Quinto Império universal liderado por Portugal, de acordo com a leitura bíblica de António Vieira, será debatida mais à frente neste trabalho – *Capítulo 4: A diferença portuguesa*.

⁵³ É oportuno notar que *Palavra e Utopia* insere-se no âmbito do 500º aniversário da chegada dos portugueses em território brasileiro. A propósito da sequência final do filme, são pertinentes as considerações de Edimara Lisboa que, em grande medida, complementam as reflexões levantadas no presente trabalho: “*Palavra e Utopia* acaba (...) por apresentar as ideias do Vieira histórico, salientando a beleza e a força de expressão de suas irresistíveis palavras, de forma indiscutivelmente lógica e tranquilamente aceitável à luz dos valores e princípios contemporâneos. Mais do que isso, delega a Vieira a posição de figura visionária, muito à frente de seu tempo, como se suas propostas de libertação dos índios e desaprovação dos maus tratos aos escravos negros não fizessem parte do pensamento do grupo

No entanto, sobre a relevância da palavra vieirina para o tempo presente, a propósito da convocação de uma voz que brada por justiça, incide um curioso paradoxo, conforme sublinha Carolin Overhoff Ferreira: “o filme é um tributo a um grande português muitas vezes difamado no próprio país, mas reconhecido mundo afora pela sua autoridade como orador e diplomata, e por ter sido *partidário de uma colonização humanista e cristã*.” (FERREIRA, 2010: pp. 130-131, grifos meus)⁵⁴.

Acerca da ambiguidade em suspeita, o recurso ao multiculturalismo policêntrico ao longo do filme deve ser avaliado tendo tal paradoxo como interlocutor. Nesse âmbito, é relevante notar que o então jovem António Vieira, em seu esforço de aprendizado das línguas nativas dos povos indígenas, propõe um sistema de diglossia inversa, ou seja, no qual o português, idioma do colonizador, não se sobrepõe aos demais. No mesmo sentido, o do empenho pela conformidade entre variadas gentes e culturas, cabe verificar a presença de índios e negros na audiência das missas celebradas pelo jesuíta. A anuência dos povos brasileiros aos propósitos evangelizadores, de acordo com o enredo fílmico, é tal que Vieira chega a celebrar a expulsão dos “hereges holandeses” por índios da Bahia nos anos 1624 e 1625 (período da coroa dual na Península Ibérica). Em pauta coloca-se a exaltação das trocas culturais, mas desde que mediadas por uma religião comum.

De um modo geral, [em *Palavra e Utopia*] é sugerido que a expansão colonialista só se torna um erro quando não é exercida de acordo com uma visão humanista e verdadeiramente cristã, seguindo apenas interesses econômicos, como ocorre no caso dos nobres portugueses que o padre acusa de corrupção e exploração. A relação entre interesses religiosos e econômicos, bem como a relação entre catequização e colonização, palavra e ação, não são contempladas [autocriticamente]. O império da palavra não é suspeito, porque provém de inspiração divina. (FERREIRA, 2010: p. 132)

Argumentou-se anteriormente neste trabalho sobre a hipótese de leitura que compreende o navio de *Um Filme Falado* como figuração da modernidade-mundo na contemporaneidade (cf. *Capítulo 1: Alegoria histórica*). Embora motivado por razões

social a que pertencia, a Companhia de Jesus. Ao devolver a palavra a Vieira apenas após a sua morte, Oliveira parece reforçar a imagem de um Vieira precursor do pensamento humanitário que começou a se desenvolver durante a Revolução Francesa. Um Vieira anacrônico, cujas palavras reverberariam até hoje, o formulador de uma utopia que só poderia ser compreendida no futuro, no atual presente.” (LISBOA, 2013: p. 47).

⁵⁴ O paradoxo em causa será abordado atentamente mais à frente neste trabalho – *Capítulo 4: A diferença portuguesa*.

execráveis, o desfecho desse simulacro alegórico, ou seja, a desestruturação de uma ordem regida por um comandante estadunidense sem nome, em que espacialidades de distinções internas são denotadas, inclusive determinando aqueles que podem ou não incorporar grupos de privilégios, implica em exemplo plausível da crítica da imagem eurocêntrica no âmbito do enredo fílmico em questão. Aliás, cabe notar, o dismantelar de tal configuração sugere alegoricamente a especial condenação de Portugal diante de um futuro ainda incerto – se é verdade que todos os passageiros são inevitavelmente vítimas do atentado terrorista, Rosa Maria e Maria Joana, supostamente, são as únicas a não escaparem com vida da explosão do navio.

Ao longo da trajetória de mãe e filha portuguesas pelas águas do Mediterrâneo, a dialética passado-presente, bem como o recurso da viagem como modo que procura exprimir a convivência de tempos sincrônicos são elevados invariavelmente ao primeiro plano da narrativa. Nesse sentido, são destacáveis os diálogos entre as personagens que convocam a diferenciação entre mitos e episódios históricos como forma didática de aludir às marcas do pretérito no curso do tempo presente. Aos “o que” e “por que”, frequentemente manifestados pela garota durante o percurso, a professora de História procede com explicações que buscam, em última instância, interpretar um mundo em processo contínuo, tal qual o navio que segue em deslocamento. Em concordância com tal perspectiva, não é despidendo aludir ao *olhar* que as cidades visitadas, outrora espaços de referência para a constituição do chamado mundo ocidental, lançam ao navio que segue viagem ao longe – as cidades existem, permanecem, a história persiste, passado e presente convivem em simultâneo⁵⁵.

Um Filme Falado também problematiza uma pretensa visão acrítica do passado mediante a exploração exclusivamente turística das localidades visitadas. Não é por acaso que Rosa Maria evita seguir as rotas de passeio impostas por guias turísticos locais e é ela própria quem interpreta monumentos e referenciais históricos sob o olhar atento e inexperiente da filha⁵⁶. De acordo com essa lógica, é destacável a conversa que a professora empreende com um vendedor de peixes em Marselha a propósito das embarcações petroleiras ancoradas na costa local – certamente, um desafio ambiental e

⁵⁵ Ao longo de todo o primeiro bloco narrativo de *Um Filme Falado*, durante as passagens que privilegiam as sequências externas ao navio, o filme adota uma estratégia de registro recorrente: sempre que o cruzeiro se despede de um dos portos de paragem (Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas, Istambul e Cairo), aproveita-se o plano ponto de vista desde os locais de visitação em direção à embarcação que segue a navegar, como se do *olhar* das cidades se tratasse.

⁵⁶ Nas sequências de Atenas e Cairo, as portuguesas aceitam a companhia, respectivamente, de um padre ortodoxo grego e de um ator português.

econômico imposto a todos, mas, de todo modo, escondido das vistas dos visitantes mais desatentos.

A primeira sequência que decorre no interior do navio, na qual Francesca, Delfina e Helena complementam a *mesa principal* da embarcação a convite do Comandante, serve como interessante exemplo do debate em torno das questões geopolíticas transnacional e global, bem como sobre a implicação da condição semiperiférica portuguesa. No primeiro momento, todos os convivas comunicam em seus respectivos idiomas maternos, apresentam-se, trocam impressões, ensaiam galanteios, cumprem com as formalidades próprias de uma “conversa de salão” – como bem o notou Leyla Perrone-Moisés (2005) –, mas também trazem à tona as divergências impostas ao embate entre Ocidente e Oriente, refletem sobre o contexto sociopolítico do mundo contemporâneo, atendo-se, sobretudo, às críticas sobre a União Europeia e ao mundo comandado pelos homens. No prosseguimento da ação, Rosa Maria e Maria Joana são reveladas na composição do quadro. Elas estão sentadas em mesa ao lado, próximas às convidadas célebres, mas, de todo modo, ausentes da confraternização.

Se a crítica à geopolítica transnacional imposta pela lógica eurocêntrica se revela, durante o jantar, na percepção de um mundo problemático em seu contexto contemporâneo – “O que falta entre Oriente e Ocidente são valores convergentes”, diz Helena em dado momento do diálogo –, a percepção de Rosa Maria dos perigos em causa parece ser ainda mais clara. Por esse motivo, a professora que até então diferenciou mitos de eventos históricos, evitou a facilidade dos percursos turísticos e refletiu sobre as marcas do passado sobre (e com) o presente, resiste às investidas do Comandante (personificação alegórica da liderança daquela configuração planetária) quando convidada a incluir o grupo de celebridades em um próximo jantar – a cooptação das portuguesas acontecerá pela atração do norte-americano exercida sobre Maria Joana, que será presenteada por ele, em sequência posterior, com uma boneca.

O multiculturalismo policêntrico declara-se, nesse caso, em evidente oposição ao discurso eurocêntrico, mas tal problematização surge antes como possibilidade almejada do que como projeto em resolução. A título de exemplo, lembre-se a sequência decorrida em Santa Sofia⁵⁷, local em que mãe e filha observam traços das transformações culturais e religiosas, ambiente em que se apresentam as marcas do

⁵⁷ A antiga catedral ortodoxa de Santa Sofia, em Istambul, data do século VI. Foi convertida em mesquita em 1453 e, após o fim do Império Otomano, com a consolidação da República turca, transformada em museu em 1935.

cristianismo e do islamismo a partir de uma convivência harmoniosa. Contudo, na mesma passagem, Maria Joana, confusa com a série de dados e fatos históricos apresentados pela mãe a propósito das motivações das guerras entre cristãos e muçulmanos, entoa uma das questões mais emblemáticas para a matéria reflexiva convocada por *Um Filme Falado*: “Em que Idade Média estamos agora?”, pergunta a garota. Verifica-se também o proveito de diferentes idiomas a partir de uma interação inesperada e democrática, mas pontua a interrupção do convívio equilibrado, por intermédio do inglês como um “fenômeno de diglossia em escala mundial” (ORTIZ, 1994), apenas depois da inclusão das portuguesas ao grupo célebre.

A sequência final do filme inspira ainda o debate sobre aspectos da transculturação. Depois de o cruzeiro ancorar em Aden, já no chamado mundo oriental, na passagem definitiva do enredo, tanto Maria Joana como a boneca com a qual é presenteada pelo Comandante surgem trajadas com vestimentas típicas da localidade. Se por um lado a representação imagética da menina portuguesa sugere alegoricamente a possibilidade de uma adesão aos elementos da cultura local, por outro, cabe referir, é o próprio brinquedo esquecido na cabine que motiva o atraso e, conseqüentemente, o abandono de mãe e filha após o alerta da bomba instalada no navio – logo, a causa da morte de ambas.

Em *Cristóvão Colombo – O Enigma*, a crítica da imagem eurocêntrica manifesta-se de modo peculiar: por meio da revisão histórica que procura associar o navegador do século XV à nacionalidade portuguesa. Assim, à lógica eurocêntrica que prevê a ordenação linear da história, que parte da Grécia clássica à Roma imperial e depois às capitais da Europa e dos Estados Unidos, conforme alertam Ella Shohat e Robert Stam (2006), o filme sugere a participação efetiva e complementar de uma nação semiperiférica nesse processo, ou seja, Portugal.

Embora o objetivo principal do protagonista e do filme seja a argumentação a favor de uma identidade portuguesa de Colombo e a sugestão de uma relação próxima entre os Estados Unidos e Portugal, se nota também uma preocupação com a desvalorização da história dos Descobrimientos em Portugal (...) e a avaliação das promessas do Novo Mundo americano. (FERREIRA, 2010: pp. 143-144)⁵⁸

⁵⁸ O paradoxo em torno da permanência da crítica da imagem eurocêntrica concomitantemente à valorização da história dos Descobrimientos em *Cristóvão Colombo – O Enigma* será discutido no próximo capítulo deste trabalho – *Capítulo 4: A diferença portuguesa*.

O debate em torno da condição alegórica da semiperiferia portuguesa afirma-se também por via da dinâmica *emigração-superação*. Apesar de a primeira viagem de Manuel Luciano ao continente americano ser motivada por razões de penúria em seu próprio país, o personagem alcança o êxito internacional depois de, uma vez formado em medicina, dominar a língua inglesa. Desse modo, a dinâmica progressiva em causa remete diretamente à relação entre os idiomas português e inglês como fator de relevância. Em outras palavras, nesse caso, a superação do exilado implica na sujeição do idioma alheio, incorre na “diglossia em escala mundial” (cf. ORTIZ, 1994), mas, de toda a forma, resiste mediante a insistência argumentativa da importância do legado português para a história dos Estados Unidos (e do mundo). Inclusive, é oportuno referir a alusão nacionalista que o enredo promove ao evocar o nome de Emma Lazarus (1849–1887) – poeta estadunidense judia de descendência portuguesa, autora do soneto “The New Colossus” (1883), inscrito numa placa de bronze no pedestal da Estátua da Liberdade – conjuntamente à canção “Durma lenda”, adaptada do folclore português para o filme por José Luís Borges Coelho e interpretada na diegese por Maria Isabel de Oliveira, esposa do cineasta, atriz que representa Sílvia Jorge na velhice⁵⁹.

A pesquisa empreendida pelo protagonista ao longo de sessenta anos, bem como os deslocamentos espelhados em momentos distintos da vida de Manuel Luciano – primeiro como emigrante, depois como médico estabelecido nos Estados Unidos –,

⁵⁹ O poema “The New Colossus” e a canção “Durma lenda” são referidos pelo filme durante a sequência na qual o casal de portugueses se encontra em frente à Estátua da Liberdade, sessenta anos depois da primeira viagem de Manuel Luciano e Hermínio aos Estados Unidos da América. Na passagem em questão, “Durma lenda” é entoada por Sílvia primeiro como canção, em seguida, substituída por uma declamação tradicional compartilhada por Manuel e, por fim, incorporada à canção/poema de Coelho, segue o excerto final do soneto de Lazarus. A ação simula uma espécie de *votos de casamento* e, desse modo, estabelece diálogo com a sequência decorrida na Ponta de Sagres, quando Manuel e Sílvia, em viagem de lua de mel, recuperam o Canto Primeiro d’*Os Lusíadas* para demarcar a sua união. Enquanto o texto clássico de Luís de Camões refere feitos mitificados como gloriosos, no contato dos portugueses com os *Novos Mundos* a serem descobertos (cf. *Os Lusíadas*, Luís de Camões, 2014), o proveito de “Durma lenda” e “The New Colossus”, já no *Novo Mundo*, não deixa esquecer (ou tenta fazer lembrar) que lá foram os portugueses os *primeiros* a chegar. Diante disso, infere-se que os Estados Unidos e os seus valores libertários como potência contemporânea exibiriam uma possível herança portuguesa – herança de um poderio anterior, relativizado no tempo presente. Pela voz de Maria Isabel de Oliveira ouve-se: “*Durma lenda do audaz colosso erguido entre costas gregas, e seus mares a viajarem. Encontrei aqui quem a nosso porto a arribar, mulher indomável, com o facho acendido, ergue o lume vivo a que tem por apelido «Mãe dos desterrados». Do farol que empunha no ar, irradia acolhimento por uma terra inteira.*” Manuel complementa: “*Mulher indomável, com o facho acendido ergue o lume vivo a que tem por apelido «Mãe dos desterrados».*” Sílvia novamente: “*Venha a mim o que não tem teto, o naufragado, eis que ergo a luz, a porta para todos os alumiados. Enviai-me o amargurado e o pobre, o sedento de liberdade, o ajeitado, a mísera escória da ninhada à beira mar.*” E Manoel encerra a passagem com o excerto final traduzido de “The New Colossus”: “*Mandai-me os sem abrigo, os arremessados pelas tempestades, / Pois eu ergo o meu farol junto ao portal dourado.*” (cf. *Emma Lazarus: vida e obra*, Helena Anacleto-Matias, 2008).

conotam aspectos da dialética passado-presente no filme, como também aludem à noção do uso da viagem como forma de reflexão sobre o tempo sincrônico. Contudo, é possível argumentar que a figura mais representativa para a conexão de temporalidades dispersas em *Cristóvão Colombo* fica a cargo do Anjo que acompanha Manuel ao longo de toda a sua saga.

A primeira alusão explicativa a essa figura alegórica acontece quando o médico e sua esposa passam pela vila de Cuba, no Alentejo. Em tal sequência, em visita à igreja local, Manuel Luciano nota a ausência de uma imagem no altar. O padre que os recepciona prontamente explica tratar-se do Anjo Custódio, “protetor do reino”, figura que traja verde e vermelho, “as cores da bandeira de Portugal”, conforme lembra Sílvia. A segunda alusão ocorre diegeticamente quarenta e sete anos depois, na sequência em que o casal se encontra uma vez mais nos Estados Unidos, em Nova Iorque. Nessa oportunidade, eles observam um painel em alto relevo representativo de um dos episódios da chegada de Colombo à América – “esse é o desembarque de Colombo frente ao futuro continente americano”, diz Manuel, enquanto Sílvia se surpreende com a escultura do “Anjo protetor dos Descobrimentos”.

É interessante notar a transição dos sentidos alegóricos atribuídos à figura do Anjo – primeiro associado ao reino de Portugal, depois à chegada de Colombo à América – como forma de conexão entre duas eventualidades históricas separadas pelo discurso de cunho eurocêntrico. Da mesma maneira, é relevante que a onipresença dessa figura pontue tanto a salvaguarda do protagonista como também o endosso por sua tese na busca pela *verdade*.

A propósito da *verdade* sobre a qual se debruça Manuel Luciano, ou seja, a nacionalidade de Colombo, cabe notar a diferença que o próprio título do filme demarca relativamente ao título do livro no qual é inspirado⁶⁰. Conforme nota Luís Bueno, no caso da designação oliveiriana, a alteração, “nada afirmativa”, é uma “demonstração bastante forte das diferenças de visão que norteiam o livro e o filme.” (BUENO, 2010: p. 273). De fato, o enigma em torno das origens do navegador quatrocentista não é desvelado ao término do enredo fílmico e, nesse sentido, parece estimular um olhar para a história não como dado estabelecido, mas antes como um ato de prossecução – uma continuidade na avaliação histórica que relativiza o discurso oficial e convoca atenções

⁶⁰ *Cristóvão Colombo – O Enigma* baseia-se em *Cristóvão Colon (Colombo) era português* (2006), obra da autoria de Manuel Luciano da Silva e Sílvia Jorge da Silva.

para aspectos da transculturação, sobremaneira a que implica sobre a participação cultural portuguesa ao redor do mundo.

Por fim, cumpre salientar que o multiculturalismo policêntrico, enquanto entendimento da história do mundo e da vida social mediante a perspectiva da igualdade entre os povos em seu “potencial, importância e direitos”, conforme já referido por Ella Shohat e Robert Stam (2006), é aproveitado atipicamente em *Cristóvão Colombo – O Enigma*. No filme, o multiculturalismo apenas subsiste como expectativa longínqua, trata-se das “promessas do Novo Mundo americano” a que se referiu anteriormente Carolin Overhoff Ferreira (2010). Todavia, a matéria e a profundidade dessas “promessas” não são abordadas pelo enredo de forma amplificada, concentrando-se assim no caso específico de Manuel Luciano e seu compromisso com o legado português para o mundo⁶¹.

⁶¹ O contraste aqui deve ser feito com os demais emigrantes. Por exemplo, sabe-se que Hermínio se tornou ator em Hollywood, mas não se conhece em que contextos de adaptação. O filme sugere a convivência solidária entre uma dada comunidade portuguesa nos Estados Unidos da América, mas não indica se tratar ou não de um caso de transculturação, bem como nada mais é informado sobre os outros viajantes que seguem em navio para a América ainda em 1946.

*Por isso,
ousou a contradição
de que a vida não existe,
mas existe apenas
o que fica do seu teatro – a arte,*

*Vida que já não é vida,
instante bruscamente perdido,
ápice já decadente.*

*Todavia,
que sublime
cada fração da vida vivida,
que escapa e se renova
a todo momento!*

*Instante
sem memória,
sem consciência,
sem tempo
– instante apenas.*

(Manoel de Oliveira, “Poema Cinematográfico”)

CAPÍTULO 4: A DIFERENÇA PORTUGUESA

Última das componentes que sustentam a base *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*, a *diferença portuguesa* é um elemento fundamental para a compreensão do *corpus* em sua plenitude, mormente porque estabelece diálogo profícuo com o tópico abordado no capítulo anterior – *Crítica da imagem eurocêntrica*. O presente capítulo busca retomar e relativizar as críticas oliveirianas tanto ao discurso eurocêntrico de compreensão histórica como à ganância humana em sua ambição de controle e mando. Assim, o desafio que aqui se coloca sobremaneira é explorar o chamado *paradoxo oliveiriano*: adepto das perspectivas do multiculturalismo policêntrico, por um lado, o

discurso fílmico dos *filmes de viagem* revela-se, por outro, entusiasta da “dádiva portuguesa para o mundo”.

Tal como observado na seção anterior do presente trabalho, o contexto geopolítico português (no passado e no presente) é de igual relevância para o prosseguimento da reflexão em causa. A situação político-social do país, avaliada em razão da alegoria histórica construída, é um aspecto de importância para se pensar a *diferença portuguesa*, afinal, uma de suas peculiaridades reside nas implicações de Portugal enquanto agente ao longo da história mundial.

De modo a ordenar as reflexões em pauta, as seguintes problemáticas apresentam-se como horizonte a ser perseguido pelo movimento argumentativo que se pretende: (1) como definir a *diferença portuguesa*? (2) De que maneira essa categoria é trabalhada pelos enredos do *corpus* oliveiriano e (3) quais são os diálogos estabelecidos entre a *diferença portuguesa* e os demais elementos constituintes dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*?

...

Argumentou-se anteriormente neste trabalho em favor da questão geopolítica portuguesa como um aspecto relevante para a compreensão da obra de Manoel de Oliveira (com realce sobre os seus *filmes de viagem*). Interessou ainda notar como o cineasta explora progressiva e cronologicamente diferentes enfoques geopolíticos ao longo de sua carreira – local, nacional, supranacional, transnacional e global (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*).

Acerca dos *filmes de viagem*, verificou-se como os enredos fílmicos em causa versam com a possibilidade do multiculturalismo policêntrico como forma de proceder com uma crítica ao discurso eurocêntrico de compreensão histórica. Contudo, tal reprovação dos privilégios consentidos ao mundo dito ocidental, na obra oliveiriana, parece não corresponder ao mesmo critério quando avaliada a participação de Portugal no processo histórico de globalização mediante o projeto expansionista da nação. Diante disso, Carolin Overhoff Ferreira sustenta que, embora a filmografia de Manoel de Oliveira medite as mudanças geopolíticas do país, ao mesmo tempo ela “se mantém fiel à sua vocação universalista, favorecida mais por alguns contextos do que por outros.” (FERREIRA, 2012a: p. 17). Parte dos interesses argumentativos da investigadora implica em criticar “a redefinição da vocação universalista nos filmes sobre a expansão

marítima (...) em constante tensão com o legado cultural judaico-cristão.” (Idem). E mais, interessa para a pesquisadora avaliar as implicações geopolíticas na obra oliveiriana, “levando em consideração tanto seu ponto de vista de que a cultura nacional possui algo importante a oferecer”, uma vez que “preservou valores e tradições ocidentais, quanto sua crítica à desumanização do mundo moderno que se manifesta ora através da representação do autoritarismo da burguesia portuguesa tradicional, ora na análise da civilização ocidental” mediante um movimento perceptível “desde os seus primórdios, passando pela época dos descobrimentos, até as hegemonias contemporâneas.” (FERREIRA, 2012c: p. 215).

Para o presente trabalho, importa observar as características dessa “vocação universalista”, tal como sugere Ferreira, de modo a debater os contextos que são privilegiados no âmbito dos enredos f ilicos do *corpus* objeto de estudo.

De acordo com esse pensamento, o qual esta investiga o corrobora, a dimensão universalista na obra de Manoel de Oliveira diz respeito a uma visão de mundo pautada na celebra o dos *feitos portugueses* para a humanidade em alinhamento com a moral cristã. Daí que a mesma autora refira que,

embora presente às vezes uma visão próxima ao pós-colonialismo, esta nunca deixa de ser portuguesa e cristã. Por isso, as suas embarca es no imaginário nacional acabam sempre por serem *descobrimientos do paradoxo*: não só do paradoxo da existência humana, mas também da paradoxal, mas inquestionável missão e *diferença do povo português*. (FERREIRA, 2010: p. 145, grifos meus)

No esforço pela desmitifica o do legado eurocêntrico para o mundo e, por consequência, na busca pela relativiza o do papel exercido por Portugal no processo histórico – vítima e agente dos projetos expansionistas –, “o cineasta mitifica novamente a identidade portuguesa, porque as descobertas das rotas marítimas não podem ser, na sua concep o, de outra origem senão divina.” (Idem). Dessa forma, Oliveira “não encontra outra soluço do que afirmar, na tradi o de Camões e de Ant nio Vieira, senão a grandeza, pelo menos a singularidade de Portugal.” (Ibidem).

No mesmo sentido, retoma-se perspectivas da condi o semiperiférica portuguesa na contemporaneidade – a propósito do referido no capítulo anterior por Boaventura de Sousa Santos (1999). Ou seja,   impossibilidade de a na o influenciar geopoliticamente o resto do planeta, o cinema oliveiriano parece sugerir que

Portugal poderia servir de modelo em termos de valores, sendo que sua identidade antimoderna no mundo industrializado (resistente a abraçar a modernização tecnológica sem levar a condição humana em consideração) coincide com sua identidade transnacional histórica (em sua idealização camoniana e vieirense como agente positivo da globalização, responsável pela aproximação dos povos). (FERREIRA, 2012c: p. 227)

Ainda em diálogo com o trabalho de Ferreira, é oportuno notar que “paradoxalmente, nos filmes em que a perspectiva geopolítica se alarga para o supranacional, o transnacional e o global” – ou seja, justamente os âmbitos de abordagem mais relevantes para a análise dos *filmes de viagem* –, “altera-se a perspectiva do diretor sobre aquilo que considera universal: da condição humana no mundo moderno para o legado do povo português, ou seja, para uma visão (...) que defende a vocação universalista de Portugal.” (FERREIRA, 2012c: p. 228). Em outras palavras, enquanto os enfoques geopolíticos *local* e *nacional* “servem como ponto de partida para criticar a hegemonia das nações poderosas – da Europa e dos Estados Unidos –, bem como para assinalar as verdadeiras virtudes cristãs, cuja preservação em Portugal Oliveira aponta desde *Acto da Primavera*” (Idem: pp. 239-240), os contextos de alcance geográfico, social e político mais amplos, aqueles que possibilitam um debate a propósito da condição colonialista portuguesa em diálogo com o lugar do país na atualidade, amplificam o entendimento da “diferença portuguesa” como um dos argumentos centrais do discurso oliveiriano.

Essa ideia em torno da *diferença portuguesa* parece estar associada, por exemplo, à noção de “hiperidentidade”, conforme proposição de Eduardo Lourenço (1988). Em diálogo com Lourenço, João Carlos de Carvalho afirma, por sua vez, que essa “mania muito portuguesa”, ou seja, “de andarmos sempre em torno do nosso umbigo, na tentativa nunca acabada de definirmos a nossa identidade”, pode ser consequência de “uma *hyper-identidade*, resultante do nosso *défice identitário real* que é compensado pelo imaginário simbólico nacional e pelos mitos fundadores e históricos.” (CARVALHO, 2008: p. 141, grifos do autor). De acordo com Daniel Ribas, “esta hiperidentidade supõe que a identidade portuguesa está baseada num passado mítico que cobre o presente e projeta o futuro” – passado mítico que pressupõe Portugal “ter tido um papel mediano e simbolicamente messiânico na história ocidental.” (RIBAS, 2014: p. 30).

Ainda mais enfaticamente, dirá Eduardo Lourenço em artigo cujo título deixa pouca margem de dúvida para as suas pretensões – “A cultura portuguesa hoje”, texto original de 1998:

Como se tivéssemos acedido à outrora inacessível «primeira classe» da civilização e da cultura – quando toda a gente se instalava também na mesma carruagem. Talvez se deva a esse fenómeno – que nada tem de particular – o facto de que, neste momento preciso, o mecanismo inconsciente da cultura portuguesa se traduz, simultaneamente, tanto num imaginário donde parece ter desaparecido, enfim, um antigo reflexo ressentido na sua relação consigo e com os outros como na tentação de se confinar à exploração e à glosa, até aos limites do autismo, de uma especificidade e de uma distinção indiferentes ao conteúdo e ao valor das obsessões que o alimentam. *Nenhum perigo ameaça hoje mais a cultura portuguesa, consciente de estar vivendo em moldes novos e dinâmicos uma prática simbólica multifacetada nas suas manifestações – da música ao cinema –, do que a fixação sobre o seu próprio sucesso desvinculado de qualquer utopia cultural que não tenha o culto de Portugal como motor e centro.* Que neste reflexo possamos ver uma defesa instintiva contra a chamada «mundialização cultural» que, na verdade, é o estímulo mais evidente dessa nova cultura portuguesa, compreende-se. Mas não ao ponto de nos dissolvermos no mel de uma litania fundamentalista destinada a converter a nossa velha e aberta casa lusitana numa ilha hipoteticamente imaginada com as dimensões do mundo. Sem diálogo nem confronto com as ilhas que sempre nos cercaram – a começar pela mais próxima –, o nosso paraíso cultural *new look* não é mais do que a versão falsamente universalista e cosmopolita daquele tempo português que, durante séculos, nos separou de nós mesmos por nos ter separado do mundo em que começámos a estar primeiro que outros europeus. A cultura – mesmo a mais excitante – não é um fim em si mesma. Precisamos de um demónio crítico e irónico para nos ajudar a viver com menos delírio e euforia (em parte justificada, mas também muito artificial) a nossa cultura, neste momento tão enigmáticamente suspenso entre o esplendor visível da nossa condição de deuses virtuais e o caos sem cessar renovado donde cada tempo emerge para impor uma ordem à sua vontade de se apropriar a vida subtraindo-a ao que Camões chamava «o poder das trevas». (LOURENÇO, 2004: pp. 20-21, grifos meus)

O *paradoxo oliveiriano* reside justamente no fato de o cineasta, por meio dos seus *filmes de viagem*, confrontar o eurocentrismo – a chamada “mundialização cultural”, nas palavras de Lourenço –, mas, de todo modo, reforçando o “culto de Portugal como motor e centro”. Tal dilema parece assente no contemporâneo português, uma vez que este, conforme bem o nota Daniel Ribas, “é marcado por uma encruzilhada histórica”, já que “depois de uma mudança radical de regime, o imaginário português está aberto a novas configurações. No entanto, persistem representações culturais de momentos anteriores que entram em conflito com as novas práticas sociais no mundo globalizado.” (RIBAS, 2014: p. 61).

Em consonância com o pensamento de Ribas, mais recentemente, José Gil alerta que Portugal vive hoje “três tempos diferentes” – da globalização, da anexação à Europa, ou do eurocentrismo, e o “nosso tempo nacional”, o qual, “só ele, constitui uma mescla de muitas camadas de passado.” (GIL, 2009: p. 57). De acordo com o autor, trata-se de “três espaços diferentes correspondentes.” Os quais, “não se encaixam nem *consistem* uns com os outros. Vivemos agora à deriva depois do embate destes três elementos, sem sabermos nem podermos tomar um rumo certo.” (GIL, 2009: p. 57, grifos do autor).

Diante do exposto até então, não é por acaso que o pensamento de Boaventura de Sousa Santos sirva uma vez mais as reflexões empreendidas neste trabalho – primeiro a propósito da semiperiferia portuguesa, em acordo com o já aludido neste capítulo, depois a partir de um alerta bastante enfático: “Portugal não tem destino. Tem passado, tem presente e futuro.” (SANTOS, 1999: p. 64). De acordo com o sociólogo português, uma das “constantes do pensamento mítico” é a perspectiva de que “Portugal tem um destino, uma razão teleológica que ainda não cumpriu ou que só cumpriu no período áureo dos descobrimentos e que o déficit de cumprimento só pode ser superado por um reencontro do país consigo mesmo.” (Idem). Disso resulta que o “discurso produzido por este tipo de pensamento (...) tem uma matriz própria (...). É um discurso de decadência e de descrença e quando projecta uma ideia positiva do país fá-lo de modo elitista e desfocado.” (Ibidem).

A propósito do dilema da contemporaneidade portuguesa associado à “visão próxima ao pós-colonialismo” que o cinema de Manoel de Oliveira pode no limite imputar, conforme sustentado por Carolin Overhoff Ferreira acima, são pertinentes as considerações de Inocência Mata, quando esta autora alerta para o fato de que “a sociedade portuguesa [está] a passar por um fenómeno histórico: um conflito entre uma identidade convencional e uma identidade «moderna», por vezes forjada.” (MATA, 2006: p. 313). E, no âmbito desse embate, persiste a “problemática do «encontro de culturas»”:

Porque a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade diz respeito à esfera relacional entre espaços que nem sempre têm uma história comum, necessário se torna entrever, com propriedade, os árduos mas inexplorados caminhos de um intercâmbio e interdependência culturais efectivas. Por isso, nunca é demais resgatar a problemática do «encontro de culturas», porém reafirmando que *dele se pode falar apenas como fase posterior de dolorosos e violentos «recontros», de forma a rectificar desvios ideológicos e discursivos encomiásticos*

que pensam promover a coexistência harmoniosa, de modo a escapar à verberação ou à glorificação estéril de um passado sem remissão – porque não se pode regressar ao passado! Passado de que uma das partes não guarda memória positiva e de que sofre ainda consequências estruturais, contrariamente ao que se vem registando em certos discursos políticos e ultimamente até em discursos pretensamente científicos mas com um forte embasamento ideológico. (Idem, grifos meus)

Em síntese, compreende-se que a “vocalização universalista” em Manoel de Oliveira (FERREIRA, 2010; 2012c), manifestada por meio da *diferença portuguesa* presente nos *filmes de viagem*, mereça ser avaliada criticamente em diálogo com os demais elementos constituintes do *corpus* objeto de estudo. O *paradoxo oliveiriano* incorre em específica problematização por contradizer, em elevada medida, o caráter plural e democrático do convívio harmonioso e da influência mútua entre culturas diversas, conforme a sustentação do multiculturalismo policêntrico deixa vigorar. Se, para o cineasta, “Portugal poderia servir de modelo em termos de valores” ao longo da história, tal como alertou Ferreira (2012c), essa proclamação de “hiperidentidade” (LOURENÇO, 1988) na contemporaneidade exhibe-se como um modo de ofuscar aspectos da transculturação celebrados concomitantemente na obra oliveiriana. Sendo assim, entende-se ser de especial importância proceder com uma reflexão contestadora do passado mítico da nação, sobretudo no que diz respeito ao projeto expansionista de Portugal, e respeitar os desafios que se colocam no presente – nomeadamente, a noção de que os tempos e os espaços implicados sobre a história e a geopolítica do país são provenientes de atos concretos e consequentes, e não de uma pretensa idolatria do “destino” (SANTOS, 1999). Somente assim os “encontros de culturas” (MATA, 2006) poderão ser observados com a isenção devida e o contexto nacional compreendido em razão das influências sociais, políticas, econômicas, em suma, culturais que o afetam – seja por via da globalização, da Europa e/ou do “nosso tempo nacional” (GIL, 2009).

Contudo, não é sem riscos que tais afirmações são suscitadas. Antes de mais, cumpre dizer que não está em pauta a alegação de uma leitura estanque sobre a obra oliveiriana de modo geral e sobre os *filmes de viagem* de maneira específica. Na verdade, uma das vertentes mais instigantes para a leitura dos enredos do *corpus* objeto de estudo diz respeito exatamente à possibilidade do contato permanente entre componentes conflituosos, contudo, dentro de uma dinâmica em que a exclusão de um qualquer desses elementos impossibilitaria a condição existencial do outro. Em outras palavras, é na ambiguidade – ou *paradoxo oliveiriano* – que reside o potencial

interpretativo que os títulos de Manoel de Oliveira estimulam como desafio, no caso, em perdurável diálogo entre a *alegoria histórica*, as *viagens*, a *crítica da imagem eurocêntrica* e a *diferença portuguesa*.

Afinal, este trabalho corrobora as afirmações de Randal Johnson em elogiosa sentença à “ética oliveiriana”:

Oliveira’s deontological posture derives, I would suggest, both from his reflections on the modern world, shaped in part by a combination of his religious formation and a perhaps more Kantian notion of ethics, and from intense reflection on the place and nature of film in its broader social and aesthetic context. Oliveira expresses a profoundly ethical posture in his discussion, in multiple films, of art and life, life and death, the relationship between moral or religious ideals and social reality, good and evil, love and desire, and the possibility of discovering the truth of human being’s enigmatic existence. At some moments his ethical stance takes on a religious colouration, at others it is purely secular. His films raise many questions, but they rarely provide answers, and they are never prescriptive. Rather, they present situations involving human conduct on individual, national and global scales in order to provoke reflection on the part of the spectator. At the same time, they question – indeed challenge – traditional or mainstream cinematic conventions, which do much to impede the kind of reflection that Oliveira desires. (JOHNSON, 2008: pp. 91-92)

Em respeito ao movimento argumentativo previsto para o presente capítulo, segue uma avaliação mais pormenorizada relativamente à frequência da *diferença portuguesa* nos enredos dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*, bem como o diálogo que essa categoria estabelece com os demais elementos constituintes do *corpus* objeto de estudo.

Abordou-se anteriormente neste trabalho a hipótese de leitura alegórica que compreende o protagonista de *O Sapato de Cetim*, dom Rodrigue, como personificação do legado histórico português, sobretudo por sua adesão à moral cristã e pela resistência e condenação da ambição humana – daí o vínculo estabelecido entre a saga do personagem, as sequências dos padres portugueses incluídas por Manoel de Oliveira sobre o texto original de Paul Claudel e a condição semiperiférica do país (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*). De acordo com essa lógica interpretativa, a delimitação dos espaços de ação também obedece a propósitos passíveis de prestações alegóricas, disso resultando a pertinência dos destinos e os propósitos das viagens de Rodrigue: Europa gananciosa, África infiel, América cândida, Oriente enigmático.

Nesse sentido, é notória a recorrência da *diferença portuguesa* no enredo fílmico mediante a religiosidade de Rodrigue e o distanciamento de sua conduta enquanto

administrador régio no contraste com os mandatários europeus⁶² – características às quais devem ser acrescentadas ainda as já mencionadas produções de imagens de santos católicos, a expectativa de controle do reino inglês sem o uso da força e em nome da *paz do mundo*⁶³, bem como a aceitação dos desígnos impostos por Deus⁶⁴.

A propósito da *paz do mundo* (europeu) defendida por Rodrigue, o *paradoxo oliveiriano* n’*O Sapato de Cetim* revela-se por meio da oposição *fiéis-infiéis*. Nesse filme, não se coloca em causa a possibilidade do convívio harmonioso entre os povos (por exemplo, a relação de Rodrigue com os seus assistentes, conforme debatido no Capítulo 3 deste trabalho) que não seja mediada pela lógica cristã. Disso é resultado a frase emblemática ao encerramento do enredo: “Liberdade para as almas cativas!”

“Liberdade” que certamente remete à cristã dona Prouhèze, feita prisioneira pelo *infiel* muçulmano em Mogador. Prouhèze, resistente católica, leal ao casamento, jura nunca entregar-se fisicamente a Rodrigue, mas, quando viúva de Pélage, opta por manter dom Camille em África, sob o seu controle, mediante a entrega do corpo que, para ela, jamais corresponde à alma. “Liberdade para as almas cativas!” é o lema

⁶² É oportuno salientar que dom Rodrigue segue para o continente americano sob as ordens do monarca espanhol. Na América, o personagem desempenha suas funções administrativas com afinco e é até reconhecido por sua condução local firme e intolerante com os fracassos de seus subalternos. A viragem comportamental de Rodrigue acontece quando este toma consciência da carta enviada por Prouhèze desde Mogador, em África, e que demorara dez anos para chegar aos seus conhecimentos. Diante desse novo contexto, o protagonista abandona o seu posto de comando e segue em socorro da mulher amada (cativa de dom Camille). A opção pelo encontro amoroso em detrimento do controle e mando é fundamental para demarcar o distanciamento entre as condutas de Rodrigue e dos mandatários europeus.

⁶³ Nas sequências finais do filme, revela-se como dom Rodrigue fora vítima de um golpe arquitetado pelo rei de Espanha. Sempre que tratara com a “rainha da Inglaterra”, na verdade, o personagem estivera em contato com uma atriz sob o mando do monarca espanhol. Dessa forma, Rodrigue é enviado a julgamento e questionado pelo rei sobre como pretende obter a paz entre Espanha e Inglaterra “sem tropa, conselheiros ou casamentos”. Ainda alheio ao engano ao qual está submetido, ele confia na influência que supõe exercer sobre a “rainha inglesa”. Rodrigue chega a afirmar que a riqueza da Índia é suficiente para sustentá-los, a eles, espanhóis, e aos ingleses, sem conflitos, sem crises. O rei questiona: “você deseja a franquia da Inglaterra e a libertação das Américas?”, ao que Rodrigue responde querer a unificação dos povos, o contato, um ponto de fuga para os pequenos povos europeus: “unir toda a Europa em uma só corrente” – tal empreitada seria por ele conduzida, como um prêmio concedido pelo monarca. Os conselheiros consideram absurda a proposta de Rodrigue. “Não posso assegurar-lhe a paz, se não pode me dar o mundo inteiro”, afirma o protagonista. “O mundo inteiro é pouca coisa para mim, dom Rodrigue, se assegurar-me vosso amor e vossa fidelidade”, responde o rei espanhol. E mais, em referência às pinturas dos santos católicos, diz o mandatário espanhol: “não é de um artista que preciso na Inglaterra, [preciso] daquelas mãos que outrora deram outra forma à América”, pois não há “interesses pacíficos para com a Inglaterra”, não se pretende qualquer tipo de unificação, mesmo matrimonial. Assim, coloca-se como dado relevante a oposição *paz do mundo* (defendida por Rodrigue) *versus* a ambição de controle e mando do reino. Contudo, a defesa da *paz* em causa implica, de todo modo, na exploração de outros povos (nomeadamente a Índia e a América), a invasão e a tomada de controle das riquezas dos *infiéis*, dos não desenvolvidos, o ultraje dos povos não europeus.

⁶⁴ A celebração de Rodrigue ao término de sua jornada, o “contato com a liberdade” a que se refere, é a revelação do ensinamento primordial de Prouhèze: não é na posse da entrega carnal que reside a sublimação do afeto, mas antes na aceitação dos caminhos predestinados pela sabedoria divina.

incorporado por Maria Sete-Espadas, filha de Prouhèze e Camille, entregue aos cuidados de Rodrigue ainda quando criança. O lema é transformado em ação na união entre Sete-Espadas e João de Áustria – eles seguirão em combate contra os *infiéis* ao término da história.

Se o antagonismo a Rodrigue cabe a dom Camille, conquistador à força de Prouhèze, subversivo ao reino espanhol, sua perspectiva religiosa não merece ser relativizada. Ele personifica a maldade que deve ser combatida, mesmo que pela força também se manifeste o desejo de paz do protagonista. Não por acaso, Maria Sete-Espadas sonha com uma cruzada cristã pelo mundo liderada por seu pai (o de consideração, Rodrigue), mas que apenas encontrará correspondência no homem amado, João de Áustria. Como também não é por acaso que os índios americanos sejam figurados (quando representados) como paisagem, personagens quase imóveis, sem o direito à fala, sem a manifestação de qualquer vontade, submissos às ordens dos invasores europeus, dentre os quais Rodrigue fora outrora um dileto representante.

Em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, o alferes Cabrita, líder do grupo de militares que segue em viagem por estradas africanas, personifica alegoricamente determinada consciência histórica do país. Tal consciência crítica não corresponde ao legado eurocêntrico e busca alertar para nuances implicadas sobre os fracassos nacionais. De acordo com essa perspectiva, a história não deve ser avaliada exclusivamente pela ótica dos “vencedores” – tal como debatido anteriormente a propósito dos escritos de Walter Benjamin (cf. *Capítulo 1: Alegoria histórica*). Daí a pertinência dos *flashbacks* evocados pelo protagonista, viagens ao passado que reverberam no contexto contemporâneo da diegese. Por essa razão, uma vez cumprida a sua missão de alerta, o desaparecimento de tal consciência histórica, ao término do enredo, espelha a morte do rei dom Sebastião, no sentido em que a narrativa das derrotas, o *non* da história sobre Portugal, deva ser substituída pelo porvir incerto, mas de todo modo livre dos mitos à ela associados – “o último português a morrer dentro do círculo que se inaugurou em 1578 e parece se fechar em 1974”, conforme já observado por Ismail Xavier (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*; XAVIER, 2012: p. 204).

Os saldos negativos da ganância humana, os desejos infrutíferos de controle e mando ao longo da história portuguesa são bastante evidentes nas falas de Cabrita. Contudo, na ótica do alferes, a unificação dos povos sob uma mesma moral seria sempre legítima desde que sustentada pela lógica cristã. A isso se refere o protagonista quando desafiado a versar sobre o Quinto Império vieirino.

A reflexão em causa remete à sequência em que os soldados se encontram acampados depois da viagem precedente sobre os caminhos em estradas de terra. Nessa oportunidade, Cabrita cita os feitos de padre António Vieira e faz notar a crença do jesuíta acerca do Quinto Império liderado por Portugal: a “consumação do cristianismo na terra”. Em suas palavras, a profecia de Vieira tratar-se-ia de “um reino universal que deveria abranger todos os continentes, todas as raças, todas as culturas.” E como “católico quer dizer universal”, a previsão vieirina pressupunha congregar e converter todo o mundo de acordo com os lemas do catolicismo, num reino de mil anos de duração, até a vinda do chamado “Anticristo”. Participando do diálogo, o furriel Brito argumenta que isso seria “uma grande utopia”. Mas Cabrita lembra que, “de certa maneira, [essa utopia] se opõe ao desejo de dominar o mundo pela força do poder” e, assim, menciona os EUA e a Rússia como exemplos de potências que desejam “uma espécie de Quinto Império à força.”

No prosseguimento do diálogo, Cabrita lembra o rei Sebastião, o “encoberto”. O furriel Manuel observa: “Dom Sebastião, o obstinado. O grande responsável pelo desastre.” Cabrita sentencia: “O maior desastre de toda a nossa história.” Manuel: “O desastre que se tornou um mito.” O alferes novamente: “O mito que se tornou verdade... Verdade, algo secreto e inexplicável. Ao invés de ter sentido lógico, esta verdade inacessível possui um sentido último que tudo explica.”

Embora referido elogiosamente, porque sinônimo de oposição aos impérios contemporaneamente erguidos “à força”, o filme não se interessa em abordar a maneira pela qual o Quinto Império vieirino deixaria de ser uma “utopia” e passaria à realidade. Nesse sentido, a ausência do debate em torno da legitimidade ética do “reino universal que deveria abranger todos os continentes, todas as raças, todas as culturas”, involuntariamente, associa em paradoxo a ambição de António Vieira às pretensões geopolíticas dos tempos atuais, tal qual as mencionadas a propósito dos EUA e da Rússia. Curiosamente, dom Sebastião, o responsável pelo “maior desastre de toda a nossa história”, como se sabe, lança-se à malfadada Batalha de Alcácer-Quibir com pretensões de um “Quinto Império à força”. Dessa forma, o *paradoxo oliveiriano* reside no desejo da universalidade cristã como perspectiva salutar, enquanto concomitantemente condena as vias pelas quais essa mesma universalidade ultrapassaria os limites da utopia.

Não é sem razão que a “verdade inacessível”, com o “seu sentido último que tudo explica”, antes dada como resposta à pergunta “Qual é o destino de Portugal?”, nesse

momento surja associada ao mito do sebastianismo. Parece residir aí o princípio da crítica oliveiriana ao contemporâneo nacional: a “verdade” do sebastianismo como destino de Portugal é uma falácia contra a qual o filme tentará se voltar.

Se o reino do catolicismo universal liderado por Portugal é constatado como utopia, o mesmo não acontece com a celebração da *diferença portuguesa* no filme, abordada por Cabrita a partir de argumentos bastante enfáticos. Na sequência que decorre na primeira paragem dos viajantes, no acampamento improvisado às margens da estrada de terra, o alferes evidencia os ensinamentos que, afinal, deseja introjetar em seus homens: “os Descobrimentos portugueses” estão no mesmo sentido da “dádiva”, pois deram ao mundo “novos mundos, novas gentes, novas terras e novos céus.” Enquanto a evocação do contato entre os povos pode ser avaliada como um traço do multiculturalismo policêntrico presente no enredo fílmico (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*), também deve notar-se a nomeação dos *heróis* portugueses que contribuíram para os feitos em escala global: Vasco da Gama, Cristóvão Colombo, Pedro Álvares Cabral, Fernão de Magalhães e Gago Coutinho. Nesse sentido, não se invalidam os méritos das trocas culturais, mas destaca-se que “as descobertas das rotas marítimas não podem ser, na sua concepção [a de Manoel de Oliveira], de outra origem senão divina”, conforme já referido por Carolin Overhoff Ferreira (2010: p. 145).

Ainda na mesma sequência, à pergunta “E o que é que fica para a humanidade?”, responde Cabrita: “O que se dá, não o que se tira.” Reside na constatação do alferes uma ironia involuntária, quando avaliada a representação dos soldados africanos no enredo fílmico. Embora em grande medida crítico do discurso eurocêntrico, *Non, ou a Vã Glória de Mandar* insinua um inimigo ausente, quase inexistente para os soldados portugueses – daí certa monotonia confrontada pelos militares e o estupor manifesto nos gritos do soldado inimigo atingido por entre a mata na única sequência de ação bélica do enredo (“guerra é isto”, diz Cabrita depois de também ser atingido). Aquilo “que se dá” e o “que não se tira” são atestados, no limite, pela lógica eurocêntrica de compreensão histórica. O apagamento da perspectiva histórica de homens e mulheres ao longo dos tempos é, de qualquer forma, endossado pelo discurso fílmico que não ousa abordar a oposição africana em guerra. No esforço de crítica ao discurso eurocêntrico em sua ânsia de controle e mando, *Non* acaba por também endossar os argumentos daquilo que procura refutar.

No mais, não é despiciendo que o registro de cariz histórico (e trágico) adotado ao longo de todo filme seja explicitamente alterado quando representado o episódio da

“Ilha dos Amores”. Se *Non, ou a Vã Glória de Mandar* consiste em “pegar nos *Lusíadas* do avesso”, “[o] mesmo mas no sentido inverso”, conforme o manifestou Manoel de Oliveira (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*; OLIVEIRA em BAECQUE; PARSI, 1999: p. 188), a ficção celebrativa do contato entre os povos promovida pelos portugueses, nesse caso, parece seguir a mesma orientação do texto clássico de Luís de Camões.

No primeiro capítulo deste trabalho, a propósito de *Viagem ao Princípio do Mundo*, argumentou-se em favor da leitura alegórica que compreende a povoação de Castro Laboreiro, e, por extensão, Portugal, como “a representação do mundo – a casa da humanidade” (OLIVEIRA *apud* COSTA, 2008a, p. 175). Ou seja, a origem de uma contemporaneidade que merece ser avaliada criticamente, sobremaneira, porque resultante em desastrosos beligerantes – “como se o passado dos conflitos europeus retornassem e se atualizassem por meio de manifestações atávicas.” (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*; ROVAI, 2010: p. 90). Para o entendimento da excepcionalidade do lugar primordial, Maria Afonso, a “inexplicável mulher-oráculo”, nas palavras de Fausto Cruchinho, detém papel de significativo relevo – embora “não pertença ao tempo deste mundo”, ela “fala deste tempo” (cf. *Idem*; CRUCHINHO, 2012: p. 161).

Por meio de Maria Afonso, percebe-se os códigos de conduta essenciais no *princípio do mundo*. A tia de Afonso projeta-se como um raro exemplo de liderança matriarcal na obra oliveiriana. Ela é quem deve receber o herdeiro de seu irmão Manuel – o emigrante original, detentor do desejo e da coragem de partir e, assim, alegoricamente, fecundar novas raízes com o sangue familiar. É Maria quem deve ser convencida da pureza genealógica do francês, afinal, “ele não fala a nossa fala”. É a velha senhora quem conduz o grupo de forasteiros por entre as terras estáticas do passado lusitano, lugar de muitos “Afonso”. E é ainda Maria Afonso quem entoa o desejo de paz no mundo com a entrega simbólica do pão caseiro ao sobrinho: “olha Afonso, aqui só se ouve falar das guerras que acontecem lá por fora e nós ficamos receosos com o que lhe pode acontecer. Tome este pão e que Deus o acompanhe”, diz a tia ao sobrinho.

A *diferença portuguesa* manifestada na perspectiva do *princípio de tudo*, com seus códigos, crenças e simbolismos particulares, a terra de “Afonso” conduzida por uma mulher, esta também Afonso, não deixa de comunicar explicitamente as marcas do

tempo em sua existência. Assim é que se verificam, inclusive, as mazelas do contemporâneo sobre a *origem do mundo*.

Ainda na mesma sequência em que decorre a entrega do pão caseiro a Afonso, na edícula da casa, a velha senhora pontua os desafios de sua sobrevivência: “a vida aqui é dura, vida de pobres.” Questiona a relevância dos moradores do *princípio do mundo* para os demais: “quem se importa com nós? Sim, quem se importa com nós?”, esquecidos que estão “nesse canto do mundo”, como diz ela. “Sabemos dos outros pelo que nos dizem.” Ela e o marido convocam lembranças das guerras, quando os homens portugueses foram enviados aos conflitos bélicos. Primeiro em 1914, depois durante a Guerra Colonial, oportunidade em que, na aldeia, “só ficaram os velhos como nós.” José Afonso, marido de Maria, é taxativo em sua análise: “isto aqui está acabado. Tornamos o princípio do mundo.” E não obstante a dispersão da população jovem do lugar, Maria Afonso complementa o enredo com outro dado de interesse: as terras locais não dão para as máquinas de cultivo, antes ainda “dava jeito o contrabando, mas agora com a CEE, até isso acabou” – a única solução para a sobrevivência são as reformas.

Assim, a envelhecida, isolada e pobre Castro Laboreiro, alegoricamente “a casa da humanidade”, revela-se inerte em qualquer potencialidade de transformação, estática defronte ao mundo que segue em permanentes gestos de conflitos. Simbolicamente, parece haver ali a permanência do sentido mítico passado. Nesse âmbito, o *princípio do mundo* assiste seus herdeiros espalharem-se pelo mundo ao mesmo tempo que vê o mundo esquecer de suas origens.

Em *Palavra e Utopia*, padre António Vieira é a personificação alegórica da voz solitária, pronunciada entre dois continentes, que se ergue em protesto contra as políticas escravagistas promulgadas por líderes europeus, bem como o símbolo do enfrentamento heterodoxo contrário à Inquisição da Igreja Católica – “Vieira é Portugal, Portugal sempre: o que podia ser e não foi. A grandeza perdida em algum lugar.” (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*; ARAÚJO, 2005: p. 105). Entretanto, a palavra vieirina que clama por justiça na luta pela sobrevivência dos subjugados em solo brasileiro é a mesma que se solidariza com “uma colonização humanista e cristã” (cf. *Idem*; FERREIRA, 2010: p. 131). Para o padre jesuíta, a unificação entre os povos só pode ocorrer quando justificada pela via religiosa.

Apenas em duas oportunidades o filme oferece protagonismo aos excluídos, os índios e os escravos africanos. Trata-se de duas curtas sequências que cumprem a função de apresentar esses grupos. Na primeira delas, vê-se uma roda de cântico

composta por índios brasileiros – que, conforme o padre dirá mais à frente, “são os donos desta terra”. No prosseguimento da passagem, é apresentado o ainda jovem Vieira. Ele está reunido com mais três colegas noviços e, desde então, manifesta a sua preocupação com os nativos daquela terra, numa inquietação que refere o desejo de evangelização dos índios e também a vontade de evitar que aqueles sejam escravizados, tal como os “negros que chegam de África”. No terceiro movimento da ação, o padre, em cerimônia de iniciação à Ordem Jesuíta, jura obediência ao Sumo Pontífice e aos ditames da Santa Igreja Católica. O ano é 1625 e António Vieira, portanto, com 17 anos de idade, em voz baixa, sussurra a si próprio: “Também me comprometo a dedicar a minha vida ao serviço dos índios e dos negros.”

Na segunda sequência, procede-se com o mesmo interesse de apresentação dos excluídos: agora os escravos negros em solo brasileiro. A introdução daqueles ao enredo acontece em dois movimentos: no primeiro, é mostrada uma roda de batuque e dança dos escravos sobre a terra batida. Trata-se de uma dança aparentemente típica e dá a entender que a cultura original daquele grupo, de algum modo, fora preservada e/ou resgatada no Brasil. Há ali uma espécie de homenagem e/ou cumplicidade com aqueles homens e mulheres e com a cultura manifesta. No segundo movimento da sequência, a ação corta para o interior de uma pequena igreja. Dentro dela está o padre a proferir um dos seus sermões. Ele trata da exploração do tráfico negreiro para o Brasil. Na audiência estão escravos negros (na lateral da nave) e os brancos colonizadores, em frente ao enérgico jesuíta que os acusa, a eles, os europeus, de seus crimes bárbaros na exploração “desmedida” daqueles condenados. “Uma nau de Angola desova num mesmo dia 500, 600 e até 1000 escravos”, diz António Vieira. E continua: “Ó trato desumano em que a mercancia são homens.” “Os senhores nadando em ouro e prata, os escravos carregados de ferro.” E, em sua fúria indignada, indaga até mesmo o Senhor: “Ó Deus, estes homens não são filhos do mesmo Adão e da mesma Eva?”

O que fica em pauta na luta vieirina construída por Manoel de Oliveira, ao longo de toda a história, é a utopia da justiça humana, o desejo de difundir o respeito pelo *outro*, pelo excluído marginalizado, aquele desprovido, inclusive, da própria condição de ser humano tal qual os demais *humanos*. Nesse sentido, não é supérfluo que o juramento explícito do jovem padre em nome dos índios e dos negros, ambos escravos,

seja uma licença poética do cineasta – é bastante improvável que António Vieira tenha proferido esse juramento de maneira literal naquela manhã de 1625⁶⁵.

O *paradoxo oliveiriano*, nesse caso, reside na aspiração vieirina pela igualdade entre os povos, contudo, mediada pela aculturação que é sobre o que no limite trata a imposição do cristianismo sobre outras matrizes culturais. As menções aos cultos indígenas e africanos no início do filme obedecem antes à estratégia narrativa de apresentação dos agentes envolvidos do que à dedicação reflexiva sobre tais paradigmas litúrgicos primordiais. As manifestações de índios e africanos não são abordadas posteriormente no enredo fílmico. Não há a revisão histórica da exploração daqueles povos em respeito às suas respectivas especificidades enquanto comunidades, mas o lamento pela exploração de homens e mulheres, por fim, impossibilitados da “salvação” cristã – “o império da palavra não é suspeito, porque provém de inspiração divina.” (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*; FERREIRA, 2010: p. 132).

A saga de António Vieira, em *Palavra e Utopia*, tem início em 1663, em Coimbra, onde ele se encontra diante do Tribunal da Inquisição Portuguesa. Ali, o jesuíta deverá justificar as suas teses heterodoxas em torno do Quinto Império e a defesa de Portugal como nação divinalmente escolhida para conduzir, na pessoa do rei João IV, a humanidade em direção ao Reino de Cristo na Terra. As pretensões vieirinas em torno da missão universal do país pontuam a *diferença portuguesa* no contexto fílmico. Contudo, como o nota Edimara Lisboa, o filme pouco trata das teses originais de Vieira histórico, optando por se concentrar numa determinada versão simbólica do jesuíta:

a vida de Vieira foi aqui [em *Palavra e Utopia*] tramada de modo a destacar uma personalidade-exemplo da *dádiva* portuguesa ao mundo. O Vieira fílmico pouco fala do seu Quinto Império, antes exprime a todo o momento e de diferentes maneiras o que na concepção de Manoel de Oliveira seria o lado positivo dessa utopia, a defesa da conjunção dos povos através do respeito mútuo e da troca de riquezas «no sentido de sabedoria» [tal como em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*], em outras palavras, a esperança num futuro sem injustiças ou guerras, em que as

⁶⁵ “Tão logo foi ordenado, Vieira afastou-se das missões e passou a lecionar Teologia, Retórica e Filosofia, mais um dado que a economia do filme não deixa entrever, apesar de seguir de muito perto as ideias expressas por Ernest Carel ao narrar este episódio: «no meio de tão agradáveis ocupações, o tempo do magistério passou depressa; ao fim de três anos os superiores pensaram em dedicá-lo aos estudos de teologia e filosofia, e foi grande o seu espanto quando o brilhante professor de eloquência lhes pediu que o dispensassem de tais estudos, pois *desejava consagrar-se unicamente à instrução dos negros e dos índios*, confessando então o *voto secreto* que havia feito no fim do seu noviciado, de dedicar tóda a sua vida à conversão desses infelizes. Aprendera mesmo o quimbundo, língua que se fala em Angola, e desejava de todo o coração entregar-se à catequização dos índios.» (CAREL *apud* LISBOA, 2013: p. 43, grifos da autora).

trocas tecnológicas e culturais levem benefícios a todos. (LISBOA, 2013: p. 48, grifo da autora)

Embora pese a dimensão utópica do Quinto Império firmado como projeto, quimera alegórica irrealizável porque propósito humano – nas palavras do cineasta, o Quinto Império vieirino “no fundo, é a União Europeia, a união dos povos. É a harmonia, é tudo aquilo que é irrealizável na Terra” (OLIVEIRA *apud* LISBOA, 2013: p. 54) –, tal pretensão subsiste como ambição última porque cristã. Por essa razão, tal como referido em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, por exemplo, parece ser plausível argumentar que a ambição vieirina no filme tratar-se-ia inevitavelmente também do desejo de sujeição do *outro* a uma mesma crença e cultura e não do respeito intangível às idiossincrasias particulares daqueles grupos em uma convivência plena e harmoniosa⁶⁶.

Insistiu-se anteriormente na defesa da figuração do navio em *Um Filme Falado* como alegoria da modernidade-mundo na contemporaneidade (cf. *Capítulo 1: Alegoria histórica*). Em razão dessa perspectiva, é relevante que as sequências decorridas no exterior desse veículo (todo o primeiro bloco narrativo do filme) indiquem reflexões e abordagens voltadas ao passado histórico das civilizações – os portos de paragem do cruzeiro nos quais Rosa Maria explica à filha a relevância de cada localidade visitada para a constituição da sociedade ocidental –, enquanto as sequências decorridas no interior da embarcação (o segundo bloco narrativo do filme) remetam aos embates próprios de um simulacro da configuração planetária em seu tempo presente.

No mesmo sentido, as personagens do enredo corresponderiam aos legados culturais de suas respectivas nacionalidades, como é o caso de Rosa Maria e Maria Joana no tocante a Portugal, Francesca para a Itália, Delfina acerca da França, Helena sobre a Grécia e o Comandante do navio, um norte-americano sem nome, em acordo com uma determinada lógica que rege aquele espaço em favor da defesa dos EUA como

⁶⁶ Segundo Edimara Lisboa: “A ideia de Quinto Império de Vieira entendida como projeto utópico articulado textualmente no formato de proposta não apenas desejável, como crível, no contexto da época, como «utopia concreta», consubstanciada em projetos modificáveis, distingue-se – embora não deixe de ter expressão no filme, de forma mais episódica, na cena do processo inquisitorial – do pensamento utópico do Vieira fílmico, apresentado de forma difusa na ideia de «zelo cristão» voltado aos grupos marginalizados, índios, negros e cristãos novos, é uma «utopia abstrata» que expressa de forma mais vaga e sugestiva um sonho generoso de transformação social e a fé no melhoramento da condição humana. É essa utopia abstrata que Manoel de Oliveira compartilha com seu personagem, sua aposta numa globalização alternativa, que viemos chamando de lado positivo do Quinto Império e da esperança sebástica, cuja expressão-chave é a cena da intercomunicação poliglota no navio de *Um Filme Falado*. Entretanto, este lado positivo não apaga a expressão de uma visão negativa e crítica do Quinto Império e do sebastianismo a ele atrelado. (LISBOA, 2013: p. 79).

potência maior do mundo ocidental⁶⁷. Deve-se persistir, contudo, com a noção de que as personificações alegóricas em causa dizem respeito aos *legados culturais* daquelas nações ao longo de séculos da história da humanidade, e não tratam, dessa forma, apenas do contexto dos países no tempo presente. Ou seja, coloca-se como reflexão permanentemente a ideia do tempo sincrônico na avaliação desses personagens.

Prosseguindo com essa noção, cumpre observar que as temporalidades temáticas externas ao navio invariavelmente apontam para a distinção entre mitos e fatos históricos, conforme se revelam nos ensinamentos de Rosa Maria. As lições orientadas à formação do saber de Maria Joana, contudo, aproximam-se das escalas progressivas do tempo e do espaço em acordo com a lógica eurocêntrica. Nota-se isso, por exemplo, na sequência decorrida em Marselha, quando a mãe portuguesa aponta à filha uma placa fixada no chão, em que se celebra a expansão dos gregos pela Europa, informando que foi dali que se “espalharam as civilizações”; ou na passagem por Atenas, quando a professora de História sustenta que apesar de aquela cidade não ser mais rica e próspera, muitos de seus legados são sentidos até os dias de hoje no mundo – Atena era a deusa da “sabedoria, dos filósofos, dos dramaturgos, dos poetas e da música. *Tudo vem de Atena*”, diz Rosa Maria.

As temporalidades temáticas internas ao navio sugerem alegoricamente uma noção de contemporaneidade que perpassa o século XX, aborda a adesão portuguesa à Comunidade Econômica Europeia, debate a padronização ocidental liderada pelos EUA até alcançar as eventualidades dos atentados às Torres Gêmeas do *World Trade Center* em Nova Iorque, em 11 de setembro de 2001, e reflete sobre as possibilidades de um futuro incerto para o mundo, mas de todo modo condenatório a Portugal.

As transições temporais no interior do navio são perceptíveis no contraste entre os dois jantares decorridos à mesa do Comandante. Quando o norte-americano convida para a sua mesa as três mulheres que são famosas, célebres, em seu diálogo “extraordinário”, como diz ele, cada um comunica em sua língua materna e, mesmo assim, todos se entendem perfeitamente, em interação harmônica. O tema dos diálogos entre os convivas desenrola-se sobre vários aspectos que revelam nos interlocutores o domínio sobre questões políticas, econômicas, sociais, culturais e históricas. São pontos de vista variados, defendidos e caracterizados pela autossuficiência das falas. Durante a sequência, em segundo plano, observa-se a mesa em que estão as duas portuguesas. Elas

⁶⁷ Embora creditado como “Comandante John Walesa”, em nenhum momento do filme o personagem interpretado por John Malkovich é tratado por seu nome próprio.

não são vistas e também não ouvem a conversa que se dá à *mesa principal*, mas ficam admiradas com a animação de seus integrantes.

Mais à frente no enredo, quando o Comandante convida Rosa Maria e sua filha à mesa de jantar para se reunirem às outras integrantes do grupo, a situação altera-se: como só ele compreende um pouco do idioma português, por ter vivido algum tempo no Brasil, a conversa precisa ocorrer por meio de uma língua que seja falada e compreendida por todos (a exceção é a menina), no caso, o inglês⁶⁸. Tal situação implica em toda uma discussão sobre o poder das nações, a dominação ou os interesses comuns entre diversos países, em um contexto acerca dos panoramas étnicos, midiáticos, técnicos, financeiros e ideológicos provocados naquilo que diz respeito ao mundo globalizado.

A obrigatória mudança na interação dos personagens, exprimida sobremaneira na adoção do idioma inglês como língua comum, parece comunicar a referida transição temporal manifestada pela alegoria histórica. Defende-se que o uso da alegoria, nesse caso, implica em dois momentos distintos da história: o primeiro momento (primeiro jantar) anterior ao vínculo estabelecido entre Portugal e as nações responsáveis pelo legado ocidental, o segundo momento (segundo jantar) posterior a esse contato. Essa transição temporal incide na percepção do século XX como tempo enunciado pela construção alegórica, em que o advento da Comunidade Europeia, bem como a falência do bloco soviético e a adoção de uma agenda comum regida pelo capitalismo avançado no Ocidente demarcariam eventos privilegiados para tal interpretação⁶⁹ – enquanto ao primeiro jantar, quando o convívio harmônico de celebração é apenas notado à distância pelas portuguesas, pode-se inferir a propósito do desejo de Portugal em aderir à CEE; no segundo caso, quando mãe e filha são convidadas, a desarmonia no entendimento dos convivas instiga associações com o temor da Comunidade Europeia em aceitar o país como um par⁷⁰.

⁶⁸ A rigor, seria possível inferir que todos os integrantes do grupo dominam a língua francesa, além do inglês, mas as incompatibilidades residem no fato de que apenas o norte-americano entende o idioma português e Rosa Maria não compreende nem o grego nem o italiano.

⁶⁹ Para um olhar em perspectiva panorâmica sobre o século XX, cf. *Era dos extremos*, Eric Hobsbawm, 1995.

⁷⁰ Para um debate sobre a adesão de Portugal à Comunidade Econômica Europeia, cf. *O leme e a deriva – problemas da sociedade portuguesa*, Fernando Ilharco Morgado, 1989; *História de Portugal*, A. H. de Oliveira Marques, 1997-98; *História de Portugal. Oitavo volume: Portugal em Transe (1974-1985)*, José Medeiros Ferreira, 2001; *Nova história de Portugal*, A. H. de Oliveira Marques, 1987-2004.

Essa associação de ideias permite avanços na leitura alegórica. Se pensadas como alegorias do legado cultural de suas respectivas nações, as três mulheres célebres implicam em características biográficas condizentes com a história dos seus locais de origem. Por exemplo, Francesca, a italiana, queixa-se por saudade do passado glorioso, por não ser mais jovem e não ter herdeiros (ela assume invejar Rosa Maria por isso), enquanto Helena, a grega, afirma que seus grandes amores são a arte e seus alunos. Parece que as referências a um Império Romano, hoje inexistente, e a concepção de uma cultura grega que se espalhou pelo mundo estão ali colocadas. Já Delfina assume-se como uma mulher independente, autônoma e prática – características que, pensadas em sentido amplo, podem indicar o papel exercido pela França política e culturalmente no mundo ocidental e, dentro de uma acepção mais restrita, frente aos EUA.

No entanto, contrariamente à história oficial, no filme, mãe e filha portuguesas são convidadas a aderir à “Comunidade”. Elas não se candidatam a um posto à *mesa principal*, pelo contrário, Rosa Maria resiste à investida do Comandante, que só as convence na noite seguinte, quando presenteia Maria Joana com uma boneca⁷¹. Por essa razão, opta-se por pensar no estadunidense como personificação alegórica de uma *determinada lógica abstrata*, ou seja, menos dependente de sua nacionalidade, mas de todo modo regente da figuração contemporânea que é o navio e em reforço da perspectiva dos EUA como potência principal do mundo ocidental⁷².

De acordo com essa reflexão, Rosa Maria e Maria Joana seriam personificações do legado cultural português, mas em contextos geracionais distintos. A primeira, madura e consciente das mazelas em pauta a propósito dos desejos de cooptação de uma lógica que impõe padrões e regras ao mundo na atualidade; a segunda, inocente e encantada com a possibilidade da posse irrisória – no limite, a boneca de Maria Joana

⁷¹ É relevante considerar que a boneca entregue como prenda à Maria Joana é adquirida pelo Comandante em Aden, cidade que, segundo Rosa Maria, “nos tempos dos Descobrimentos, os portugueses tentaram várias vezes conquistar”, mas que “nunca conseguiram.”

⁷² Em contexto crítico às imposições culturais norte-americanas sobre a Europa, declarou Eduardo Lourenço ainda em 1998: “a Europa não é sequer o sujeito dessa caoticidade, ou apenas dessa incapacidade de ser actor autónomo do seu destino, como as nações europeias o foram com coerência até aos limites da autodestruição. A Europa – esta Europa – é um continente *descentrado*, uma entidade política *mole* (...), ninguém sabendo como nem quando se *recentrará*. Estamos, como europeus, fora da *nossa* história desde 1945. Devemos aos Americanos a bondade de alma de não no-lo lembrarem dia e noite – mas nem por isso deixam de agir, em todos os planos, como se fôssemos os gregos deles. E é ainda o melhor que nos aconteceu, pois também eles são os nossos romanos. São também já, e por todos nós, o nosso futuro, nenhum futuro particular podendo ser pensado sem pensar o presente e estando já o Americano a funcionar como se fosse efectivamente o futuro da humanidade inteira.” (LOURENÇO, 2004: p. 78, grifos do autor).

motivará o atraso e conseqüente abandono de mãe e filha portuguesas ao término da narrativa.

A *diferença portuguesa* no filme parece residir, por um lado, na criticidade da professora de História – ao longo de todo o enredo, não obstante os esforços de Rosa Maria em diferenciar mitos de episódios históricos, ela é a única a resistir enfaticamente à cooptação do norte-americano – e, por outro, o diferencial português manifesta-se ainda no fato de ser aquela nação a única detentora de uma herdeira original – não há, assim, a nostalgia italiana, os alunos gregos, a independência francesa ou a incorporação orquestrada estadunidense.

Embora crítico ao discurso de dimensão eurocêntrica, inclusive com a condenação em alerta da figuração da modernidade-mundo em seu desfecho, *Um Filme Falado*, título em que se debate alegoricamente as conseqüências nefastas do embate entre os mundos tido como ocidental e oriental – enfaticamente em decorrência dos atentados às Torres Gêmeas em 2001 –, o filme atua em paradoxo porque não escapa de respeitar à lógica gradativa que defende a Europa como “«motor» das mudanças históricas progressivas.” (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*; SHOHAT; STAM, 2005: p. 22). Disso resultam em parte os ensinamentos de Rosa Maria à sua filha e a ordenação dos portos de paragem dos viajantes – Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas, Istambul e Cairo – antes do contato com o temido Oriente.

Por fim, em *Cristóvão Colombo – O Enigma*, Manuel Luciano personifica a celebração universalista de Portugal por excelência. Nas palavras de Carolin Overhoff Ferreira, “o filme sobre o navegador genovês afirma, como nenhum outro filme antes, a vocação universalista do povo português através de sua disposição de navegar mares desconhecidos.” (FERREIRA, 2012c: p. 237). O desejo do protagonista pela nacionalidade portuguesa de Colombo é antes a manifestação da grandiosidade nacional do que a busca desapaixonada do médico-investigador por dados históricos críveis que atestem a sua hipótese. Daí que o personagem seja constantemente acompanhado e vigiado pelo Anjo Custódio, “protetor do reino de Portugal”, convertido posteriormente em “Anjo protetor dos Descobrimentos” (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*).

Conforme sugerido no capítulo anterior deste trabalho, a *crítica da imagem eurocêntrica* no filme procede em paradoxo por reclamar a ausência de Portugal enquanto nação de influência sobre o poderio contemporâneo figurado pelos EUA. Dessa maneira, coloca-se em questão não a relativização histórica em proveito da

convivência harmoniosa entre os povos ou de uma multiplicidade descentrada em razão da reestruturação de relações intercomunais (cf. SHOHAT; STAM, 2006), mas sim a queixa-síntese do protagonista, que atua no sentido de estimular a valorização do argumento eurocêntrico de dimensão histórica a propósito dos feitos nacionais. Embora o enigma em torno da verdadeira nacionalidade de Colombo não seja resolvido ao término do enredo, ao cooptar os feitos do navegador quatrocentista para Portugal, Manuel Luciano embasa sua lamentação sobre aquilo que afinal lhe é mais caro: a sobrevalorização do projeto expansionista português – “é pena que Portugal ainda não tenha dado a importância devida aos Descobrimientos (...) *uma dádiva* não só para o país, mas para todo o mundo”, diz o personagem ao término de sua saga.

Nesse sentido, a *diferença portuguesa* mantém-se como matéria de interesse transversal ao longo do filme. Se o lamento do protagonista é fruto de sua obsessão pelo reconhecimento de Portugal como a nação que colocou todos os outros povos em contato, é plausível que essa temática esteja presente em momentos fundamentais da vida de Manuel Luciano – desde a partida do porto de Lisboa em 1946, passando pela formação em medicina e a viagem em lua de mel com Sílvia, até a velhice em retorno às terras americanas. Pela mesma razão, ou seja, em acordo com a *diferença portuguesa*, evoca-se ainda a poesia nacional como traço distintivo do país – Luís de Camões, Emma Lazarus, Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes e Afonso Lopes Vieira.

*Molécula que desaparece
no atalho precipitoso
e em seu destino cego
se lança
ao fundo desse espírito abissal.*

*Mar recôndito e sem limites
que é a memória,
elemento oculto
de todos os tempos
e de tempo algum.*

*Mas tu, memória!,
fermenta a vida e a imaginação
que preserva
e seleciona
– assim como o cinema.*

(Manoel de Oliveira, “Poema Cinematográfico”)

CAPÍTULO 5: A ALEGORIA HISTÓRICA EM MANOEL DE OLIVEIRA: O CASO DOS FILMES DE VIAGEM

O objetivo principal do presente capítulo será responder à seguinte indagação: *Qual é o discurso alegórico histórico atribuído a cada um dos enredos que compõem o corpus objeto de estudo?* Para tanto, os títulos em causa serão avaliados individualmente ao longo desta seção, de modo a constituir sub-capítulos autônomos, mas de toda maneira relacionados entre si à medida em que serão recuperados e aplicados dialeticamente os conceitos abordados nas seções anteriores – *alegoria histórica, viagem, crítica da imagem eurocêntrica e diferença portuguesa* –, sempre em respeito à metodologia de análise fílmica prevista para esta investigação.

Obedecendo a estratégias distintas, em acordo com as exigências particulares de cada conjuntura narrativa, os sub-capítulos em causa obedecerão ao seguinte

movimento argumentativo: (1) apresentar sinteticamente o contexto sociopolítico português, europeu e/ou mundial concernente ao período da produção do filme em questão; (2) situar o lugar da obra de interesse no âmbito da cinematografia oliveiriana e, quando pertinente, seu diálogo com os demais filmes que compõem o *corpus* objeto de estudo; (3) tratar dos aspectos temáticos e formais mais relevantes para a compreensão do título abordado, com ênfase sobre as eventualidades históricas elencadas pelo enredo; (4) pontuar os indícios alegóricos concernentes aos personagens centrais ao longo da narrativa; (5) a partir da avaliação do uso da *viagem*, da *crítica da imagem eurocêntrica* e da *diferença portuguesa* sobre o enredo, concluir qual é a *alegoria histórica* comunicada pelo filme.

5.1: O Sapato de Cetim

Em meados dos anos 1980, decorrida uma década desde a Revolução de 1974 e as consequências advindas do Processo Revolucionário em Curso – PREC, Portugal debate as condições de sua adesão à Comunidade Econômica Europeia – CEE, inserção formalizada em 1985 e que passaria a vigorar no ano seguinte.

Data de 1977, após os primeiros anos de convulsão política interna, procedentes das instabilidades provocadas pela abertura democrática em Portugal, o pedido do país para aderir ao grupo europeu que viria a se tornar a União Europeia nos anos 1990. O momento atravessado pela economia europeia e mundial no pós-25 de Abril coincide com a recessão provocada pela primeira crise do petróleo naquela década e, assim, de acordo com José Medeiros Ferreira, “a revolução política e social enfraquece a capacidade de resposta portuguesa à crise internacional” (FERREIRA, 2001: p. 140). No âmbito de sua fragilidade econômica, o país vê-se obrigado a recorrer a um empréstimo no exterior. Mediado pelo governo dos EUA, Portugal assina, em 1978, uma “carta de intenções” com o Fundo Monetário Internacional – FMI, visando uma política econômica que pretendia diminuir o seu consumo interno (prejudicial naquele momento à balança comercial) e atender às exigências de adequação aos parâmetros impostos para uma economia condizente com o bloco da CEE. Pouco tempo depois, nos primeiros anos da década de 1980, a situação portuguesa não se altera positivamente:

uma vez mais, o país encontra-se em condição de dependência às regras implicadas pelo estrangeiro, entenda-se, o FMI. Depois de cortes dramáticos em suas despesas públicas e diferentes sujeições econômicas a imposições alheias à realidade nacional, Portugal reúne os requisitos pretensamente ideais para ser reconhecido dentro daquela instituição europeia (cf. FERREIRA, 2001).

É nesse âmbito sociopolítico, ou seja, no contexto de transição entre a recém conquistada conjuntura democrática nacional e a conformidade diante do panorama europeu determinado como regra modelar, que Manoel de Oliveira realizará *O Sapato de Cetim*, o primeiro dos seus *filmes de viagem*.

De fato, esse título oliveiriano demarca um ponto de interseção fundamental na carreira do cineasta. Se, por um lado, conforme este trabalho tem procurado defender, *O Sapato de Cetim* pontua o início de um *corpus* sistematizado a partir de recorrências temáticas, formais e conceituais, por outro, o filme ainda pode ser avaliado como “prolongamento” da chamada *tetralogia dos amores frustrados* (cf. OLIVEIRA *apud* COSTA, 2008b: p. 88). Em entrevista concedida ao então diretor da Cinemateca Portuguesa, João Bénard da Costa, o realizador conta ter tomado ciência do texto original de Paul Claudel por meio de Jacques Parsi⁷³. Diz Oliveira a propósito do episódio: “ele falou-me do «Soulier de Satin» em que a personagem feminina principal acaba por casar com o rival do homem que amava, para mais exacerbar o seu amor. Eu fiquei muito interessado, desde aí, pelo «Soulier de Satin»”. (Idem: p. 89). À frente no mesmo diálogo, complementa o cineasta: “Até que o Paulo Branco me disse: «Olhe que os franceses estão interessados em fazer uma co-produção com Portugal e escolheram-no a si. Você interessa-lhe? Eles pediram-me para lhes dizer o que é que você queria fazer.» E eu, saltou-me aquilo logo como uma mola: o «Soulier de Satin!»” (Idem).

Assim, ao intenso cenário sociopolítico europeu/português em torno da formatação pretendida à CEE, une-se à carreira de Manoel de Oliveira a habilidade profissional do produtor Paulo Branco e as consequências dessa parceria sob alcance internacional. Essa “relação conflituosa”, que, nas palavras de Paulo Cunha (2010: p. 40), teve início em 1978, com *Amor de Perdição*, e prolongou-se até 2004, ano de lançamento de *O Quinto Império – Ontem como Hoje*, assiste, “em 1982-83, um novo golpe diplomático de Paulo Branco” (Idem: p. 42):

⁷³ Professor, investigador e historiador do cinema, o francês Jacques Parsi colaborou em diversos projetos de Manoel de Oliveira como “consultor literário”. Ao lado de Antoine de Baecque, Parsi é coautor da entrevista a Manoel de Oliveira, publicada em 1996 na revista *Cahiers du Cinema*, e editada três anos depois na extinta editora Campo das Letras, no Porto: *Conversas com Manoel de Oliveira*, 1999.

Garantindo importantes apoios estrangeiros (França e Itália), Branco produz os documentários *Nice – A propos de Jean Vigo* (1983) e *Lisboa Cultural* (1984), obras que reforçavam o prestígio internacional do realizador. O prestígio internacional cultivado por Paulo Branco, desde 1979, em torno da figura e da obra de Oliveira daria os seus frutos em 1984. Nesse ano, numa estratégia de expansão cultural francófona, o ministro da cultura francês Jack Lang aceitou a proposta de Branco/Oliveira para adaptar ao cinema o clássico *Le Soulier de Satin*, de Paul Claudel, numa mega-produção com quase 7 horas de duração e um orçamento total de 250 mil contos (quando o custo médio de uma produção era de 40 mil). Este mega-projecto de produção europeia reuniu financiamento francês, alemão, suíço e português (IPC [Instituto Português de Cinema] e Ministério da Cultura). Mas, tal como *Visita ou Memórias e Confissões*, apesar do dinheiro público investido, o público português nunca teve oportunidade de assistir à estréia do filme em sala.

O Leão de Ouro recebido no Festival de Veneza em 1985 – pelo filme em particular e pela carreira de Oliveira em geral – constituiu o mais importante troféu internacional ganho por um cineasta português [até então]. A conquista deste prestigiado troféu haveria de valer a independência artística e autonomia financeira de Oliveira até à actualidade. (CUNHA, 2010: pp. 42-43)

A estrutura narrativa de *O Sapato de Cetim* divide-se em três partes, todas elas orientadas em acordo com o dilema primeiro do enredo – a impossibilidade da concretização do amor carnal entre dom Rodrigue e dona Prouhèze –, mas também em respeito à articulação em progresso de camadas enunciativas que se complementam alegoricamente à medida em que a história contada avança. Dessa maneira, na primeira parte do filme apresentam-se as contextualizações do contemporâneo diegético e do espaço da ação que terá lugar em seu desdobramento – “nos finais do século XVI ou princípios do XVII” e “o lugar desta cena é o mundo”, diz o anfitrião que recepciona o público ao princípio do enredo (cf. *Capítulo 2: Viagens*)⁷⁴. Igualmente, a essa introdução fílmica procede uma das mais caras problematizações de toda a filmografia oliveiriana, todavia, elevada a uma escala máxima sobressaliente em tal oportunidade: o amálgama entre cinema e teatro como expressões artísticas equivalentes – não obstante o ecrã sobre o palco, e sobre aquele a projeção fílmica que, afinal, será visionada pelos espectadores do teatro, no decorrer do filme, em dada sequência (no camarim dos atores que se preparam para entrar em cena), um dos personagens encara a câmara e, por consequência, também o público (do cinema e do teatro) para afirmar: “cinema e teatro, teatro e cinema, é tudo a mesma coisa!”

⁷⁴ O debate em torno do contexto sociopolítico português no tempo presente da diegese fílmica foi abordado anteriormente neste trabalho. Cf. *Capítulo 1: Alegoria histórica*.

Relativamente ao “mundo”, enquanto espaço ancorado pela estratégia narrativa na permanência do palco cinematográfico e teatral, expressa-se ali as dinâmicas de uma ordem orientada por duas forças contrapostas: por um lado, revela-se um mundo no qual nações se encontram em permanente estado de conflito na disputa pelo domínio planetário, em acordo com a ambição da posse e a sujeição alheia; por outro, o mundo de *O Sapato de Cetim* ainda é o lugar dos enigmáticos desígnios divinos a partir da lógica cristã. É nesse cenário que se desenvolve o drama protagonizado por Rodrigue e Prouhèze. E sob tal ambiente, ao longo de todo o primeiro terço do filme, são introduzidos enunciados que atendem à demanda alegórica em construção.

A princípio, dom Rodrigue, o escolhido pelo rei espanhol para liderar os interesses monárquicos no continente americano, resiste à ordem real imposta à revelia de seus sentimentos mais intrínsecos – seu desejo em plano futuro é estar ao lado da mulher amada, Prouhèze. Prouhèze, por sua vez, fiel esposa de dom Pélage, renuncia à entrega de seu corpo como manifestação do amor sublime – a Rodrigue destina-se sua alma, a mais pura intimidade do seu ser em respeito ao prêmio divino pelo sentimento transcendental.

Dessa forma, a saga e o destino de Rodrigue (de fato, o protagonista último do filme) originam-se no esforço de derradeira compreensão sobre um mundo relativizado mediante forças rivais: a ganância humana em seu ímpeto de controle e mando e os mistérios do porvir impostos pelas leis do deus cristão. Outros personagens complementam essa hipótese de entendimento. É o caso do já referido dom Pélage, para quem “não é o amor que faz o casamento, mas o consentimento”, homem de confiança do rei espanhol, conselheiro real antes devoto às suas funções monárquicas do que ao afeto (não correspondido) por Prouhèze. Deve mencionar-se ainda dom Camille, o “negro” traidor, insubordinado às leis da coroa espanhola, infiel muçulmano que manterá Prouhèze cativa em Mogador, África. Da mesma maneira, cumpre referir a fuga de dona Musique ao encontro do rei de Nápoles – o escape como única resposta possível à aspiração de entrega amorosa aliada à evidenciação da fé religiosa. Por fim, não é despidendo que, na última sequência dessa primeira parte de *O Sapato de Cetim*, o Caminho de Santiago seja metamorfoseado em personagem – interpretado por dois atores em simultâneo, um homem e uma mulher, esse corpo andrógino, destino final dos peregrinos postos em marcha ao longo de toda a ação, fala diretamente para a câmera para comunicar sua função simbólica última: “Quando a terra serve apenas para separá-los [aos amantes apaixonados], podem encontrar vossas raízes no céu” – o Caminho de

Santiago, assim, não é apenas o trajeto em si, mas é o céu, o ar, são as estrelas, os sonhos e a fé a ele relacionados; o Caminho de Santiago personifica a justaposição perfeita do andrógino, a união daquilo que se quer eterno, a pretensão de salvação à ganância humana em suas formas de controle e mando.

Na progressão do enredo, o filme reforça, ao longo de sua segunda parte, muitos dos indícios alegóricos comunicados previamente. É o caso, por exemplo, da continuidade simbólica atribuída a “Santiago” – sabendo que Prouhèze se encontra em Mogador, Rodrigue segue com destino à África e, durante esse percurso, depara-se com os restos de uma embarcação naufragada, uma nau de jesuítas que seguiria ao Brasil, mas que encontrou a tragédia pela frente (espelhado pelo Caminho de Santiago, esse desastre parece ali informar metaforicamente, uma vez mais, a impossibilidade da união entre os amantes). Diante do resgate frustrado de Prouhèze, Rodrigue encaminha-se finalmente ao continente americano, onde desta feita se transformará em intransigente líder local, exemplo máximo e perfeito das ambições sonhadas pela monarquia espanhola. Prouhèze, *espontaneamente* cativa em Mogador, crê com o seu sacrifício conter a sanha destruidora de Camille – a entrega de seu corpo ao *infiel* é a última arma de resistência aos bárbaros avanços contra o cristianismo.

Mas o segundo terço do filme ainda complexifica os indícios alegóricos aludidos anteriormente. É o que se observa a partir do desfecho de dona Musique. Esta personagem alcança o seu destino ao encontro do rei de Nápoles, e desta união nascerá o fruto do amor consentido, mas também a origem da luta contra os cristãos protestantes – na perspectiva fílmica, os protestantes são vítimas dos feitos de Martinho Lutero (1483-1546), cuja Reforma Protestante seria uma das razões da ambição europeia de conquista planetária.

Dez anos avançam na diégese e a “carta a Rodrigue” – simbolicamente, o pedido de socorro de um cristianismo ali agonizante –, escrita desde Mogador por Prouhèze, finalmente alcança as mãos do protagonista. O resgate à mulher amada, uma vez mais, chega desconectado com a sua urgência. Em África, dom Rodrigue desdepe-se do amor nunca concretizado, mas leva consigo, para um destino enigmático, algures no Oriente, Maria Sete-Espadas, a *herdeira mestiça*, filha carnal de Prouhèze e Camille, expressão maior do amor daquela por Rodrigue.

Na terceira e última parte do filme, decorrida nova elipse temporal de dez anos, Rodrigue retorna do Oriente ao continente europeu. Ali, o outrora grande navegador da coroa espanhola revela-se um produtor de imagens de santos católicos (cf. *Capítulo 4: A*

diferença portuguesa). Dessa maneira, “Santiago”, simbolismo utópico da união entre o protagonista e Prouhèze, verte-se em simples figura imaginativa de um líder em decadência. Seu regresso às águas maternas⁷⁵ coincide com o período de efervescência continental, momento em que Espanha e Inglaterra se encontram em franco conflito e o nome de João de Áustria (filho de dona Musique e do rei de Nápoles), célebre navegador, já é referido como aquele que, afinal, irá superar os turcos hereges e resgatar as “almas cativas” do mundo.

A guerra entre nações mais exacerba a ganância do rei espanhol. Ciente do retorno de seu ex-vice-rei das Américas, e sabendo que sua “Armada Invencível” fora derrotada pela frota inglesa, o monarca articula para que Rodrigue seja preso e condenado ao degredo. Crente em ser ele o portador de uma missão transcendental (comparando-se, nessa oportunidade, a Cristóvão Colombo), o protagonista almeja unir todos os povos do mundo sob a mesma crença, a fé católica. Rodrigue acaba por tudo perder e ter de seguir por destino desconhecido, vendido como escravo a duas freiras. Seu último desejo: “Quero viver à sombra de Madre Teresa”, diz.

Mas do Oriente, ao lado do pai afetivo, retorna também Maria Sete-Espadas. A jovem destemida, herdeira biológica de dom Camille, traz em suas memórias as marcas das angústias sofridas pela mãe em África. Assim, Sete-Espadas projeta sobre si a militância católica combativa como destino final – ela irá unir-se a João de Áustria para que, juntos, possam combater os *infiéis* e libertar as “almas cativas”.

A perspectiva da representação dualística do mundo em *O Sapato de Cetim*, bem como suas consequências sobre a jornada do protagonista, dom Rodrigue, também são passíveis de verificação mediante o aproveitamento da categoria viagem dentro do enredo fílmico. Conforme abordado anteriormente neste trabalho (cf. *Capítulo 2: Viagens*), as especificidades dos deslocamentos em causa bem expressam variáveis passíveis de entendimento alegórico. São os casos, por exemplo, dos recursos à viagem de “expansão política” ou à “expansão religiosa” como modos de inferir sobre as pretensões de conquistas da monarquia espanhola e também sobre o estabelecimento da fé católica como referência modelar. Ainda sobre a recorrência da viagem no filme, não é irrelevante que a transformação de Rodrigue – de homem eleito para o posto máximo na liderança do chamado *Novo Mundo* à humilhante condição de escravo traído, mas de todo modo, liberto por sua crença religiosa – ocorra em proveito de sua intimidade

⁷⁵ Conforme abordado antes neste trabalho, imgeticamente, em nenhuma oportunidade Rodrigue coloca os pés sobre terra firme desde a sua despedida do continente americano. Cf. *Capítulo 2: Viagens*.

amadurecida na relação com as águas dos oceanos. Assim, figurativamente, o mar adquire uma condição emblemática para a compreensão dos sentidos alegóricos do filme ao ser o elemento da permissividade do contato entre os povos – concomitantemente, pela ambição humana e pela fé católica.

As categorias *Crítica da imagem eurocêntrica* e *A diferença portuguesa* (cf. Capítulos 3 e 4) auxiliam ainda a um olhar em panorâmica sobre a totalidade da narrativa; contudo, contribuem valorosamente para o enfoque destinado à dualidade da representação mundana no decorrer do filme. No caso da primeira categoria, a crítica ao eurocentrismo procede como uma visão negativa sobre o projeto expansionista europeu (tanto na América como em África), programa no qual, como é sabido, Portugal exerceu participação fundamental. Nesse sentido, tal crítica também serve para comunicar a perda da independência portuguesa frente à coroa espanhola, bem como a condição semiperiférica desempenhada pelo país no passado e no presente. A segunda categoria, por sua vez, pontua o distanciamento de Rodrigue em contraste aos mandatários europeus, no entanto, sem problematizar a imposição da fé católica (objetivada como regra incontestável) nem a exploração dos povos não europeus (sobretudo, a África, a América e a Índia), desde que assegurada a *paz no mundo*, que é no limite tão somente a Europa.

Em razão das conjecturas e indícios alegóricos abordados ao longo deste trabalho, defende-se que a alegoria histórica elaborada por Manoel de Oliveira em *O Sapato de Cetim* versa diretamente com a realidade sociopolítica portuguesa contemporânea ao período de produção e realização do filme em questão, sempre em respeito à interação entre as camadas enunciativas construídas em processo auto-complementar, e também em acordo com as bases de sustentação de seus *filmes de viagem*.

Desse modo, embora *filho da coroa espanhola* – insiste-se, dentro de um período em que os lusitanos ainda não detinham a independência monárquica restituída –, dom Rodrigue encarna os anseios e resistências próprios à sua adesão ao projeto expansionista europeu – inclusão imposta pelos interesses do rei Filipe de Espanha que, no âmbito alegórico histórico, corresponde ao contexto de anexação de Portugal às políticas adotadas pela CEE.

Em termos alegóricos, cumpre à dona Prouhèze personificar a moral cristã a partir da máxima compreensão do destino humano na Terra enquanto obra divina. Orientada pela lógica do divino católico como manifestação da dádiva, e não da sujeição alheia como posse, compreende-se que a alegoria histórica exprimida n’*O Sapato de Cetim*

coloque em oposição o amor transcendental do protagonista por Prouhèze com relação a dom Camille, o *infiel*, e a dom Pélage, agente pragmático das ambições desejosas do reino.

A interseção salutar entre o amor genuíno, a plena evidenciação da fé católica e a negativa aos propósitos expansionistas de controle e mando apenas decorre quando externa ao ambiente controlado pelos líderes europeus. Dessa maneira, a fuga de dona Musique ao encontro do rei de Nápoles expõe alegoricamente uma alternativa pouco consentânea à realidade de dom Rodrigue (personagem por demais implicado com as ambições da realeza e, por essa razão, vítima direta e objetiva da vingança do rei espanhol). Por razões análogas, dá-se ainda o escape de Maria Sete-Espadas em união com João de Áustria. Sete-Espadas, a personificação do futuro em desejo, a libertadora das “almas cativas” encontrará o seu destino em acordo com a herança materna e como esperança última dos ensinamentos, afinal, apreendidos pelo pai afetivo, dom Rodrigue.

Assim, ao encerrar a sua saga, Rodrigue complementa o ciclo alegórico histórico (cinematográfico e teatral, a arte como modo privilegiado de expressão) construído por Manoel de Oliveira n’*O Sapato de Cetim* – à inevitável inclusão de Portugal aos ditames de uma Europa afeita à expansão, persiste a vontade derradeira de um porvir pautado pela solidariedade da fé comum, contrária à ganância humana e promotora da liberdade dos oprimidos.

Por fim, não resta indiferente que seja o mar uma figura alegórica de relevância extremada para a narrativa fílmica. Ao passo em que as águas dos oceanos conectam e separam *opressores e oprimidos, fiéis e infiéis, civilizados e incultos*, elas também auxiliam na demarcação de espaços estereotipados pela visão europeia nuclear. Disso resulta que África, América e Europa não sejam retratadas equitativamente pelo enredo de *O Sapato de Cetim* – a primeira, com seus pecados, economia, história e tradição próprios precisa ser controlada por uma Europa gananciosa e prepotente; a segunda é jovem e imaculada, lugar que deve, depois de conquistado, ser administrado, explorado, destituído de suas origens e remodelado em acordo com as vontades egoístas dos colonizadores; a última transfigura-se enquanto imagem da vocação cristã original para os desígnios dos hábitos usurpadores. Não por acaso, os feitos de Cristóvão Colombo serão evocados como matéria reivindicada tanto pela lógica cristã (dom Rodrigue compara-se ao navegador quatrocentista ao referir-se a si como um “alargador de

mundo” interessado nas “maravilhas divinas”) como pela vertente da ganância humana (Colombo é o subterfúgio adotado pelos colonizadores europeus na América)⁷⁶.

5.2: *Non, ou a Vã Glória de Mandar*

Em 1990, ano da estreia comercial de *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, havia quatro anos que Portugal estava envolto com as políticas sociais e econômicas aplicadas pela CEE – órgão que seria posteriormente convertido em União Europeia, em 1993. O princípio daquela década, no tocante ao âmbito da geopolítica mundial, é demarcado pelo final iminente da chamada “Guerra Fria” (1945-1991), conflito de ordem política, militar, ideológica, social, econômica e tecnológica; hostilidade indireta (não bélica) entre os EUA e a então URSS. A queda do Muro de Berlim, em 1989, bem como suas consequências simbólicas e concretas, pontua um momento crucial para as eventualidades em causa e, assim, evoca o desenlace da polarização arrastada pelas duas potências mundiais, como também sugere, se não a morte, pelo menos o enfraquecimento radical de macro-narrativas ancoradas em utopias político-ideológicas⁷⁷.

No contexto de tais amplas e profundas transformações, direta e indiretamente relacionadas com o futuro nacional português, Manoel de Oliveira reúne as condições adequadas para avançar com um projeto aspirado ainda no decorrer dos acontecimentos imediatamente pós-Revolução dos Cravos. A propósito da concepção pretendida a *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, declarou o cineasta:

É uma reflexão que pude realizar só depois da revolução de 25 de Abril sobre a identidade e as perspectivas portuguesas no contexto histórico atual. *Penso que*

⁷⁶ Cristóvão Colombo e o mar comunicam ainda diretamente com três dos restantes *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*. No caso do primeiro, como matéria central do título oliveiriano de 2007; no caso do segundo, as águas do mar são o espaço dos deslocamentos em *Palavra e Utopia, Um Filme Falado e Cristóvão Colombo – O Enigma*. No mais, não deixa de ter interesse notar que o navegar incógnito, à deriva, de dom Rodrigue ao término de *O Sapato de Cetim* espelha a *incerteza* dos sobreviventes da explosão do navio em *Um Filme Falado* – todavia, ali, conforme será debatido oportunamente neste trabalho, Portugal é o único condenado à ausência de futuro.

⁷⁷ Cf. *Era dos extremos*, Eric Hobsbawm, 1995; *A condição pós-moderna*, Jean-François Lyotard, 1998; *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*, Fredric Jameson, 2006.

haja um paralelo entre as situações históricas de outro tempo e a situação atual. Mas existem outros aspectos: as relações com as Descobertas seiscentistas e as reflexões sobre textos de época referentes à história de Portugal, por exemplo textos do padre António Vieira, Camões, Pessoa... (OLIVEIRA citado por «Filmografia», Catálogo do Festival de Cinema de Turim, 2000 *apud* MARGARIDO, 2005: p. 215, grifos meus)

Um aspecto certamente instigante na composição relacional entre momentos distintos da história portuguesa no enredo fílmico de *Non* desponta a partir da avaliação do “paralelo entre situações históricas de outro tempo e a situação atual”, conforme referido por Oliveira. Mais especificamente, a *atualidade* em pauta implica em dado embaralhamento porque o tempo presente da diegese está situado uma década e meia antes do tempo presente da realização fílmica. Dessa maneira, para os fins analíticos pretendidos com uma metodologia aderente à alegoria histórica como referência, a *atualidade* de que fala o realizador deve ser considerada no âmbito dos finais da década de 1980 e princípios dos anos 1990, ou seja, com um olhar já em retrospectiva e com uma reflexão pressupostamente amadurecida sobre o intervalo 1974-1990.

Entre *O Sapato de Cetim* e *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, Manoel de Oliveira realizou as longas-metragens *O Meu Caso* e *Os Canibais* – conforme debatido anteriormente no presente trabalho, filmes enquadrados em propósitos estéticos e temáticos diversos daqueles reconhecidos por seus *filmes de viagem* (cf. *Apresentação*)⁷⁸. Em termos da continuidade discursiva investigada neste trabalho, portanto, argumenta-se que *Non* irrompe no prosseguimento de *O Sapato de Cetim*, filme no qual, dado o momento de feitura, as ponderações sobre as consequências prolongadas da adesão de Portugal à CEE apenas poderiam ocorrer em expectativa futura.

Passados quatro anos da adesão portuguesa ao bloco europeu, a Manoel de Oliveira parece interessar não somente as especificidades do vínculo nacional com a CEE, mas inclusive as bases contextuais de uma instabilidade sociopolítica previamente instaurada, ou, em outras palavras, a gênese daquilo que Boaventura de Sousa Santos compreende como “crise de hegemonia social” (SANTOS, 1990). Tal crise seria perceptível a partir da perda das ex-colônias portuguesas em África e se prolongaria até,

⁷⁸ Além de *O Meu Caso* (1986) e *Os Canibais* (1988), em 1987, o cineasta realizou ainda a curta-metragem, com sete minutos de duração, intitulada *A Propósito da Bandeira Nacional*: “Filme realizado por ocasião de uma exposição, em Évora, do pintor Manuel Casimiro, filho de Manoel de Oliveira. As pinturas são variações sobre a bandeira nacional portuguesa. Com as vozes de Luís Miguel Cintra e Manuela de Freitas e texto de Prista Monteiro.” (MARGARIDO, 2005: p. 213).

pelo menos, os anos subsequentes à permanência de Portugal na Comunidade Económica Europeia – daí que Oliveira recupere os momentos derradeiros da Guerra Colonial como presente diegético do filme para debater a *atualidade* dos finais dos anos 1980 e início dos 1990 no país⁷⁹.

O prolongamento temático relativo a *O Sapato de Cetim* encaminha o discurso oliveiriano, pela primeira vez na obra do cineasta, a uma abordagem frontal e profunda acerca da história portuguesa em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*. Cabe lembrar, no caso do primeiro filme, que a história nacional é referida ao largo do enredo principal, como dado permanente, mas de todo modo em constante dependência frente à sujeição do país à coroa dual na Península Ibérica. Em *Non*, a circunstância difere. Possivelmente um dos títulos mais debatidos da cinematografia de Manoel de Oliveira, o filme versa sobre derrotas seculares de Portugal como forma crítica aos anseios de dominação (os projetos expansionistas e imperialistas) recorrentes ao longo dos tempos por parte dos mandatários portugueses – fato que, no âmbito das críticas contemporâneas ao lançamento do filme, inspirou divergências e desagrados⁸⁰.

A mencionada persistência discursiva no segundo dos *filmes de viagem* oliveirianos também reforça a conhecida estima do realizador pelo amálgama entre cinema e literatura. Embora resultado de um roteiro original de Manoel de Oliveira, *Non, ou a Vã Glória de Mandar* traz, já na particularidade de seu título, a evidenciação do diálogo interessado tanto nos escritos de padre António Vieira como no poema clássico de Luís de Camões – conforme bem o nota Manuel Simões, o “Non”, “tirado

⁷⁹ Boaventura de Sousa Santos, em leitura crítica sobre o período 1974-84, defende que a democracia portuguesa se manteve intacta desde a Revolução de Abril; contudo, incapaz de fazer emergir uma hegemonia social no seio da sociedade, disso resulta a sua “crise” permanente. Ao intervalo 1974-75, o sociólogo português argumenta ter havido um “abrandamento, senão mesmo a paralisação, dos aparelhos repressivos do Estado.” No entanto, o intervalo seguinte, 1976-84, seria compreendido (mediante diferentes mecanismos de atuação, sobretudo económicos) pelo “reforço dos recursos repressivos do Estado.” Dessa maneira, “o regime político tem mantido intacta, ao longo destes anos, a sua legitimidade democrática, mas tem-se revelado incapaz de, com base nela, construir um novo bloco no poder, suficientemente hegemónico para imprimir uma direcção política ao uso dessa legitimidade.” (SANTOS, 1990: pp. 37-40).

⁸⁰ A partir de uma pesquisa exaustiva sobre o material de imprensa português da época, é possível verificar a reincidência de artigos, em veículos noticiosos variados, em que se argumenta negativamente sobre a “falta de verdade”, ou precisão, na “reconstituição histórica da nação” e a insistência do realizador por relatar “didaticamente” tão somente as derrotas nacionais (cf. *Referências Bibliográficas, Jornais e Revistas, Non, ou a Vã Glória de Mandar*). Nesse âmbito, são precisas as palavras de Manuel Simões ao sintetizar o carácter generalizado da crítica portuguesa sobre o filme: “Tão descontraídas opiniões de gente ilustre indicam que o filme terá atingido pontos vitalmente sensíveis e diversificados da mentalidade colectiva ou, se preferirmos, do inconsciente colectivo, e vai, por certo, levar às salas de cinema muitos outros cidadãos lusitanos curiosos de verificarem por si próprios, documentalmente, a razão ou sem razão tanto dos aplausos como das reticências.” (SIMÕES, 1990: p. 572).

do Sermão da Terceira Quarta-Feira da Quaresma e [que] foi pregado [por Vieira] na Capela Real no ano de 1670”, trata de “uma perspicaz reflexão sobre aqueles que vêm as suas pretensões frustradas nas mais variadas circunstâncias, e recorre mais à reflexão moral, em sentido amplo, do que ao intuito pastoral ou dogmático”⁸¹; “«Vã Glória de Mandar» é versão acomodada das palavras que Camões põe na boca do Velho do Restelo: «Ó glória de mandar, ó vã cobiça / Desta vaidade a quem chamamos Fama»” (SIMÕES, 1990: pp. 575-576)⁸². Ainda em acordo com as reflexões do crítico português, apesar de a “conjunção disjuntiva do título, gramaticalmente, design[ar] alternativa ou incerteza”, insiste o cineasta no entendimento de que “«uma frase é continuação da outra»” (OLIVEIRA *apud* SIMÕES, 1990: p. 576)⁸³. Daí que “seria legítima a leitura, aliás bem ajustada ao texto camoniano: A glória de mandar é vã e devemos dizer-lhe: Não! Parece estarmos perante uma recusa da glória que nasce da conquista e do triunfo.” (SIMÕES, 1990: p. 577).

Ao passo em que o título do filme e sua *frase síntese* – “Terrível palavra é um *Non*” – estimulam leituras explícitas acerca das pretensões narrativas do enredo, Oliveira sugere uma determinada camada furtiva em suas menções alegóricas que desafiam interpretações imediatas. Nesse sentido, há uma figura de fato *indecifrável* no prelúdio fílmico, imagem que evoca conjecturas relacionais com o contínuo da história filmada, mas que, de toda forma, está impossibilitada de ser avaliada mediante qualquer assertividade: a enorme árvore que se revela à abertura do filme. Esse imenso elemento da natureza, também ele uma epígrafe fílmica, irrompe em meio à vegetação rasteira que o circunda, se não para explicitar qualquer modo de evidente entendimento, ao menos para conotar as marcas do tempo, exprimir o devir da história e o colossal registro de sua permanência. Todavia, uma chave interpretativa complementar à tal

⁸¹ “Non” também surge textualmente como epígrafe na abertura do filme – “Terrível palavra é um *Non*” – e é, posteriormente, referido por um dos soldados derrotados na Batalha de Alcácer-Quibir a partir do devaneio do alferes Cabrita em seu leito de morte. A citação fílmica completa, que recupera o referido sermão de Vieira, diz: “Terrível palavra é um *non*. Não tem direito, nem avesso; por qualquer lado que a tomeis, sempre soa e diz o mesmo. Lede-o do princípio para o fim, ou do fim para o princípio, sempre é *non*. Quando a vara de Moisés se converteu naquela serpente tão feroz, que fugia dela por que o não mordesse, disse-lhe Deus que a tomasse ao revés, e logo perdeu a figura, a ferocidade e a peçonha. O *non* não é assim: por qualquer parte que o tomeis, sempre é serpente, sempre morde, sempre fere, sempre leva o veneno consigo. Mata a esperança, que é o último remédio que deixou a natureza a todos os males. Não há corretivo que o modere, nem arte que o abrande, nem lisonja que o adoce. Por mais que confeiteis, um «não» sempre amarga; por mais que o enfeiteis, sempre é feio; por mais que o doureis, sempre é de feno.” (cf. *Obras Completas do Padre António Vieira*, Padre António Vieira, 1907).

⁸² Cf. *Os Lusíadas*, canto IV, estrofe 95, Luís de Camões, 2014: p. 182.

⁸³ Cf. “Entrevista com Manoel de Oliveira”, *Expresso / Revista* de 13 de outubro de 1990.

figura, arrisca-se aqui, encontra respaldo em outro mistério – a *frase enigma* de Cabrita: “Verdade, algo secreto e inexplicável. Ao invés de ter sentido lógico, esta verdade inacessível possui um sentido último que tudo explica”, diz o alferes ao ser questionado sobre “o destino de Portugal” (cf. *Capítulo 4: A diferença portuguesa*).

Uma vez desenvolvido o prólogo fílmico, o enredo de *Non* avança para a apresentação de seus personagens centrais, bem como em direção aos dilemas por eles confrontados. Em exauridas estradas de terra, algures em África, um grupo de soldados portugueses desloca-se sobre caminhões militares. Eles estão em combate, mas sem que o saibam, no contexto derradeiro da Guerra Colonial Portuguesa (1961-1974) que conduzirá ao fim o programa imperialista lusitano e determinará o encerramento da longa ditadura imposta sobre a sociedade em Portugal. Embora comprometidos com a execução bélica iminente e incontornável, os homens expressam feições que denunciam a permanência do tédio e da inação, oportunidade para que possam debater as razões e os absurdos das guerras passadas e presente. Dentre os temas suscitados pelos diálogos, destacam-se o avaliar das pretensões geopolíticas de dominação em âmbito local e global tanto dos EUA como da Rússia e o impasse acerca da legitimidade da presença portuguesa em África mediante a oposição nacionalismo *versus* respeito à independência dos povos.

Das vozes que se manifestam no comboio militar, uma delas se destaca e logo desponta como a fala que orientará a percepção do grupo em análise contrastiva entre o passado nacional e a realidade presente em causa. Cabe ao alferes Cabrita, um estudante de História antes de ser convocado à tropa, líder dos soldados em questão, narrar diferentes episódios da história portuguesa em que o “não” se sobrepôs às ambições expansionistas e imperialistas do país.

O primeiro capítulo evocado por Cabrita versa sobre Viriato (? – 139 a.C.), chefe dos Lusitanos que resistiu à investida romana contra a Península Ibérica num passado longínquo, e que teve a morte oriunda de uma traição. Na perspectiva do alferes, contudo, Viriato fora um patriota “trágico” porque jogara “o destino de um povo fora de um tempo próprio ou propício... e os deuses não lhe deram outro destino.” De acordo com essa ótica, tal líder primordial falhara ao não reconhecer os contributos civilizacionais que o Império Romano trazia ao contatar com as diferentes tribos ali unificadas⁸⁴. Desse modo, segue Cabrita, “Portugal [apenas] veio a realizar-se durante

⁸⁴ Cabe observar que o episódio de Viriato, uma vez mais, recupera os versos de Luís de Camões n’*Os Lusíadas*: “Assi o Gentio diz. Responde o Gama: / «Este que vês, pastor já foi de gado; / Viriato sabemos

as Cruzadas”, quando dom Afonso Henriques, “o primeiro rei de Portugal” e os outros monarcas que o sucederam “empurraram os mouros para a África em meados do século XII”, dando origem assim à “primeira nação da Europa”.

O segundo dos episódios rememorados pelo alferes trata da Batalha de Toro (1476), eventualidade protagonizada pelo rei dom Afonso V e pelo príncipe dom João. A referida contenda respeita a ambição expansionista territorial portuguesa e exemplifica mais um dos conflitos fracassados em decorrência desse desejo, na oportunidade, contra o reino de Espanha. A negativa dos “deuses” com relação à ambição humana e sua *vã glória de mandar* encontra ainda outro lance do destino no ímpeto de uma Península Ibérica unida e engrandecida – em 1491, com a morte do príncipe herdeiro português, dom Afonso, filho do rei João II, após o casamento daquele com a infanta espanhola, Isabel de Aragão. Para o alferes Cabrita, “a morte do príncipe veio colocar um «não», agora pacífico, a mais essa tentativa de um Império Ibérico”, pois “parecia um castigo dos deuses contra um casamento de interesse ao invés de amor.”

À medida que são narrados os episódios históricos, sempre que de alguma batalha procuram tratar, os militares são *transportados* para os relatos de Cabrita. Por meio de uma construção imagética explicitamente *naïf*, os mesmos atores que representam os soldados no tempo presente da diegese assumem personagens destacáveis no âmbito das metanarrativas evocadas. O dispositivo fílmico adotado por Manoel de Oliveira ao longo de tais sequências instiga tanto a impressão de uma imaginação coletivamente construída pelos combatentes quanto o paralelismo entre as causalidades bélicas do tempo anterior e o diegeticamente atual.

A relação entre narrativa e metanarrativa faz-se igualmente interessante porque o registro dos militares portugueses no presente diegético parece desprovido de qualquer fixação temporal e espacial – além de não precisar, até então, o momento em que se encontram no âmbito da Guerra Colonial, o filme, ali, privilegia o enquadramento aproximado dos personagens, sem oferecer margens à identificação da paisagem que segue ao largo (cf. *Capítulo 2: Viagens*). Por sua vez, as metanarrativas convocadas

que se chama, / Destro na lança mais que no cajado. / Injuriada tem de Roma a fama, / Vencedor *invencibil*, afamado. / Não *tem co* ele, não, nem ter puderam, / O primor que com Pirro já tiveram. // Com força, não; com manha vergonhosa / A vida lhe tiraram, que os espanta; / Que o grande aperto, em gente *inda* que honrosa, / Às vezes leis magnânimas quebranta. / Outro está aqui que, contra a pátria irosa, / Degradado, conosco se alevanta. / Escolheu bem com quem se levantasse, / *Pera* que eternamente se ilustrasse.” (CAMÕES, 2014: p. 262, canto VIII, estrofes 6 e 7).

situam com precisão o tempo e o espaço das ações decorridas, mediante o saber didático de Cabrita. Dessa maneira, os referidos tédio e inação dos combatentes são paulatinamente metamorfoseados na condição de ouvintes participativos. Uma vez ativos no processo de imaginação autorreferenciado, os soldados percebem a si próprios e refletem acerca das origens histórico-sociais às quais estão implicados, contudo, sem procederem criticamente com relação à gênese daquela leitura – em última instância, a visão interpretativa do alferes Cabrita sobre o passado nacional.

O trânsito dos portugueses é interrompido em duas oportunidades. Trata-se de sequências que buscam explorar o convívio descontraído entre os militares em acampamentos improvisados em meio ao ambiente local. A propósito da relação homem-natureza, o isolamento dos soldados diante da savana deserta solicita a impressão da pequenez humana no contraste, por exemplo, com a imensa árvore introdutória ao enredo fílmico, bem como aos sentidos alegóricos em suspeita a ela atribuídos – o *enigma*, a *permanência* e o *deslocar do tempo*.

Além disso, as passagens decorridas nos acampamentos reforçam a relevância do uso da palavra, inclusive, como estratégia narrativa em suporte à noção de viagem. Se o caminhão no qual se deslocam os personagens pode ser compreendido como *palco* (conforme debatido ao longo do Capítulo 2 deste trabalho), um espaço privilegiado para as eloquentes manifestações do alferes Cabrita, que fala sempre em direção ao eixo de registro da câmera, a fixidez física dos homens, sentados em solo de terra, implicados com o íntimo contato com a natureza circundante, mais facilmente comunica com a tradição da oralidade enquanto modo de transmissão de conhecimento – daí que a *viagem* permaneça na economia do enredo, mas agora pautada exclusivamente em acordo com a imaginação dos militares a partir dos relatos do alferes, ou seja, uma *viagem* em processo contrastivo permanente do passado com o presente.

Durante a primeira das duas pausas, Cabrita expõe a síntese de sua leitura histórica – “Quanto a mim, o que queria fazê-los sentir é que as conquistas territoriais pouco valem”, pois o que fica para a humanidade é “o que se dá, não o que se tira.” Disso resulta que os Descobrimientos portugueses sejam percebidos pelo protagonista como uma “dádiva” para a humanidade, uma vez que deram ao mundo “novos mundos, novas gentes, novas terras e novos céus” (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*). Na passagem em questão, o alferes evoca o episódio camoniano da “Ilha dos Amores” como exemplo efusivo do contato entre os povos possibilitado pelos portugueses – episódio em que a Vasco da Gama é dado o conhecimento da “Máquina

do Mundo”, “a máquina que regula e administra a harmonia cósmica”, conforme diz o personagem⁸⁵ (cf. *Capítulo 4: A diferença portuguesa*).

Já no segundo acampamento, o diálogo dos militares versa sobre o Quinto Império vieirino em perspectiva de comparação com os desejos de dominação “pela força do poder” manifestados pelos EUA e pela Rússia, bem como sobre as ambições do rei dom Sebastião e a malfadada Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578 – “o maior desastre de toda a nossa história”, conforme sentencia o alferes (cf. *Capítulo 4: A diferença portuguesa*). A composição metadieética dos elementos narrativos dispostos na locução de Cabrita funciona para chamar a atenção aos equívocos da empreitada conduzida por Sebastião e, ao mesmo tempo, estabelecer um paralelo privilegiado entre os desditos combatentes de outrora e os do contemporâneo fílmico – “o que estamos aqui a fazer?”, parecem questionar em qualquer dos casos.

A Guerra Colonial em *Non, ou a Vã Glória de Mandar* é uma disputa contra o *inimigo ausente*, ou invisível (cf. *Capítulo 4: A diferença portuguesa*) – o *outro* (romano, espanhol ou africano) surge apenas enquanto imaginação longínqua alimentada pelas reincidentes convocações do passado português, e àqueles jamais cabe qualquer possibilidade de protagonismo ou empatia, apenas a menção ao caráter incógnito de um grupo. Por essa razão, o conflito bélico rebenta tão surpreendentemente no âmbito de uma economia fílmica, até então, afeita às dilatadas reflexões dos combatentes portugueses. Na manhã em que seguem para a frente de batalha, os soldados lusitanos lançam-se sobre a mata selvagem e deserta em busca do ainda insuspeito resistente colono. A sequência em questão beneficia, uma vez mais, o contraste entre diminutas figuras humanas e a exuberância do ambiente natural – o verde das copas das árvores, a melodia do canto dos pássaros, a terra do solo, a luz do sol que emana sobre todos os elementos. A poesia da construção cinematográfica dá lugar, então, ao horror da guerra – os europeus são atacados.

Em meio ao conflito ostensivo, o corpo negro africano enfim é revelado. Um dos resistentes, ferido à bala, atravessa o quadro em frente aos portugueses. O homem grita enquanto segura as entranhas que ameaçam saltarem-lhe do corpo. Os tiros cessam, os combatentes assistem a tudo incrédulos. Também atingido por um disparo, Cabrita vai ao solo e agoniza – “a guerra é isto”, diz ele. Finda a efêmera batalha, um dos militares portugueses constata: “os gajos levaram tudo às costas, até os mortos e feridos” – outra

⁸⁵ Cf. *Os Lusíadas*, cantos IX e X, Luís de Camões, 2014: pp. 287-350.

vez mais, o inimigo faz-se *ausente*, no entanto, prenunciando alegoricamente que aquela fuga, ali, comunica que o futuro em África não mais pertence aos ditames de Portugal. A guerra, que “é isto”, mediante a crueldade que lhe é devida, conecta em concretude o discurso sobre o passado com as ações do presente.

No hospital militar, o moribundo alferes delira. Em seu devaneio, procede-se a uma nova transposição temporal – agora o personagem encontra-se num campo de guerra, entre mortos e feridos; a ação decorre na manhã seguinte à fatídica Batalha de Alcácer-Quibir e Cabrita converte-se metadiegeticamente em dom João de Portugal⁸⁶. Este é amparado por um dos companheiros: “Nós não podemos morrer! Portugal tem um destino maior!”, diz o amigo. Responde-lhe, então, dom João: “Pagamos caro esta aventura!” De volta ao hospital, a despeito dos esforços médicos, a condição do alferes piora. No lance de alucinação derradeira, dom Sebastião surge por entre um nevoeiro. Com a espada em posição contrária, num ato de autoflagelo, o outrora desaparecido rei empunha a sua arma como se de uma cruz se tratasse. O sangue que lhe escorre por entre os dedos e alcança o limite da lâmina, mediante o recurso de montagem paralela, figura a infrutífera transfusão para o corpo decrepito de Cabrita. O alferes morre “no dia da Revolução de 25 de Abril”, anuncia uma *voz over*, a voz de Manoel de Oliveira.

Ao dar seguimento ao discurso alegórico histórico iniciado com *O Sapato de Cetim*, Manoel de Oliveira resgata ainda a temática da “crise de hegemonia social” (SANTOS, 1990) como matéria de interesse para a realização de *Non, ou a Vã Glória de Mandar*. Conforme suscitado anteriormente, a legitimidade democrática alcançada com a Revolução de 1974 não se transformou em soberania política capaz de definir por si só os rumos da nação. Essa característica seria pretensamente mantida, disso resultando que a referida perda de autonomia administrativa no país estaria atrelada à dependência de Portugal junto ao bloco europeu. O filme, produzido e realizado na entrada dos anos 1990, parece respeitar o contexto geopolítico amplo – nacional e global – para estabelecer o “paralelo” entre as “situações históricas de outro tempo” e a contemporaneidade em causa, conforme diz o cineasta. Por essa razão, *Non* explora diegeticamente o âmbito da Guerra Colonial, mas envolto com o clima próprio de sua nascente – o fim de macro-narrativas ancoradas em utopias político-ideológicas. Portanto, recuperar o passado em contraste com o presente serve igualmente como

⁸⁶ Dom João de Portugal é inspirado no personagem homônimo da peça *Frei Luís de Sousa* (1844), da autoria de Almeida Garrett (cf. *La parole et le lieu – Le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Mathias Lavin, 2008: p. 119). Também na dramaturgia de Garrett, dom João de Portugal desaparece em Alcácer-Quibir e as dúvidas em torno de seu suposto retorno motivam os dilemas da sociedade que o aguarda.

alerta para as ambições europeias (CEE) e mundiais (EUA e Rússia), como atenta especialmente à compreensão alimentada sobre o legado histórico nacional – em *Non*, parece estarmos diante da renúncia da “glória” proveniente da “conquista e do triunfo”, afirma Manuel Simões (1990).

Contudo, como recusar “conquistas” e “triunfos”? O que restaria de “glória”, uma vez afastadas as mais imediatas recompensas de tantos e prolongados esforços? Nesse título, em que Manoel de Oliveira parece querer condenar o modo de compreensão eurocêntrica da história e suas negativas sobre Portugal (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*), uma primeira resposta parece surgir tanto na demanda da construção imagética como no seio do discurso pronunciado – a enorme árvore na abertura do filme como a “Verdade”, “algo secreto e inexplicável” que, desprovida de razão lógica, “possui um sentido último que tudo explica”. E, para melhor construir e elucidar a tese fílmica, uma fala precisa ser destacada do coletivo – a voz do alferes Cabrita. Daí que parte considerável da oratória do protagonista seja dedicada aos relatos das derrotas passadas como modo de referência ao contexto contemporâneo.

Mediante tantos exemplos pretéritos do fracasso nacional, um dos casos faz-se enfático no sentido dos propósitos pretendidos pelo alferes – a Batalha de Alcácer-Quibir e o lugar de dom Sebastião na história portuguesa. O ensinamento de Cabrita – “as conquistas territoriais pouco valem”, pois o que fica para a humanidade é “o que se dá, não o que se tira” –, afinal, preceito amparado na universalidade do cristianismo pretendido pelo Quinto Império vieirino, é uma lição desconhecida por Viriato, e uma lição não apreendida por Sebastião. Para os militares portugueses, a dor e a morte, resultado não da imaginação dos relatos passados, mas sim da eclosão da guerra rebentada, são o escarmento em definitivo daquilo que separa a harmonia cristã almejada da insana ambição humana consumada em fato.

Por fim, o falecimento do alferes Cabrita, personificação alegórica de uma consciência histórica que vigia criticamente a ambição do mando (embora elogie a “dádiva” portuguesa para o mundo), morte espelhada no desaparecimento definitivo de dom Sebastião, comunica o encerrar de um mito, o fim de narrativas utópicas e a relativização da contribuição lusa para a posteridade. Para o futuro remanesce o destino insuspeito, mas de todo modo ambicionado por valores solidários, tal qual informa o cristianismo em devoção de Manoel de Oliveira – não por acaso, é sintomático disso que a palavra derradeira do filme seja pronunciada na voz do próprio cineasta.

5.3: *Viagem ao Princípio do Mundo*

O acontecimento, ou pelo menos a inspiração para a realização de *Viagem ao Princípio do Mundo*, tem sua origem a propósito de outra obra portuguesa – *O Desejado* (1987), de Paulo Rocha. Na verdade, a relação entre os dois filmes nasce de uma experiência vivenciada por João Bénard da Costa, Manuela de Freitas e o ator francês Yves Afonso, por ocasião de um intervalo nas rodagens do trabalho de Rocha no norte de Portugal naquele ano.

A história que me inspirou o «découpage» do filme *Viagem ao Princípio do Mundo* foi-me contada por João Bénard da Costa. (...) Havia um actor francês que entrou nessa co-produção. Chamava-se Afonso e era filho de um pai português e de uma mãe francesa. Quando chegou a Portugal, o actor lembrou-se de tudo o que o pai lhe contara, em França, sobre a aldeia em que nascera, sobre a família, sobre uma tia ainda viva. O actor só pensava em uma coisa: conhecer tudo isso. Expressiu esse desejo a dois de seus colegas portugueses (...). Os dois colegas ofereceram-se para ajudar o actor a realizar o seu desejo de voltar aos lugares donde o pai partira e, num dia de folga, meteram-se a caminho. (OLIVEIRA *apud* COSTA, 2008a: p. 173)

É essa história que, anos depois, Manoel de Oliveira incorpora à sua filmografia⁸⁷. Essa inserção, contudo, é permeada por significativas alterações no contraste com o episódio verídico narrado por Bénard da Costa, que oferecem estimulantes conjecturas para a avaliação alegórica histórica do título oliveiriano em causa. Além do ator francês (Afonso) e de Duarte⁸⁸, a personagem feminina, ali, é transformada em Judite; e a essa composição *primordial* acresce-se ainda um velho cineasta chamado Manoel e o discreto, mas não menos relevante para os propósitos investigativos aqui adotados, motorista do automóvel no qual viaja a trupe (cf. *Capítulo 2: Viagens*). À justificativa da viagem original – o encontro com as marcas do passado familiar de Afonso –, Oliveira incorpora à saga dos personagens apontamentos de suas lembranças individuais.

⁸⁷ João Bénard da Costa afirma ter relatado o episódio do ator francês a Manoel de Oliveira em 1994, quando o cineasta se encontrava envolvido com a produção d’*O Convento* (1995) (cf. “Manoel de Oliveira: 1990/2008: 18 anos, 19 longas metragens”, 2008a: p. 174).

⁸⁸ Duarte de Almeida é o nome adotado por João Bénard da Costa quando ator em diferentes filmes.

Concomitantemente ao resgate de memórias pessoais e coletivas, *Viagem ao Princípio do Mundo* procede em continuidade aos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*, na medida em que projeta a construção de uma alegoria histórica associada à reflexão sobre Portugal e a Europa⁸⁹. Disso resultam as seguintes palavras do cineasta que, em grande medida, vão ao encontro daquilo que no presente trabalho se tem procurado argumentar:

Esta história simples causou-me enorme impressão porque a vi como uma ligação com o que se passava nos conflitos do leste, na Checoslováquia, na Hungria, na Tchetchenia, uma espécie de regresso às raízes, que se adivinhava nesse movimento (...). Parece-me que subsiste o que chamaria uma «ordem» atávica, em que etnias, que nunca se extinguíram, permanecem obscuramente, como que adormecidas, no fundo do nosso ser.

Percebi que a circulação dessa «ordem» se faz por via subterrânea e se transmite, através do sangue e da memória, alimentando um enorme cordão umbilical que, nas suas ramificações, nos liga às origens da humanidade. Acaso serão elas que, ao longo dos tempos, nos conduzem a conceitos tão sólidos como os conceitos de tradição e evolução, que a natureza tornou nossos «compagnos de routé»? Por isso, *a história que João Bénard da Costa me contou me pareceu de grande actualidade, direi mesmo de permanência e portanto tão propícia à evocação de recordações e atavismos.* (OLIVEIRA *apud* COSTA, 2008a: pp. 174-175, grifos meus)

As “recordações” e os “atavismos” evocados pelo enredo de *Viagem ao Princípio do Mundo*, mediante uma história “de permanência”, conforme sugere o cineasta, atendem no limite ao interesse questionador sobre a noção de identidade. Mais precisamente, tais memórias anteriores parecem acolher a busca por uma identidade portuguesa que diz respeito a Afonso, Manoel, Manuel Afonso (o pai do ator francês) e também à Europa em si. Nesse sentido, o filme dá vazão à tendência característica dos *filmes de viagem* de promover um pensamento crítico acerca da atualidade sociopolítica em causa no âmbito das produções, propensão reconhecida n’*O Sapato de Cetim* e estendida a *Non, ou a Vã Glória de Mandar*. Assim, a continuidade discursiva, alegórica histórica, em *Viagem...* diz respeito à progressão de episódios que partem da constituição da Comunidade Econômica Europeia e assistem ao dismantelar do bloco comunista liderado pela então URSS para, no caso específico, indagar as “origens da

⁸⁹ Tal como observado anteriormente a propósito de *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (sub-capítulo 5.2), não é despiendo que, uma vez mais, Manoel de Oliveira recorra a uma eventualidade decorrida uma década antes para refletir acerca do contexto sociopolítico contemporâneo à realização de seu trabalho. Todavia, no caso de *Viagem ao Princípio do Mundo*, há uma manifesta coincidência entre o tempo presente da diegese e a situação sociopolítica experienciada pela Europa na altura.

humanidade”, ponto de partida do metafórico e elucidativo “enorme cordão umbilical” que a todos parece unir.

Embora aqui avaliado enquanto prosseguimento discursivo dos títulos precedentes dos filmes de viagem de Manoel de Oliveira, *Viagem ao Princípio do Mundo* apresenta determinadas particularidades que, para além da recorrência conceitual abordada (a relação passado-presente através do proveito da alegoria histórica), reconhecem e valorizam o gênio criativo do cineasta. Por exemplo, diferentemente de *O sapato...* e de *Non*, o título em pauta examina as contextualizações sociopolítica europeia do tempo presente da diegese e do passado nacional por meio do uso da palavra, e não pelo recurso à imagem – no início do enredo, concomitantemente ao esforço de apresentação dos personagens, ocorre também a localização espaço-temporal da diegese a partir de um comentário explícito sobre a geopolítica europeia: a Guerra da Bósnia, com especial atenção ao Cerco a Sarajevo (1992-1996); mais à frente na história, o passado português como evidência será explorado pela menção a dom Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal.

Não apenas dentre os títulos que compõem o *corpus* estudado neste trabalho, mas também no âmbito de toda a cinematografia oliveiriana, certamente *Viagem...* é o filme mais facilmente associável ao gênero *road movie*, cujas qualidades e desenlaces dramáticos, em enorme medida, são devedores do explorar dos trânsitos e dos deslocamentos como recurso narrativo (cf. *Capítulo 2: Viagens*).

No tocante às características temáticas específicas do título, três aspectos merecem especial distinção. Primeiro, ele é o responsável pela inaugural exposição de elementos autobiográficos de Manoel de Oliveira ao longo de sua carreira⁹⁰. Segundo, a *Viagem ao Princípio do Mundo* cabe a então inédita tarefa de centrar atenções na problematização do uso do idioma como traço cultural e identitário – conforme será explorado mais à frente, no cerne do enredo fílmico, tal problematização pende à defesa da superação das diferenças culturais em acordo com a familiarização dos agentes envolvidos com uma mesma herança sanguínea e de memórias⁹¹. Terceiro, é em *Viagem...* que pela primeira vez, em termos alegóricos, a perspectiva de um Portugal

⁹⁰ *Visita ou Memórias e Confissões* (1982) e *Porto da Minha Infância* (2001) também são exemplos de títulos centrados na história de vida do cineasta. Contudo, o primeiro desses apenas conheceu exibição pública após a morte do realizador, em 2015.

⁹¹ Tal reflexão em torno do uso dos idiomas encontrará maior pertinência em *Um Filme Falado*, mas já em *Viagem ao Princípio do Mundo* esse aspecto assume importância manifesta.

profundo e esquecido será avaliada explicitamente no primeiro plano do discurso oliveiriano⁹².

“Tornar-se senhor do caos que se é”. Antes de avançar com uma abordagem focada sobre as sequências que compõem o enredo de *Viagem ao Princípio do Mundo*, é de significativa valia elencar algumas ponderações sobre essa epígrafe fílmica, em que Manoel de Oliveira recorre ao filósofo alemão Friedrich Nietzsche para tão bem sintetizar o caráter adotado em seu trabalho. No artigo intitulado “Nietzsche e Platão: arte e orquestração das paixões” (2004), a investigadora Luzia Gontijo Rodrigues é clara ao explicar sobre a associação entre os pensamentos desses dois filósofos, de modo a tratar sobre os potenciais riscos que a *mímesis* na arte poderia representar enquanto recurso que possibilita o distanciamento do ser em seu trato com a realidade, na difusa compreensão entre o que é “ilusão e verdade”, “engano e certeza”; trata-se da “necessária diferenciação entre ornamento e artifício, segundo a qual todo ornamento, se em excesso, corre o risco de tornar-se mero disfarce da verdade, «mero ornamento».” (RODRIGUES, 2004, não pag.). De acordo com a autora:

O grande perigo da ilusão é aquele de o indivíduo, de o sujeito da percepção, incorporar para si o estatuto de ser fictício, perdendo não apenas a certeza das coisas, não apenas as referências que lhe permitiriam distinguir um sofá pintado de um sofá real, mas, muito mais grave, perdendo a certeza de si próprio, ao experimentar o prazeroso sentimento de «não realização», quando percebe vacilarem todos os dispositivos que garantiam e determinavam as identidades. Que se pense aqui na bela imagem oferecida por Schopenhauer e apropriada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, descrevendo o permanente risco da dissolução do *principium individuationis*, que ameaçaria aquele que pode contar apenas com sua frágil embarcação no enfrentamento com os horrores de um mar tempestuoso. (Idem)

Para Rodrigues, a “elevação do humano” em Nietzsche é “identificada à conquista da totalidade artística de si mesmo, ou seja, corresponderia à capacidade de orquestração dos instintos, paixões, desejos e todas as forças que constituem a complexa e multifacetada existência daquele que é *Individuum*.” (Ibidem). No sentido dessa busca, de acordo com o filósofo alemão, “deve-se cultivar no homem o domínio da própria

⁹² Contudo, cabe notar que a noção alegórica do *abandono nacional* já fora objeto de atenção relativamente a dom Rodrigue em *O Sapato de Cetim*. Um tratamento similar acerca da temática ainda será constatado com o padre António Vieira, em *Palavra e Utopia*, e com a mensagem definitiva de Manuel Luciano em *Cristóvão Colombo – O Enigma*. Já o tom exacerbado sobre esse tópico retornará ao término de *Um Filme Falado*, com o desfecho trágico das portuguesas Rosa Maria e Maria Joana.

força”, ou seja, a “orquestração de instintos e impulsos conflitantes, mesmo de tendências excludentes: «tornar-se senhor sobre o caos daquilo que se é; a seu caos impor tornar-se forma; necessidade tornada forma», como lembra ele em seu fragmento sobre música e o «grande estilo»⁹³, porque “quanto maior o autocontrole da força, o domínio sobre si mesmo, quanto maior a destreza na disciplina interior, maior será o âmbito da realidade a ser desfrutado.” (Ibidem).

Em síntese, afirma Luzia Gontijo Rodrigues a partir de sua leitura nietzschiana:

Apenas aquele que tem as rédeas de si mesmo responde ao desafio da criação da «virtude única», esse eixo de comando sobre si e fundamento para a criação de limites bem definidos que protejam o indivíduo da perigosa dissolução ou dispersão no fluxo eterno de vida e morte, no qual tudo se encontra mergulhado. O «grande estilo» seria justamente aquilo a lhe permitir desfrutar da inteira complexidade e riqueza da realidade, *tornando-se senhor sobre o caos daquilo que se é, impondo forma a seu caos* — necessidade tornada forma —, lançando, assim, o olhar na direção daquilo que concede à existência o caráter estável e a simplicidade das fórmulas matemáticas: a arte e o sagrado. (Ibidem, grifos meus)

Dentro de uma dinâmica em que se conjugam alegoricamente memórias coletivas e individuais – conforme muito já se insistiu ao longo deste trabalho –, o “caos que se é” da citação nietzschiana, em *Viagem ao Princípio do Mundo*, parece convocar tanto o interesse pela imersão ao interior do ser autônomo como a busca pelas *origens* de uma configuração planetária na contemporaneidade (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*). Mais do que isso, em consonância com o pensamento de Luzia Gontijo Rodrigues, o proveito da epígrafe por Manoel de Oliveira instiga o distanciamento que o espectador deve ter relativamente à expressão artística visionada em forma de cinema e à própria vida em sua complexidade. Nesse sentido, o embaralhamento criativo e provocador do cineasta revela-se em diferentes níveis – por ser uma história pautada em um episódio verídico; por nela constar o *alter ego* do próprio realizador, conjuntamente à presença física de Oliveira; pelo fato de o filme jogar com atavismos e reminiscências imbricados no amálgama entre o singular e o plural; e, inclusive, pelas limitações da

⁹³ “O «grande estilo» aparece como, simultaneamente, uma utopia para o humano e um desafio para a cultura, demandando toda força escultórica no trabalho de modelar a maleável matéria do caráter. Constituído como é por uma complexidade de forças e possibilidades, o homem se vê coagido a criar uma síntese viável de ser vivida, sob o risco de sucumbir em meio à tensão que não domina. Essa habilidade de orquestração de apelos contraditórios e conflitantes da existência, da história e da natureza, aparece de forma recorrente na história do pensamento moral, de Platão a Nietzsche, associada a uma capacidade plástica transformadora e propiciadora de forma, da própria forma, a forma do que se é, da sua virtude e crença e, por isso mesmo, da cultura.” (RODRIGUES, 2004: não pag.). Para uma leitura complementar a esse tema, cf. *A cor eloqüente*, Jacqueline Lichtenstein, 1994.

linguagem cinematográfica ao representar a tudo isso, devido à sua natureza enquanto matéria reflexiva que se dá pela arte, mas que estimula o pensamento para além dela (as guerras e os conflitos europeus do passado e do presente), daí o interesse e a utilidade do recurso ao uso da alegoria histórica. “Tornar-se senhor do caos que se é”, “impor forma a seu caos”, “necessidade tornada forma” – essas parecem ser palavras de ordem em um cinema tão afeito à revelação de suas marcas ficcionais, de uma filmografia tão afeita à arte como modo de reflexão sobre e com o mundo.

Algures no norte de Portugal, um grupo de amigos segue em viagem. O destino do trânsito é Castro Laboreiro, o *princípio do mundo*, “a casa da humanidade” (cf. *Capítulo 1: Alegoria histórica*). O então inesperado desfecho da jornada alimenta expectativas, concebe suspense – talvez por isso, João Bénard da Costa lembre de Caronte⁹⁴ ao referir o condutor da carrinha que transporta a equipe de artistas; mas o crítico é ainda mais específico em sua menção: “se barca lhe chamo, não é só por metáfora, mas porque ninguém, como Oliveira, filmou os passageiros de um automóvel assim, como se fossem passageiros de um barco, como se do interior de um barco se tratasse.” (COSTA, 2008a: pp. 176-178).

Dentro do veículo, metaforicamente metamorfoseado em “barco”, Judite veste-se à marujo. Entre ela e o velho cineasta, à partida do enredo fílmico, é estabelecido um *jogo*, um jogo de sedução que, impossibilitado de progredir, bem serve para contrapor o tom lamurioso do ancião ao desdém provocativo da jovem mulher, indiferente ao passar do tempo. Não é sem razão que a essa Judite irá Duarte, mais à frente na história, comparar a Judite bíblica, personagem ancestral que seduzira o general assírio Holofernes para que, aproveitando-se do seu sono, pudesse cortar-lhe a cabeça. Do mesmo modo, não é sem propósito que, ao tratar dessa mesma Judite, a do filme, afirme Agustina Bessa-Luís: “[vestir a personagem] com uma blusa de marujo pareceu-me genial. É assim o entendimento com a infância, quando o fato de marujo significava uma predominância romântica sobre os acontecimentos trágicos que se anunciavam, as guerras, as usurpações, os extermínios.” (BESSA-LUÍS, 2008: p. 22). E segue a autora:

Vestia-se de marujo o filho da condessa polaca, Silvana Mangano, na *Morte em Veneza* [Luchino Visconti, 1971]. É uma evocação dolorosa essa do sexo predominante na adolescência e recebido como um cutelo no coração da velhice. Para mim, esse extraordinário filme de Manuel de Oliveira [*sic*] é a *Morte em*

⁹⁴ Personagem proveniente da mitologia grega, Caronte é o barqueiro responsável pelo trânsito das almas dos recém-falecidos por sobre as águas que separam o mundo dos vivos do mundo dos mortos.

Veneza numa paisagem de escombros, como a própria Veneza e o Lido, tão termal, mais do que o marítimo.” (Idem)

Se a propulsão sexual e o contraponto velhice-juventude são os motes diletos na relação Manoel-Judite, a “predominância romântica sobre os acontecimentos trágicos” proveniente daquela figuração feminina reverbera ainda sobre as memórias de guerras, passadas e recentes; tal “entendimento com a infância” sugere um espelhar inocente para quem, diferentemente de Manoel e Afonso, não é devido carregar o peso da “saudade” nem de “souvenirs”.

Em via oposta no âmbito da participação afetiva, no mesmo “barco” em trânsito, segue Duarte, *cicerone* irônico e atento não apenas à sua viagem, mas inclusive, e sobremaneira, às *viagens* íntimas e profundas de Afonso e Manoel. É Duarte quem traduz (literalmente, mas não apenas) a cultura perseguida pelo francês – “Afonso, as pessoas nessa região oferecem bebidas e comidas. É uma ofensa não aceitá-las”, diz ele ao aproximarem-se de Castro Laboreiro. E é também Duarte quem reiterada e metaforicamente comunica a travessia daquele mesmo Caronte anunciado acima – se atavismos e reminiscências são como a “lava de um vulcão”, “como o que se passa em Sarajevo”, conforme constata o velho cineasta e o ator francês em dada passagem do diálogo, cabe ao terceiro dos homens expandir as fronteiras dessa leitura alegórica: “Em Sarajevo? Em Sarajevo e por esse mundo afora... *Apocalypse Now!*” (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*). No mais, é também pela boca de Duarte que se revela a síntese oliveiriana construída sobre o drama de seu *alter ego* – quando o grupo se encontra na primeira das pausas na viagem, em frente ao colégio de Jesuítas onde estudara Manoel na juventude, contudo, separados desse pelo dilatado rio Minho, diz o personagem: “Um tempo que separa outro tempo que, com o tempo, se faz agora presente” – tal como as águas que correm, segue o vagar cronológico, imparável, incontornável, insuperável... o tempo.

Insistindo-se na abordagem dos coadjuvantes que seguem em curso, cumpre lidar com o motorista que conduz o grupo. Certamente, trata-se de um integrante discreto naquela comitiva. Para os espectadores mais desatentos, tal descrição pode mesmo ser sinônimo de invisibilidade. Contudo, a pertinência alegórica desse personagem declara-se em primazia – conforme já avaliado neste trabalho, cabe ao cineasta Manoel de Oliveira interpretar o condutor do automóvel em *Viagem ao Princípio do Mundo* e,

nesse sentido, a ele remete-se o *olhar para trás*, o ponto de vista correspondente ao espelho retrovisor do veículo que trilha seu destino (cf. *Capítulo 2: Viagens*).

Mas a relevância do motorista para a economia fílmica não se limita a tais constatações, uma vez que é no paralelo imagético entre o Oliveira empírico e o seu *alter ego* (Marcello Mastroianni) que mais se manifestam as marcas de sua própria construção ficcional. Três passagens do enredo dão conta de exemplificar os argumentos em causa: primeiro, durante a paragem do grupo em frente ao colégio da infância de Manoel – ali, é o motorista quem oferece o binóculo para que os demais possam enxergar além do Minho, além do “tempo que separa outro tempo”; segundo, ao longo da sequência no Hotel do Pezo, diante das ruínas locais, “o futuro de um passado fulgurante”, conforme diz o velho cineasta, quando um fragilizado Manoel tenta, inutilmente, alcançar uma flor no alto de um ramo (a árvore, alegoricamente *elemento do tempo*, um reflexo simbólico da mesma matéria explorada em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*) – aquele corpo, em infrutífero esforço, em nada corresponde à firmeza corporal do homem (Oliveira) que, em silêncio ao fundo do quadro, a tudo assiste; terceiro, na aproximação derradeira a Castro Laboreiro – sobre uma medieval ponte de pedras, diminutos no enquadramento, surgem emparelhados os dois homens; *duas vezes Manoel*; com roupas parecidas e chapéus idênticos; às portas do vilarejo, um deles pede indicações para o trajeto, fala em português (a voz de Oliveira); este desaparecerá da história a partir de então; o outro, o que apenas fala em francês (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*), seguirá, pois as lembranças daquele lugar dizem respeito a Afonso e não mais a Manoel de Oliveira.

Nos capítulos precedentes, muito se insistiu no fato de o enredo de *Viagem ao Princípio do Mundo* proporcionar a partilha de seu protagonismo mediante as memórias evocadas por Manoel e Afonso. Além da viagem, que não apenas aproxima mas também une os personagens em torno de um propósito comum, uma carência similar reforça o vínculo entre os dois homens: o *pai ausente*⁹⁵. De fato, em *Viagem...* a ausência paterna não se trata de qualquer negligência proposital, como é óbvio, mas é ela que no limite instiga, tanto no velho cineasta como no ator francês (de uma maneira

⁹⁵ A temática do *pai ausente* é uma constante ao longo dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*. Além do título em questão, em *O Sapato de Cetim*, por exemplo, ela manifesta-se por meio da (não) relação entre dom Camille e Maria Sete-Espadas; em *Um Filme Falado*, mãe e filha portuguesas seguem em um cruzeiro ao encontro do pai que nunca aparece; e em *Cristóvão Colombo – O Enigma*, a viagem primeira dos irmãos Manuel e Hermínio trata, na verdade, de uma resposta à convocação do pai que os aguarda no continente americano – esse pai, contudo, nunca surge em cena.

involuntariamente irônica), a procura pelo “enorme cordão umbilical” que, alimentado “através do sangue e da memória”, “nos liga às origens da humanidade”, em acordo com o entendimento de Manoel de Oliveira, conforme referido acima. Nesse sentido, é sintomático que a figura materna seja negligenciada por Manoel – em detrimento das recordações admiradas que o ancião propaga sobre o pai –, enquanto a mãe de Afonso é vítima das suspeitas de Maria Afonso, tia do francês⁹⁶. A Manuel Afonso a “mulher-oráculo” (cf. Capítulos 3 e 4) acusa-o de ter sido um “mau pai” porque ao filho não ensinara “falar a nossa fala”. Contudo, ali, a superação das diferenças linguística e cultural manifesta-se não pelo falar, mas “através do sangue e da memória” – para Afonso, eis o percurso de seu “enorme cordão umbilical” e o encontro com as suas próprias origens⁹⁷.

Em Castro Laboreiro, Manoel emudece, ou melhor, converte-se no *quase vultu* alheio ao todo, observador atento e silencioso, tal qual o motorista que os acompanha em viagem (esse sim, ali, desaparecido). No *princípio do mundo* que é, a um só tempo e espaço, o lugar das origens de Afonso, mas também a “representação do mundo” (cf. *Capítulo 1: Alegoria histórica*), ao velho cineasta nada mais cabe que não seja assistir – assistir ao retorno do exilado, ou ainda o regresso do fruto do expatriado rebelde (cf. *Capítulo 2: Viagens*), e ao seu lado testemunhar a gênese alegórica do todo, Portugal. E para que dúvida não haja sobre a qual *primórdio* se refere, para além da predominância do idioma português sobre o falar em francês (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*), o enredo fílmico convoca o primeiro rei nacional ao diálogo dos personagens – dom Afonso Henriques, que empresta o nome aos moradores locais, bem como a sua história são matérias vivas na memória dos cidadãos. Mas o tempo em Castro Laboreiro sugere-se estático, e, para além daquele passado, a história parece não avançar – ao passearem pelas ruas do vilarejo, Duarte arrisca: “Portugal foi a única nação a surgir por vontade de Deus”, conforme dissera padre António Vieira, ao que lhe

⁹⁶ As suspeitas de Maria Afonso decorrem do fato de os pais de Afonso terem se divorciado e, assim, supostamente a mãe do francês poder ter mantido outros relacionamentos, o que leva a velha senhora a acreditar que o sobrinho possa não ser filho de seu irmão Manuel.

⁹⁷ Não deixa de ter interesse também o contraste entre a educação burguesa de Manoel e a infância carente de Afonso (em qualquer dos casos, heranças familiares provenientes do histórico de vida daqueles pais). Nesse sentido, ganha relevância o automóvel como um bem material. Ao passo em que, desde a mais tenra infância, o velho cineasta sempre foi beneficiado com o contato com *carros da moda* – lembre-se da menção de Manoel ao modelo italiano “Ítala ou Itala”, um dos vários veículos da família, ou ainda o motorista particular que servia a si e aos irmãos –, Manuel Afonso reconstruiu a vida no estrangeiro como mecânico de automóveis. Significativamente, no enredo fílmico, é Manoel de Oliveira quem faz-se de *chauffeur* para um e para outro – o amálgama de histórias em busca de um propósito comum, o passado.

responde, algo desconcertado, José Afonso (esposo de Maria Afonso): “Padre Vieira, eu já ouvi falar nele.”

A sugestão de um tempo alegoricamente estático, contudo, não impede que Castro Laboreiro tome ciência de um mundo permanentemente em prossecução. E sobre o mundo “só se houve falar das guerras que acontecem lá por fora”, conforme diz Maria Afonso antes de oferecer ao sobrinho um pão como símbolo de proteção e de paz. Os conflitos que se passam “na Croácia e em África” são “guerras que não acabam nunca”, diz ela. Na dissolução de tempos e lugares, um último apelo daqueles que fixos permanecem nos primórdios de tudo: “Não nos esqueça! Eu não quero morrer sem conhecer o outro filho do meu irmão Manuel”, clama a velha senhora em sua fala definitiva.

Em *Viagem...* Portugal é o *princípio do mundo* – mundo que é europeu, mundo que é condenável porque, em sua contemporaneidade, espaço de permanentes conflitos, as “guerras que não acabam nunca”. Na busca das raízes lusitanas dessa configuração planetária, no empenho de “tornar-se senhor do caos que se é”, três memórias são convocadas – duas individualidades e uma coletividade: Manoel, Afonso e o pretérito nacional. Àqueles homens cumpre o refúgio memorial da figuração paterna como referência; mais ainda, aos homens ligam-se histórias pessoais distintas, íntimas e tocantes – um Manoel (de Oliveira), o outro Manuel (Afonso). O primeiro confronta a velhice, “um tempo que separa outro tempo que, com o tempo, se faz agora presente”; o segundo enfrenta o passado imaginado e o distanciamento cultural, ambos, contudo, conectados “através do sangue e da memória”, por um “enorme cordão umbilical”. Assim seguem, Manoel e Afonso, por sobre as águas, conduzidos por um metafórico Caronte.

Castro Laboreiro, o passado de um, o lugar de origem de todos – esse Portugal alegórico é o país do isolamento e da imutabilidade. Disso provém a força impactante de Maria Afonso – memória resistente e permanente de um pretérito que se faz presente (cf. *Capítulo 4: A diferença portuguesa*), e que, desejoso por jamais ser esquecido, almeja transformar-se em futuro, um porvir que, tal como a viagem, manifesta o tempo sincrônico em razão de uma crise permanente – atavismos e reminiscências nem sempre salutares, a “doença do tempo” em continuidade (cf. Capítulos 2 e 3).

Por fim, se em solidão e tolhimento insistir, Oliveira, Manoel, Afonso, Manuel Afonso, Portugal espelham, ou ainda melhor, espelham-se, convertem-se definitivamente em Pedro Macau – a metáfora dentro da alegoria, a revelação do

constructo ficcional, o caos transformado em forma, o herói comedido, obstinado, negligenciado; quem os tira desse degredo?

5.4: Palavra e Utopia

Conforme verificado até aqui, o discurso narrativo alegórico histórico dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* inicia com o debate crítico em torno da adesão portuguesa à Comunidade Econômica Europeia em meados da década de 1980 (*O Sapato de Cetim*), avalia o enfraquecimento de macro-narrativas ancoradas em utopias político-ideológicas após a queda do Muro de Berlim e a iminente desestruturação do bloco comunista liderado pela então URSS (*Non, ou a Vã Glória de Mandar*) e defende a matriz lusitana enquanto *princípio* de uma contemporaneidade condenável mediante os conflitos que se espalham secularmente pela Europa (*Viagem ao Princípio do Mundo*).

No ano 2000, momento em que se celebra o quinto centenário da chegada dos portugueses ao território brasileiro, a filmografia oliveiriana avança com o quarto título dos seus *filmes de viagem*. *Palavra e Utopia* recupera a vida e a obra de padre António Vieira para não somente refletir acerca da constituição cultural do Brasil, mas sobretudo revisar um processo sórdido de exploração do *outro* – a escravidão de índios e negros no chamado *Novo Mundo*⁹⁸. Nesse sentido, embora pese a inestimável contribuição vieirina para as histórias e as culturas de Portugal e Brasil, sobre o “imperador da língua portuguesa”, conforme o chamou Fernando Pessoa em poema bastante conhecido⁹⁹, Manoel de Oliveira centra atenções nas lutas, palavras e utopias vocacionadas à defesa dos oprimidos, ao reconhecimento das justiça humana e divina como bens alcançáveis e devidos. A partir de *Palavra e Utopia* colocam-se uma vez mais os parâmetros de uma contemporaneidade censurável porque cruel com minorias políticas. Se a Portugal

⁹⁸ Para uma leitura crítica sobre o processo de colonização portuguesa no Brasil, bem como sobre as mazelas provocadas sobre os povos nativos daquele país, a exploração de escravos africanos e as consequências imediatas e futuras para a constituição da sociedade brasileira, cf. *O povo brasileiro: a formação e o sentido de Brasil*, Darcy Ribeiro, 1995; *Formação do Brasil contemporâneo*, Caio Prado Jr., 2000; *Casa Grande & Senzala*, Gilberto Freyre, 2005; e *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda, 2006.

⁹⁹ Cf. “António Vieira” in *Mensagem*, Fernando Pessoa, 2009, p. 80.

enquanto *origem do mundo* podem implicar inquietações dado o caráter diluído da referência alegórica, o vínculo nacional com o Brasil é de outra natureza, porque histórica, e de sua especificidade e força subsistem as razões que permitem ponderar sobre as marcas do passado no regime da atualidade.

Em acordo com a leitura alegórica adotada neste trabalho, manifestou o cineasta Manoel de Oliveira em entrevista concedida na altura da estreia do filme:

O padre Vieira trabalhou toda a vida desde jovem, tinha toda a esperança no mundo, na libertação dos escravos, no alívio dos índios... Lutou a vida toda mas, depois, veio a paixão, que é o caminho do calvário: ele é preso, expulso do Brasil, mal aceite em Portugal e morre muito desgostoso. É a paixão: ele não quis sequer que os seus ossos viessem para Portugal – porque Portugal não quis a sua palavra; por isso não merece os seus ossos. *A memória de Vieira, devo dizê-lo, é actualíssima; hoje não é menos actual do que no século XVII.* (OLIVEIRA apud JORNAL DE NOTÍCIAS, 2 de setembro de 2000, grifos meus)

Já a opinião do crítico brasileiro Inácio Araújo é ainda mais explícita concernente ao elo entre dois tempos unidos pelo potencial alegórico histórico construído pelo enredo fílmico de *Palavra e Utopia*:

Vieira foi também um luso-brasileiro, o que ajuda a complicar coisas nada simples: como olhar o futuro, se todo o universo luso-brasileiro do século XVIII predispõe ao atraso, à escravidão, ao obscurantismo, à exploração predatória, ao servilismo arrogante? Talvez, a rigor, resida aí a angústia essencial que esse filme nos transmite infatigavelmente: o século XVII, no império lusitano, não é assim tão diferente do século 20 que acaba de terminar: basicamente, um tempo perdido pela mesquinha e pela pequenez dos homens. *Cada sermão de Vieira retomado por Oliveira parece forçar a aproximação entre essas duas eras: aquela em que Vieira viveu e esta em que vivemos.* Este é um filme, por excelência, da palavra (de Vieira). De uma palavra barroca que as imagens despojadas de Oliveira destacam do encontro em que se produziram e revelam em sua terrível atualidade. [Inácio Araújo, *Folha de S. Paulo*, Guia da Folha, 31 ago. 2001]. (ARAÚJO apud MARGARIDO, 2005: p. 229, grifos meus)

Além da continuidade discursiva em âmbito alegórico histórico, o filme em questão ainda comunica com os seus precedentes de *corpus* no tocante às relações temáticas envolvidas com as estruturas fílmicas em pauta. No caso de *O Sapato de Cetim*, por exemplo, não é dispendioso observar que António Vieira nasce (em 1608) durante o período de jugo da coroa portuguesa sob os mandos dos Filipes de Espanha e assiste ao processo de Restauração da Monarquia em Portugal (em 1640) já em sua fase adulta; “Terrível palavra é um *non*” é a epígrafe de *Non, ou a Vã Glória de Mandar*,

citação retirada do “Sermão da Terceira Quarta-Feira da Quaresma”, proferido por Vieira em 1670; e, no mais, a tônica da velhice, explorada atentamente em *Viagem ao Princípio do Mundo*, inclusive a partir da remissão autocentrada no *alter ego* oliveiriano, retorna em *Palavra e Utopia*, contudo ali em razão do drama de um homem angustiado com a possibilidade de não ver concluída a sua missão em favor de um mundo mais justo.

Palavra e Utopia é um caso exclusivo na filmografia oliveiriana ao lidar diretamente com aspectos históricos e culturais envoltos com o contato entre Portugal e Brasil. Para tanto, também reside no título a excepcionalidade de facultar a um ator brasileiro (Lima Duarte) a oportunidade do protagonismo¹⁰⁰. No mais, o luso-brasileiro António Vieira, construído pelo olhar de Manoel de Oliveira, como bem o notou Edimara Lisboa, remete a “princípios contemporâneos”, a ele cumpre “a posição de figura visionária, muito à frente de seu tempo”, já que “formulador de uma utopia que só poderia ser compreendida no futuro, no atual presente” (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*; LISBOA, 2013: p. 47) – disso provém o notável aproveitar de um protagonista que luta explicitamente por causas humanitárias, outro dado isolado no cinema oliveiriano.

Antes de apresentar o personagem em acordo com as três etapas em que se divide a vida de António Vieira no enredo fílmico, à semelhança daquilo que pode ser observado em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, Manoel de Oliveira procede com uma construção alegórica ancorada na premissa do legado fixado no tempo – à abertura do filme, como se de um plano ponto de vista se tratasse, a câmera percorre uma zona desabitada, recheada de árvores, sob um céu cinzento enquanto os créditos iniciais do título surgem no ecrã. Contudo, ao contrário daquilo que ocorre em *Non*, não existe nessa introdução fílmica o enquadramento específico de uma árvore única, elemento singular, mas sim de um coletivo, um arvoredo. Desse modo, ao passo que se argumenta

¹⁰⁰ Na verdade, o personagem padre António Vieira é interpretado por três atores distintos em acordo com as três etapas da vida do jesuíta abordadas pelo filme: Ricardo Trêpa na juventude de Vieira; Luís Miguel Cintra ao longo de sua fase adulta; e Lima Duarte sobre a velhice do protagonista. Excluindo Trêpa da comparação – de fato, uma participação diminuta e quase pontual –, os trabalhos desempenhados por Cintra e Duarte são bastante contrastantes: no caso do primeiro, trata-se de uma técnica de interpretação bastante afeita à tradição dos personagens desenvolvidos por Manoel de Oliveira, pela qual se assiste a uma demanda mais enunciativa e pouco psicológica; no caso de Lima Duarte, verifica-se o esforço pelo naturalismo e a tendência ao recurso pelo suporte do melodramático. À questão do sotaque a ser adotado para o personagem, em dada oportunidade, o ator brasileiro revelou o combinado entre ele e o colega português: um faria o esforço por aproximar-se à pronúncia do sotaque brasileiro, enquanto o outro faria o esforço na via oposta; assim, supunha-se, “chegávamos no meio. Onde pensámos que estaria o padre António Vieira. Afinal, ele faz a síntese cultural entre Portugal e Brasil.” (DUARTE *apud* BARROS, *Diário de Notícias*, 17 de novembro de 2000).

ser legítimo associar às árvores a interpretação do passado longínquo, alimentado e permanente ao longo dos tempos, relaciona-se a esse conjunto a missão humanitária vieirina como herança pretendida em perpetuação e reprodução.

De fato, se em missão vieirina se insiste, ela resulta de confrontamentos, culpados e vítimas. Daí que a saga do protagonista em *Palavra e Utopia* não se desenvolva, à partida, em respeito a uma disposição cronológica; antes a ela é devido o pontuar do drama maior ao qual o personagem se encontra subjugado: a perda de suas vozes ativa e passiva, sua condenação ao silêncio. O padre António Vieira surge em ação no ano de 1663, em Coimbra, no momento em que se encontra sob custódia da Inquisição Portuguesa; desde então, a sua história e as razões que o levaram a tal condição serão narradas em retrospectiva.

Como é sabido, as contendas do jesuíta são provenientes do uso eloquente da palavra utópica, destemida, por meio de sermões e cartas que miram, por um lado, aqueles que afrontam a “grandiosidade do reino de Portugal”, e por outro, aqueles interessados no “trato desumano”, seduzidos tanto e somente pelo lucro da exploração do *outro*. Nesse sentido, o silêncio de Vieira, o preço pago por suas teses heterodoxas em razão do Quinto Império e por sua defesa aos índios e escravos africanos no Brasil, bem atende aos propósitos dos responsáveis pelas injustiças mundanas – a Inquisição da Igreja Católica, os colonizadores portugueses e mesmo o reino de Portugal (cf. Capítulos 3 e 4).

Ao jovem António Vieira (Ricardo Trêpa) cabe a efusão iniciática do padre, o anseio pela solidariedade e pela expansão da fé católica. De acordo com a sua ótica, a empatia com o *outro*, sobretudo o índio brasileiro, é a única via disponível para a evangelização daquelas *almas carentes*. Não por acaso, ainda que pontualmente, é apenas no primeiro terço do filme que manifestações culturais de comunidades indígenas e africanas serão apresentadas na economia fílmica¹⁰¹. A amizade e a confiança conquistadas pelos jesuítas, inclusive, são razões suficientes para o apoio dos índios no combate aos hereges holandeses, “invasores” indignos da ocupação colonizadora porque não atuantes em favor dos desígnios divinos.

¹⁰¹ Cabe pontuar, contudo, que a temática em torno dos direitos dos índios em solo brasileiro retornará enfaticamente na terceira e última fase da vida de António Vieira. Aliás, ainda enquanto jovem, o padre também é revelado em seu esforço no aprendizado do idioma Tupi – “«Eporapitiomé», que significa «não matarás»”, diz ele a alguns de seus colegas de noviciado. Entretanto, a questão dos escravos africanos perde-se no desenrolar do enredo. Não obstante o fato da inexistência do contato com algum dos idiomas daqueles traficados desde África, o padre em sua maturidade não mais manifestará qualquer queixa explícita em favor dessa população.

A transição do personagem para a sua fase adulta é demarcada por um episódio político de relevância continental: em 1640, com a Restauração da Monarquia Portuguesa. Aos 32 anos de idade, o padre Vieira assiste à retomada da independência nacional frente à Espanha e à subida ao trono lusitano do rei dom João IV. De acordo com as teses vieirinas acerca do Quinto Império, é este rei quem deverá personificar a figura do “rei Encoberto”, e assim conduzir a nação e o mundo em direção ao “Reino de Cristo na Terra” (cf. REAL, 2008). Desse modo, a viragem na vida do protagonista pontua não apenas uma passagem relativa à condução da monarquia portuguesa, mas inclusive o princípio de uma nova etapa na obra vieirina, a qual celebra sua heterodoxia diante da Igreja Católica e o conclamar de Portugal como nação divinalmente escolhida.

Uma vez delimitadas as temáticas centrais na luta do personagem oliveiriano – a defesa dos índios e dos escravos africanos no Brasil e a evocação da excepcionalidade portuguesa em razão do Quinto Império a ser conduzido por dom João IV –, a fase adulta de António Vieira (Luís Miguel Cintra) centra-se no embate do protagonista contra os seus opositores, bem como na ênfase sobre a grandiosidade e o alcance internacional da figura vieirina.

Depois de recuar ao período da juventude do personagem, o enredo fílmico alcança novamente o tempo presente da diegese, o ponto de partida da história narrada. Anos após a morte de dom João IV, o padre encontra-se diante do tribunal da Inquisição¹⁰². Ele deve prestar satisfações por suas interpretações bíblicas e por ferir a ortodoxia da Igreja Católica. António Vieira é “castigado com as mais duras penas”, e vê decretada a “perda de sua voz ativa e passiva”, conforme comunicam os inquisidores; não podendo manifestar-se seja oralmente ou por escrito, além de estar privado de sua liberdade. No Brasil, o clamor solitário e indignado do jesuíta em sua luta por justiça não encontra mais do que a ferocidade dos colonizadores, estes por Vieira acusados de corrupção e exploração – literalmente arrastado de seu púlpito, uma vez mais privado do uso da palavra e da liberdade, ele acaba por ser expulso das terras brasileiras; eis o “caminho do calvário”, conforme referido por Manoel de Oliveira em citação anterior.

Mas nada parece conter a sanha revoltosa do padre em afronta à autoridade do rei português e aos juízes da Inquisição. “Se os seus serviços são mal premiados, basta saber que são bem conhecidos”, diz ele em um dos seus sermões. Mais à frente na

¹⁰² Com a morte de dom João IV, em 1656, o padre António Vieira perde o seu principal interlocutor no âmbito do reino português. Assim, as profecias por ele manifestadas em torno da ressurreição daquele monarca, bem como a expectativa de que João IV viesse a conduzir Portugal no caminho de um reino universal cristão apenas agravam a condição do já isolado jesuíta.

mesma pregação, arremata: “Se saiu ingrato por servir à pátria, vós fizeste o que devia, ela o que costuma.” E mais: “Se não beijastes a mão real pela mercês que vos não o fez, beijai a mão de vossa espada.”

Sem alternativas dentre aqueles a quem tanto empenho dedicara, António Vieira segue para o estrangeiro, onde é acolhido apazivelmente por audiências diversas em lugares variados do continente europeu. Em Roma, por exemplo, o padre encontra a oportunidade de manifestar o seu patriotismo exacerbado em alinhamento com o mito cultural – e providencial – da peregrinação lusitana: “Sem sair da pátria ninguém pode ser grande... assim fez o grande espírito de [Santo] António, e assim era obrigado a fazer porque nasceu português.” Continua Vieira: “o brasão de ser português é a obrigação de morrer peregrino.” E ainda: “Nascer pequeno e morrer grande é chegar a ser homem. Por isso nos deu Deus tão pouca terra para o nascimento e tantas para a sepultura.” Ainda na capital italiana desenrola-se uma das mais emblemáticas sequências de *Palavra e Utopia*, quando, diante da rainha Cristina da Suécia, o jesuíta defende o sorriso de Demócrito, “sábio filósofo”, em comparação ao choro de Heráclito: “Afirmarei uma coisa, mas defenderei outra...”, pois ambos os filósofos choravam, “cada um ao seu modo.” Contudo, para o personagem, “Roma é Lisboa, onde estou sempre com os pensamentos e, por isso, sempre tão triste.”¹⁰³

Tristeza, desgosto e solidão são as tónicas que delineiam a passagem do protagonista para a etapa seguinte de sua vida. Em sua velhice, o António Vieira de *Palavra e Utopia* (Lima Duarte) vê-se envolvido em diferentes tramas burocráticas, que permanentemente intimidam o avançar em continuidade de seus projetos utópicos. Ainda ameaçado pela Inquisição da Igreja Católica e constantemente desprezado pelo reino português – nomeadamente na figura de dom Pedro II –, o jesuíta lança-se em mais uma tentativa frustrada de garantia de melhores condições de sobrevivência para os índios do Brasil. Ele é vencido – os valores cristãos do padre, provenientes de sua luta em nome da Companhia de Jesus, sua promessa feita ainda na mocidade, sua crença na transformação humanitária e conversão das *almas inocentes*, tudo é superado pela ganância humana manifestada na atitude dos brancos europeus, sejam estes do clero, da

¹⁰³ O êxito internacional do padre António Vieira em detrimento ao seu reconhecimento em Portugal, aliás, é matéria de interesse para parte significativa das críticas dedicadas tanto a *Palavra e Utopia* como à carreira de Manoel de Oliveira. Não raros são os casos em que críticos e analistas apontam as semelhanças entre as histórias de vida do jesuíta e do cineasta, ambos valorizados internacionalmente enquanto motivo de polémicas detratórias no âmbito nacional. A propósito desse tema, cf. *Referências Bibliográficas, Jornais e Revistas, Palavra e Utopia*.

nobreza e mesmo da monarquia. Ao fim da vida, vendo falhar muitos de seus projetos, tendo assistido decepcionado à ambição humana sobrepor-se aos valores e condutas que a sua fé pôde alimentar, a velhice arroja-se finalmente sobre o personagem. Ao padre que sonhou com o Quinto Império em sua ode portuguesa e cristã, pouco mais resta do que recolher-se em seus aposentos, cuidar da seleção de seus escritos e aguardar pela morte iminente.

A morte, por seu lado, avizinha-se acompanhada de nova punição – uma vez mais, nesse caso, em decorrência das tentativas de influenciar internamente os ditames da Companhia de Jesus, António Vieira é condenado ao silêncio, à “perda de voz ativa e passiva”. A morte aproxima-se com o medo da intransigência do tempo – sobre os seus últimos escritos, nomeadamente acerca da *Clavis Prophetarum*, obra deixada inconclusa, afirma Vieira: “só tenho medo de não ter tempo de acabá-la.” À morte não se escapa, por ser termo de um ciclo – a “morte por velhice”, conforme brada o protagonista em um de seus sermões. A morte é espontaneamente destinada ao Brasil, em Salvador, Bahia, o lugar da luta original, terra das conversões e do princípio utópico, mas, contudo, despedida cravada pela saudade, saudade de Lisboa, saudade de Portugal.

Em seu leito derradeiro, acompanhado pelos padres que o assistem, ouve-se as últimas palavras do jesuíta: “Tudo é vento. Tudo é fumo.” Outro religioso adentra ao cômodo, trata-se de um personagem interpretado por Manoel de Oliveira. Traz consigo uma carta “recém-chegada de Roma”. A remissiva informa que, afinal, António Vieira retomara o direito do uso das vozes ativa e passiva, o silêncio fora-lhe retirado. Contudo, Vieira está morto¹⁰⁴.

¹⁰⁴ A propósito do personagem interpretado por Manoel de Oliveira ao término de *Palavra e Utopia*, são apropriadas as palavras de António Preto ao notar que o cineasta desempenhara papel similar em outro título de relevância na cinematografia portuguesa – *Conversa Acabada*, de João Botelho, 1981: “com Fernando Pessoa a convivência parece ter sido escassa e se pode contar-se um primeiro encontro, que é na verdade o último, é para ver Manoel de Oliveira, vestido de padre, dar a extrema unção ao poeta em *Conversa Acabada*. Sacramento duvidoso este, imaginado por João Botelho, que, num epitáfio alegórico, coloca o cinema a fechar os olhos à literatura (como os vencedores amortalam os vencidos, diria Benjamin) e Oliveira a herdar precocemente o destino de Pessoa. É certo que, além da celebridade e da consagração nos altares da maiúscula Cultura nacional, é um mesmo país-problema que ambos comungam; entre *Mensagem* e *NON ou a Vã Glória de Mandar* duas maneiras de desconstruir o mito lusíada [*sic*] (não tanto o de Camões como o que o século XX armou), o espectro de um padre, Vieira de seu nome (também ele visitado no seu leito de morte por um Oliveira de sotaina, no final de *Palavra e Utopia*), idêntico apelo à urgência de refundar Portugal (esse que, como observam Regina Guimarães e Saguenaíl em *O Nosso Caso*, deixaria de encabeçar o Quinto Império para se restringir a um quinto da Península Ibérica) e a reiteração de uma mesma pergunta: «Quem vem viver a verdade / Que morreu D. Sebastião?» [cf. “O Quinto Império” in *Mensagem*, Fernando Pessoa: 2009, p. 73] (PRETO, 2013b: pp. 40-41).

Falou-se anteriormente sobre a construção alegórica que delega à sequência inicial do filme – por meio do explorar das árvores em zona deserta – a sugestão do legado fixado no tempo, o entendimento da missão humanitária de António Vieira como o desejo de uma herança a ser perpetuada e reproduzida. A propósito dessa imagem e desse elemento da natureza, cumpre tecer algumas considerações sobre outro agente alegórico: as águas do oceano. Em diálogo com o título precedente do *corpus*, essas águas remetem a “um tempo que separa outro tempo que, com o tempo, se faz agora presente” (cf. 5.3: *Viagem ao Princípio do Mundo*). São águas revoltas, inquietas e bravias, que nisso se assemelham às desafiadoras palavras proferidas pelo padre ao longo de seus escritos e sermões: águas que simbolicamente refletem os desafios enfrentados pelo protagonista em sua saga. Daí que as viagens no filme não sejam nunca exploradas em sua plasticidade imagética e/ou pautadas na exigência cronológica, mas antes ilustradas enquanto elipses temporais e espaciais com uso desse recurso: as águas do oceano (cf. *Capítulo 2: Viagens*). O plano-fixo que encerra *Palavra e Utopia* é o olhar para o mar – ouve-se o marulhar das águas e das quilhas de madeira de uma embarcação; sobem os créditos finais do filme; essa água e essa embarcação voltam-se aos que partem? Ou aos que chegam? Se partem, desde onde? Se chegam, de qual proveniência?; são questões que permanecem, liberdade poética; as profundas palavras vieirinas, seu legado e sua história persistirão; o mar que outrora separou Portugal e Brasil agora os une, tal qual a fé cristã promulgada pelo jesuíta; assim como as águas do oceano, os ecos da justiça utópica pretendida por Vieira ainda se fazem ressoar.

É o firmamento das relações históricas entre Portugal e Brasil, conexões em continuidade e em prolongamento cultural, aquilo que permite a percepção do contraste entre passado e presente no âmbito do discurso histórico alegórico de *Palavra e Utopia*. As denúncias de exploração do *outro* espelham abusos, concomitantemente pretéritos e contemporâneos, em razão da criticável ambição humana, ganância sobreposta aos princípios solidários, aos valores humanos. De acordo com a ótica vieirina endossada pelo enredo fílmico, trata-se da ausência da moral cristã. Na mesma perspectiva, solidariedade e valores intrínsecos a Portugal enquanto nação que poderia (ou deveria) conduzir (alegoricamente) o mundo em caráter exemplar – note-se aqui, uma vez mais, o sermão de António Vieira dedicado a Santo António: “Nascer pequeno e morrer grande é chegar a ser homem. Por isso nos deu Deus tão pouca terra para o nascimento e tantas para a sepultura.” Como bem observado por Annie Gisele Fernandes, ali, o propósito discursivo do padre, e por extensão do filme, “é claro: exaltar o santo

português que nasceu em Lisboa e morreu em Pádua, na Itália.” Contudo, “exaltando-o, propõe-se exaltar também a pátria, o Portugal eleito por Deus – de tal modo que muitos dos seus sinais se fazem presentes no brasão de Armas daquele país – e o Portugal destinado a cumprir a missão de dilatar a Fé, o catolicismo, no mundo.” (FERNANDES, 2010: p. 172).

Mas “nascer pequeno e morrer grande é chegar a ser homem” também ilustra a trajetória própria do ser humano António Vieira em sua singularidade. Embora pese a peculiaridade da biografia vieirina, a saga do personagem inevitavelmente é devedora dos limites da existência na Terra. Assim, o filme opta por explorar a evolução do protagonista em acordo com as diferentes etapas de sua vida e os variados desafios a que deve defrontar – juventude, idade adulta e velhice: o contato com o *outro* e o princípio solidário; a grandiosidade do homem e a vontade de engrandecimento da nação; a frustração com a ganância humana e o tempo que se esvai. De todo modo, é um percurso de vida que se revela em desconexão e solidão com os preceitos de sua era, em que a escolha pela morte no exílio é um exemplo bastante fecundo desse argumento (cf. *Capítulo 2: Viagens*).

Em *Palavra e Utopia*, a *alegoria das árvores* enquanto legado humanista fixado no tempo como desejo de reprodução contínua remete ainda à mesma solidão de Vieira, e transforma-se na *alegoria das águas*, em fluidez que conecta e expande-se com vigor, tal como as palavras do jesuíta, que se repercutem em duração, porque nascido pequeno, o homem chegara a ser grande – para nascer, “pouca terra”, mas “tantas para a sepultura”. Essas alegorias são provenientes do gênio criativo oliveiriano e da própria gênese de seus *filmes de viagem*. Disso resulta a pertinência de ser Manoel de Oliveira a interpretar o religioso que comunica a devolução das vozes ativa e passiva ao padre em seu leito de morte. Trata-se, uma vez mais, da dialética passado-presente como tópico de abordagem, e convoca-se, portanto, a construção alegórica como ferramenta analítica sobre o tempo presente em análise crítica (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*).

Assim, esse oliveiriano padre António Vieira é o portador da palavra utópica que se insurge contra injustiças. Diegeticamente, iniquidades oriundas dos líderes europeus no passado, mas que alegoricamente na atualidade comunicam desigualdades ainda vigentes – tratar-se-ia da lógica exploratória do capitalismo moderno e globalizado, conforme as reflexões de Carolin Overhoff Ferreira e Edimara Lisboa (cf. Capítulos 3 e 4; FERREIRA, 2012c; LISBOA, 2013). No embate contra um futuro aparentemente

trágico, uma via de oposição firma-se pelos valores solidários e cristãos – noção bastante em acordo com o discurso adotado em *O Sapato de Cetim*, por exemplo –, mesmo que a utopia de um mundo unido e liderado pela nação *escolhida* não preveja a imposição da fé como sujeição condenável (cf. *Capítulo 4: A diferença portuguesa*). Vieira, Portugal e a *dádiva* lusitana de ter posto em contato todos os povos do planeta vinculam passado e presente por meio do alerta em âmbito alegórico histórico. Depois de ser o *princípio do mundo*, Portugal em *Palavra e Utopia* é o portador da voz utópica que, solitariamente, clama por um mundo melhor.

5.5: *Um Filme Falado*

Um ano após Manoel de Oliveira convocar a palavra utópica vieirina como manifestação necessária ao desejo de uma convivência mais justa e igualitária entre as sociedades, o mundo assiste estarrecido aos nefastos ataques terroristas perpetrados em 11 de setembro de 2001 contra as Torres Gêmeas do *World Trade Center*, em Nova Iorque, EUA¹⁰⁵. Concomitantemente a esse episódio de consequências catastróficas e duradouras para as relações entre os países ocidentais e orientais¹⁰⁶, a União Europeia,

¹⁰⁵ Os atentados terroristas do 11 de setembro de 2001 nos EUA, muitas vezes referidos em razão das imagetivamente emblemáticas agressões contra as Torres Gêmeas do *World Trade Center*, na verdade, tratam de uma série de ações coordenadas pela organização islâmica fundamentalista al-Qaeda. Na manhã daquele dia, terroristas sequestraram quatro aviões comerciais em aeroportos americanos. Dois desses aviões foram lançados contra os edifícios do *World Trade Center*, uma aeronave chocou contra o Pentágono – sede do Departamento de Defesa dos Estados Unidos –, em Washington, e o quarto avião caiu em área aberta, no estado da Pensilvânia, depois de os passageiros e a tripulação tentarem recuperar o controle do veículo. Todos os ocupantes das aeronaves morreram, sendo que, ao todo, quase três milhares de vítimas foram contabilizadas (cidadãos de dezenas de países distintos) – a sua grande maioria estava dentro das instalações das Torres Gêmeas à hora dos ataques. Em outubro do mesmo ano, o então presidente estadunidense, George W. Bush, autoriza o início da campanha militar que ficou conhecida como “Guerra ao Terror”. À revelia das Nações Unidas, o exército dos EUA invade e ocupa o Afeganistão (2001) e o Iraque (2003), com o propósito de exterminar a organização islâmica fundamentalista Talibã, que havia acolhido os terroristas da al-Qaeda. Tecnicamente, a “Guerra ao Terror” jamais foi interrompida desde então.

¹⁰⁶ Atente-se aqui que, desde essa altura, se assiste ao crescimento da percepção do preconceito contra populações de matriz religiosa islâmica, bem como a continuidade de casos de ações terroristas reivindicadas por grupos radicais islâmicos em diferentes partes do planeta, conforme registrado por diversos veículos noticiosos ao redor do mundo. Para um debate acerca das políticas externas unilaterais adotadas por Estados ocidentais e o impacto desses atos sobre o recuo na tendência globalizante mundial, cf. “O mundo após o 11 de setembro: a perda da inocência”, Rubens Ricupero, 2003.

com quase dez anos de existência na altura¹⁰⁷, debate-se em torno das bases de sustentação que justificam os seus primados identitários originais, ou seja, discute-se acerca da “temática da Reconciliação”. Nas palavras de Maria Manuela Tavares Ribeiro, “as reflexões de muitos intelectuais e a acção política a favor da reconstrução europeia imaginam uma Europa na base da ideia da Reconciliação em nome da unidade da civilização europeia, do bem comum superior, enfim, do interesse comunitário”, pois “o mesmo é dizer, em nome de laços históricos com o Ocidente e da pertença à «família europeia» imagina-se, cria-se a Europa na unidade e diversidade. E todo este processo de construção (...) foi e é feito de sucessos e insucessos, de crises, (...) de resistências.” (RIBEIRO, 2010b: pp. 11-12). Atento às transformações que se dão em escala global no início deste século, é no âmbito desse contexto geopolítico mundial que Manoel de Oliveira realiza o quinto dos seus *filmes de viagem: Um Filme Falado*.

Não obstante a urgência temática devotada ao episódio histórico do 11 de setembro de 2001 – pode dizer-se, uma reação *imediate* do cineasta, tendo em vista os costumazes cronogramas alargados necessários para uma realização cinematográfica¹⁰⁸ –, *Um Filme Falado* distingue-se ainda no seio da filmografia oliveiriana ao reafirmar o prestígio alcançado pelo realizador numa dada altura em que se celebraria o seu 95º aniversário – além da habitual presença de Leonor Silveira (uma das atrizes mais frequentes ao longo de toda a carreira oliveiriana), o filme reúne quatro atores de inegável reputação em seus países de origem, bem como figuras de repercussão mundial: Catherine Deneuve, John Malkovich, Irene Papas e Stefania Sandrelli. Além disso, no contraste com os títulos precedentes do *corpus*, a obra em questão destaca-se ao retomar e aprofundar crítica e vigorosamente temáticas caras aos *filmes de viagem*, a saber: as relações históricas entre Ocidente e Oriente, já suscitadas em *O Sapato de Cetim*; a relevância da interação poliglota e o uso do idioma como marca identitária, conforme vislumbrado em *Viagem ao Princípio do Mundo*; a noção do *pai ausente*, também constante nos dois títulos referidos acima; e a construção alegórica em torno do *abandono nacional*, uma recorrência em *O Sapato...*, *Viagem...* e *Palavra e Utopia*.

¹⁰⁷ Lembre-se: a Comunidade Económica Europeia (CEE), fundada oficialmente em 1957, converte-se em União Europeia em 1993.

¹⁰⁸ Cabe referir que Manoel de Oliveira se lança à realização de *Um Filme Falado* já em outubro de 2002, ou seja, apenas um ano após os atentados do 11 de setembro e ainda concomitantemente ao encerramento das demandas profissionais atribuídas ao seu filme de estreia naquele ano, *O Princípio da Incerteza* (cf. *Referências Bibliográficas, Jornais e Revistas, Um Filme Falado*).

No mais, também cabe a *Um Filme Falado* endossar aquilo a que António Preto denomina como “paradigma da visita guiada” na obra oliveiriana, ou seja, um modelo narrativo “que alia o didactismo brechtiano à exigência de revelar a instância enunciativa subjacente a todo o discurso.” Assim, “trata-se de um estratagemas narrativo em que o fio do discurso fílmico reside no acompanhamento de uma figura condutora que propõe uma digressão espacial ou temporal ao mesmo tempo que comenta as imagens e os lugares que nos apresenta.” (PRETO, 2013a: p. 14). No caso do *corpus* aqui estudado, o exemplo anterior evidente fica a cargo de *Non, ou a Vã Glória de Mandar*. Contudo, em *Um Filme Falado*, a perspectiva de uma temporalidade sincrônica, a convivência da atribuição do passado conjuntamente ao contemporâneo ocorre sempre, e explicitamente, no presente da diegese, portanto, intensificando a experiência contrastiva entre os tempos referidos e a atualidade sem a necessidade do proveito de *flashbacks* e/ou metanarrativas.

Um Filme Falado estrutura-se em dois grandes blocos narrativos. O primeiro volta-se atentamente às protagonistas portuguesas – Rosa Maria e sua filha, Maria Joana –, no entanto, sugerindo uma determinada ordem hierárquica relativamente a quem *detém* a história contada – “Em julho de 2001 uma menina acompanhada de sua mãe, distinta professora de História, atravessa milénios de civilização ao encontro do pai”, informa a legenda introdutória ao título. Mãe e filha portuguesas partem em um cruzeiro desde Lisboa em direção a Bombaim, na Índia, lugar do destino dessa viagem e também local pretendido para a almejada reunificação familiar. O trajeto das duas personagens é a oportunidade para que possam visitar locais emblemáticos da constituição de civilizações ocidentais e orientais. Partindo da capital portuguesa, as duas passam por Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas, Istambul, Cairo e Aden¹⁰⁹. Nesse percurso, a professora de História, que antes conhecera tais cidades “apenas pelos livros”, conforme relata em determinada passagem do filme, trata de explicar à filha a importância de tais metrópoles a partir daquilo que a elas se atribui como relevante para as histórias Antiga, Medieval, Moderna e Contemporânea. À medida que visitam as regiões, as personagens deparam-se com o contraste entre civilizações que figuraram com distinção ao longo da história mundial e o papel reservado a tais espaços no contexto da atualidade.

Durante o trajeto, que se desenvolve majoritariamente pelo Mar Mediterrâneo, mediante os frequentes “o que” e “por que” entoados pela pequena garota, cumpre a

¹⁰⁹ Mais precisamente, a ancoragem do navio e a visita das personagens ao porto de Aden acontecem durante a segunda metade do filme.

Rosa Maria distinguir mitos de episódios históricos. É o que se observa, por exemplo, com relação à dúvida “o que são sereias?”; sobre a “lenda” narrada pelo poeta Virgílio em que se conta acerca de um ovo deixado pelo guerreiro Ulisses dentro de uma gaiola de ouro para que Nápoles “sobreviva próspera”; o vulcão Vesúvio, que teria jogado suas cinzas ao ar e cuspidas suas chamas em manifesto contra uma “civilização que levava uma vida devassa”; ou ainda a propósito da “proteção de Atenas”, uma tarefa destinada aos gregos e não à estátua da deusa Atena, outro mito – todos esses casos são matéria do interesse vigilante de Maria Joana.

Todavia, o jogo de perguntas e respostas colocado em prática por Maria Joana e Rosa Maria instiga uma dimensão interpretativa que ultrapassa os limites mais imediatos da simples noção de transmissão de conhecimento. Nesse sentido, é pertinente observar que, ao contatar as localidades visitadas, a professora de História pauta-se em confirmações provenientes do saber formal, do discurso oficial que é, por sua vez, mantido ou desmentido à medida que seguem em viagem. Já à pequena garota não se aplicam os mesmos referenciais de saber intrínsecos à Rosa Maria – os parâmetros construídos pela filha são, em grande medida, estabelecidos, ou melhor, filtrados pelas falas da mãe. Assim, aquilo que Maria Joana conhece ou desconhece é permanentemente posto em perspectiva enquanto diálogo de aparência despretensiosa, mas, no limite, suas inquietações denunciam as fissuras próprias do discurso materno. Desse modo, conforme notado por Aparecida de Fátima Bueno, e corroborado no presente trabalho, “é dessas indagações, aparentemente ingênuas e infantis, de Joana, que Manoel de Oliveira se vale para aproximar o passado do tempo presente, e colocar em xeque os conceitos que estão sendo abordados em *Um Filme Falado*.” (BUENO, 2010: p. 182).

Em outras palavras, ao longo do trânsito empreendido, as questões que vão sendo levantadas pela filha a partir das explicações que lhe são dadas pela mãe enaltecem, na verdade, um embate entre as dúvidas características desde um ponto de vista impossibilitado de completar autonomamente o seu discurso próprio (Maria Joana) e as determinações estabelecidas pelo saber formal (Rosa Maria). Em exemplo ao que aqui se procura argumentar, nota-se a sequência decorrida em Istambul, quando, depois de saber que a igreja de Santa Sofia, atualmente transformada em museu, havia pertencido aos mulçumanos, “que andaram em guerra com os cristãos na Idade Média”, a menina questiona: “Em que Idade Média estamos agora?” (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*); ou na passagem pelo Cairo, oportunidade em que Maria Joana, após

conhecer o significado da palavra “civilização”, questiona se eram “civilizados” os egípcios por terem feito os judeus escravos; ou mesmo quando conversam mãe e filha sobre a origem dos povos árabes, razão de inúmeras guerras, onde muitas pessoas morreram, “mas assim se fizeram as nações”, inclusive os portugueses, diz Rosa Maria, ao que a menina se espanta: “Mãe, por que os homens eram tão maus?”

Ainda a propósito da interação entre mãe e filha – mote central de toda a primeira metade do filme –, é devido salientar que o *saber formal* de Rosa Maria, frequentemente compartilhado com Maria Joana, não se confunde com o *saber comercial*, por exemplo, advindo dos guias turísticos com os quais as personagens se deparam ao longo da viagem, mas com os quais nunca se comunicam e explicitamente evitam¹¹⁰. Esse não é um dado diminuto para a economia do enredo fílmico por duas razões: primeiro, porque implica no entendimento de que o saber da professora de História é oriundo de um evidente crivo crítico concernente aos espaços revelados; segundo, porque reforça o caráter alegórico da viagem em questão – Rosa Maria e Maria Joana não são *simples* turistas, daí que a legenda inicial do filme comunique: “atravessa milénios de civilização ao encontro do pai”.

Ao passo que o primeiro bloco narrativo de *Um Filme Falado* se volta exclusivamente à saga de Rosa Maria e Maria Joana, bem como à remissão do passado histórico das civilizações em contraste ao contemporâneo, essa dinâmica altera-se na segunda metade do filme. A partir de então, outros personagens ganham relevância para o enredo, tal como se modificam o espaço das interações e o tempo histórico a que se referem os diálogos colocados em dinâmica – o interior do navio é privilegiado, em detrimento às localidades visitadas, e as problemáticas geopolíticas do mundo em torno do tempo presente da diegese ganham preponderância no contraste com o passado longínquo. O segundo bloco narrativo do filme divide-se em cinco sequências, livremente denominadas: *primeiro jantar*; *Mar Vermelho*; *Aden*; *segundo jantar*; e *abandono do navio* (cf. PIANCO, 2011).

O *primeiro jantar* cumpre a função de apresentar os personagens que, naquele momento do enredo, surgem em ação: a francesa Delfina, uma mulher de negócios; Francesca, uma ex-modelo italiana; Helena, que é atriz e cantora grega; e o Comandante do navio, um norte-americano de origem polaca. A sequência em questão é emblemática

¹¹⁰ Ao longo do percurso, as portuguesas apenas entram em contato com personagens alheios ao interesse de exploração comercial de narrativas afeitas ao objetivo turístico. Nas sequências que decorrem externamente ao navio, pode-se observar a interação de Rosa Maria e Maria Joana com um vendedor de peixes em Marselha, um padre ortodoxo em Atenas e um ator português no Cairo.

para o filme porque inspira a interpretação alegórica de uma série de enunciados que se reforçam entre si, além de comunicarem com enunciados construídos ao longo de todo o primeiro bloco narrativo do filme. Nesse sentido, evoca-se uma vez mais a descentralização narrativa relativamente às protagonistas portuguesas – Rosa Maria e Maria Joana não integram a mesa principal de jantar, composta pelo norte-americano e suas convidadas célebres, como também não se incluem na interação poliglota harmoniosa que se dá entre aqueles convivas. Ao longo da sequência em questão, Delfina, Francesca, Helena e o Comandante gozam de um convívio festivo em que cada um dos personagens pode expressar-se naturalmente em seu respectivo idioma materno, sem que com isso haja qualquer prejuízo para o entendimento pleno na comunicação grupal. A propósito dessa interação excepcional, é durante o *primeiro jantar* que temas relacionados ao mundo contemporâneo ganham evidência. É o caso, por exemplo, da queixa manifesta acerca da “colonização” do uso do idioma inglês sobre os demais; os rescaldos da cultura helênica e dos primados franceses com a Revolução do final do século XVIII sobre a contemporaneidade; a falta de “convergência de valores” e os embates entre Ocidente e Oriente; e o lamentar por uma ordem mundial “comandada pelos homens”, um mundo fracassadamente regido.

Quando o cruzeiro alcança o *Mar Vermelho*, diz Rosa Maria à sua filha: “Estamos de costas para a África e voltadas para a Arábia, a terra dos árabes”. Nessa ocasião, a professora de História aproveita o espaço geográfico em que adentram, o chamado “mundo oriental”, para esclarecer acerca da origem dos povos muçulmanos. Conforme explica a professora, trata-se de mais um exemplo da constituição de nações oriundas de disputas e guerras, nas quais há sempre “muita morte”. O interesse pelo tema leva a menina a questionar, então, sobre a “maldade dos homens”, ao que lhe responde a mãe: “[Os homens] são como eram, não são propriamente maus. São gente como nós. É a ambição do poder que os leva à guerra. É assim a sua natureza.” E para enfatizar ainda mais a sua lição, acrescenta: “Supõe que tu tens uma boneca e que alguém te a quer tirar, tu agarra-la com muita força para poderes ficar com ela. Vês? É mais ou menos isto.” Em tal passagem ocorre ainda o primeiro contato do Comandante com as portuguesas. Ele apresenta-se e, a partir de então, desencadeia um processo irreversível que diz respeito às impressões causadas sobre uma e outra – Rosa Maria sente-se incomodada com a abordagem do norte-americano, com isso, negando o convite feito para que ela e sua filha integrem a mesa de jantar conjuntamente às mulheres célebres;

já Maria Joana revela-se encantada pelo estadunidense que, por ter vivido no Brasil, compreende e comunica limitadamente em português.

A curta sequência de *Aden* comporta enunciados fundamentais para a interpretação alegórica de *Um Filme Falado*. Ao longo dessa passagem, vê-se Rosa Maria e Maria Joana adentrarem uma das lojas do comércio local. Seguidamente às portuguesas, o Comandante percorre o mesmo trajeto até encontrar outro estabelecimento. Na localidade, mãe e filha compram um vestido infantil típico daquela cultura, enquanto o norte-americano retorna com um pacote misterioso em mãos. Em Aden, Rosa Maria também explica à garota que “no tempo dos Descobrimentos, os portugueses tentaram várias vezes conquistar esta cidade, mas nunca conseguiram”, e que o interesse português pelo lugar “era para facilitar o caminho das naus para a Índia”.

À noite, as convidadas célebres reúnem-se à mesa do Comandante para o *segundo jantar*. Contudo, diferentemente do encontro anterior, Rosa Maria e Maria Joana passam a integrar o grupo de convivas – as portuguesas são cooptadas pelo norte-americano, que as convence a participar da tertúlia depois de oferecer uma prenda à garota: uma boneca com vestimentas árabes (o misterioso pacote adquirido em Aden). Não é despidendo ressaltar que, ao longo da sequência em questão, Maria Joana traja o mesmo vestido comprado na paragem anterior, o porto de Aden – duas prendas, uma única referência cultural. Do mesmo modo, não é irrelevante que a boneca, contrariamente ao vestido, chame a atenção e, inclusive, cause uma comoção momentânea entre as mulheres – depois de o brinquedo passar de mãos em mãos, diz a menina: “Eu quero é a minha boneca”; ao que lhe responde o Comandante (falando em português!): “Agora a boneca é tua. Já ninguém te a tira”.

A anexação das duas novas integrantes altera a convivência poliglota harmoniosa estabelecida previamente – a partir de então, para serem compreendidos, todos precisam comunicar no único idioma de domínio comum: o inglês¹¹¹. Essa é a oportunidade para que Helena logo estabeleça uma comparação entre os idiomas e culturas gregos e portugueses: “Os portugueses viajaram por todo o mundo. Os gregos também (...). Acho

¹¹¹ Embora pese a pressuposição de que, além da língua inglesa, todos os integrantes do grupo dominam o idioma francês, apesar de este não ser a opção acatada para o caso (cf. *Capítulo 4: A diferença portuguesa*), é importante ressaltar que Rosa Maria se encontra impossibilitada de comunicar em português, também porque as mulheres célebres não compreendem o idioma lusitano – lembre-se, o Comandante vivera no Brasil e é capaz de comunicar-se minimamente nesse idioma. Sendo assim, ao passo que a língua inglesa se sobrepõe às demais, o fim da convivência harmoniosa no grupo deve-se ainda a uma *insuficiência* daquelas mulheres (Rosa Maria, inclusive, uma vez que não domina os idiomas grego e italiano) e não somente à imposição da personificação estadunidense.

curioso que o português, como idioma, se comparado com o grego [tenha sido estabelecido em diferentes partes do mundo]. Em contrapartida, o grego nunca saiu da Grécia.” Já Francesca – atente-se à sua impossibilidade de realização materna –, ao comentar a relação entre mãe e filha, diz à Rosa Maria: “A invejo. Porque parece-me maravilhoso ter uma filha. Eu também quis estudar. Fui à universidade, mas tive que deixá-la por minha profissão.” Delfina, por sua vez, reage em correspondência ao seu caráter prático e independente: “Uma família também traz problemas. De uma maneira ou outra, sempre há um motivo para se preocupar”, diz a francesa.

Uma vez cumpridas as formalidades das apresentações entre os convivas, inclusive com a retomada das críticas ao idioma inglês enquanto “colonizador” global e a defesa de uma perspectiva feminista na administração do mundo, o Comandante convida Helena para que esta entoe uma das canções tradicionais de seu país. A música escolhida chama-se “Naranzoula”, que significa “pequena laranjeira” e narra o lamentar dessa pequena árvore em razão de um forte vento que vem do norte e lhe arranca os frutos¹¹². Durante a performance de Helena, um dos membros da tripulação segreda ao Comandante que uma bomba fora instalada no navio enquanto este estivera ancorado em Aden.

Na última sequência do filme, o *abandono do navio*, informados de que a bomba instalada na embarcação ameaça explodir a qualquer instante, passageiros e tripulação seguem em fuga pela sobrevivência. As portuguesas acatam as orientações do Comandante e sugerem escapar junto aos demais. Contudo, a meio caminho do escape, Maria Joana lembra-se da boneca que havia ficado para trás durante o alerta em desespero e retorna à sua cabine para resgatar a prenda que lhe fora oferecida pelo norte-americano. Rosa Maria vai em socorro da filha, mas, diante do atraso, já não há mais tempo para que sobrevivam. Quando finalmente alcançam o convés, as portuguesas assistem à dispersão alheia que ao longe se organiza. Ouve-se uma explosão, enquanto o plano aproximado do rosto do Comandante congela a sua expressão de pavor. Do navio, nada mais se vê, apenas se deduz em acordo com os

¹¹² A própria Irene Papas, atriz que interpreta a personagem Helena, regravou essa canção no álbum *Odes*, trabalho de estúdio realizado em parceria com o músico grego Vangelis, datado de 1979. O álbum é composto em sua predominância por canções tradicionais gregas. Diz a canção: “Ai, minha pequena e frondosa laranjeira, o que aconteceu com suas flores, minha pequena laranjeira? Que foi feito de sua antiga beleza? Que foi feito de seus adornos, pequena laranjeira? Que foi feito de seus adornos? O vento do norte soprou e levou a todas, minha pequena laranjeira, e levou a todas. Por favor, vento do norte, sopra suavemente.” (cf. *A alegoria histórica em Manoel de Oliveira: Um filme falado*, Wiliam Pianco, 2011).

ruídos de ferros torcidos que afundam na água. E sobre a imagem fixa e os sons do terror, recupera-se “Naranzoula” à banda sonora, uma vez mais o apelo para que o “vento do norte sopra suavemente”.

Para a leitura alegórica de *Um Filme Falado*, é essencial o entendimento de uma determinada figuração específica: o navio que conduz os personagens em viagem. É por meio desse simulacro de modernidade-mundo (cf. *Capítulo 1: Alegoria histórica*) que o enredo fílmico demarca as distinções temporais que vão sendo exploradas pela narrativa – o exterior do navio encaminha a percepção analítica ao passado longínquo (trata-se de uma viagem a “milénios de civilização”); seu interior convoca o tempo presente e os desafios do contemporâneo (Ocidente *versus* Oriente; a “colonização” da língua inglesa e a imposição de uma ordem mundial orientada nesse idioma; o fracasso da dominação masculina na promoção de valores democráticos; os excluídos dos centros de decisão). Em acordo com essa perspectiva, as águas por onde navegam veículo e personagens são a história em si, o entendimento de um tempo-espaço ubíquo. No interior da embarcação, a ideia de *contemporâneo* insurge-se em continuidade relativa ao último quarto do século XX (cf. *Capítulo 4: A diferença portuguesa*) – a pré-adesão portuguesa à CEE (*primeiro jantar*); a pós-anexação do país ao bloco europeu e a padronização ocidental liderada pelos EUA (*segundo jantar*); os atentados de 11 de setembro de 2001 e o temor de suas consequências (o *abandono do navio* e a mensagem metafórica de “Naranzoula”). A desconfiguração desse simulacro implica sobre incertezas acerca do destino planetário, mas de todo modo, comunica a inevitável condenação portuguesa.

Rosa Maria e Maria Joana são Portugal, uma personificação plural porque representativa de gerações distintas. A primeira possui o saber crítico formal, distingue mitos de fatos, respeita a constituição do mundo em avaliação histórica; a segunda é inocente e questionadora: agente da fissura daquele mesmo saber formal, mas incapaz de considerar as ameaças que rondam a sua existência. Ambas seguem ao encontro do *pai ausente*, em busca do complemento daquela unidade familiar, a parte que falta para que o todo exista em harmonia. Figura misteriosa é a que as aguarda em Bombaim, na Índia, no passado remetido pelas aventuras de um Vasco da Gama (cf. *Capítulo 2: Viagens*); figura enigmática essa que poderia (deveria) estar no futuro – o pai que é piloto de aviões, conforme orgulhosamente diz a menina em dada passagem do filme, jamais será encontrado. O destino nacional é comprometido por uma cooptação que convoca ao mito da posse, que retoma o vislumbre da *vã glória de mandar*. Por essa razão resiste Rosa Maria às investidas do Comandante, uma ameaça à genuína

configuração familiar. Tal como em *Non*, é devido o alerta daquela que detém o conhecimento crítico e a recusa da mitificação como saldo futuro (cf. subcapítulo 5.2). O *abandono nacional* só pode ser trágico quando resulta da ambição humana – o *vestido de Aden* difere da *boneca de Aden*, a integração ao *outro* nunca se assemelha ao *domínio do outro*.

Francesca, Helena e Delfina não são simplesmente as personificações alegóricas de Itália, Grécia e França no contemporâneo, mas antes, e sobretudo, agentes alegóricos dos legados culturais de suas respectivas nações no tempo presente. Conforme já suscitado, esse argumento deduz-se das biografias próprias daquelas personagens (cf. *Capítulo 4: A diferença portuguesa*). Assim, por um lado, refere-se ao saudosismo da ex-modelo italiana e ao seu lamento por não ser mãe e, por outro, ao orgulho de Helena por seus alunos como conjecturas, respectivamente, de um Império Romano passado e superado e de uma cultura grega que se espalhou pelo mundo. A prática e independente mulher de negócios, Delfina, abarca em si traços comportamentais que aludem à herança francesa concernente à Revolução daquele país nos finais do século XVIII, à qual se versa comumente pelo postulado da Igualdade, Fraternidade e Liberdade. É por meio das falas e das perspectivas dessas mulheres, portanto, desses legados, que a condução própria do mundo contemporâneo é avaliada, questionada e desafiada. À harmonia e à excepcionalidade que residem na convivência democrática das diferenças surgem desafios à medida que novos participantes são convidados à *mesa de confraternização*. Contudo, conforme o deixam transparecer, não será pelas imposições de condutas (às quais a língua inglesa configura-se como caso exemplar) que as “bases da Reconciliação” europeia serão repostas (cf. RIBEIRO, 2010b). Afinal, ao passo que a integração portuguesa junto às demais é causadora de divergências, é tão somente Portugal – a nação – a trazer consigo a possibilidade de um futuro em aprendizado.

Por fim, o Comandante do navio, o condutor alegórico da modernidade-mundo que navega pelas águas da história em sua contemporaneidade. Essa personificação, que Mathias Lavin tão bem denomina “Caronte” (cf. LAVIN, 2014)¹¹³, encarna uma *determinada lógica abstrata*, uma ordem globalizante que atua no sentido da imposição de códigos (o idioma inglês), ritmos (os portos visitados), inclusões e exclusões (quem deve, e em que momento, integrar a *mesa de confraternização*). Embora menos

¹¹³ O personagem Caronte, originário da mitologia grega, barqueiro responsável pelo trânsito das almas dos recém-falecidos por sobre as águas que separam o mundo dos vivos do mundo dos mortos, já foi suscitado neste trabalho a propósito de *Viagem ao Princípio do Mundo* (cf. subcapítulo 5.3).

dependente de sua nacionalidade, as conjecturas alegóricas dessa personificação não deixam de comunicar de maneira paradigmática a defesa dos EUA como principal liderança do mundo ocidental (cf. Capítulos 2 e 4). Nesse sentido, a imagem final do filme, congelada em sua expressão de terror, é sintomática daquele que assiste ao desfazer de um mundo, ao *seu* mundo, ao desmonte de uma ordem no limite fracassada. Se novas conjunturas geopolíticas surgirão, conforme o escape de quase todas as nações dá a entender, o retorno de “Naranzoula” e sua mensagem metafórica ao término do enredo parece comunicar diretamente com aquele personagem – que os frutos daquela “pequena laranjeira” (lembre-se das árvores em *Non, Viagem...* e *Palavra e Utopia*) sejam antes espalhados em equilíbrio e solidariedade e não destruídos como reflexo do ódio, parece ali querer dizer a canção.

5.6: Cristóvão Colombo – O Enigma

O plano aproximado e a imagem congelada; no rosto, a expressão do horror. O que aquele Comandante norte-americano sem nome vê? Ele vê a configuração planetária contemporânea desfeita, a consequência de um nefasto atentado terrorista. Ao lado do homem, que segue em seu bote salva-vidas, outras pequenas embarcações flutuam nas águas da história. Os passageiros daquele cruzeiro sobreviverão, encontrarão novas maneiras de se organizar e seguir o fluxo histórico. Mas há uma exceção. Junto às ferragens torcidas que afundam no mar, uma nação jaz esquecida, duas gerações parecem incontornavelmente condenadas – uma mãe e uma filha portuguesas. Sobre a imagem fixa atua a banda sonora. Uma canção é entoada, uma mensagem é reivindicada, o apelo final contra uma reação em cadeia, o desejo de que o ódio não se sobreponha à razão e de que valores solidários ainda remanesçam: “Naranzoula”. Assim termina *Um Filme Falado*.

Imediatamente após os atentados às Torres Gêmeas do *World Trade Center* em Nova Iorque, os EUA deflagram a chamada “Guerra ao Terror”. Contrariamente ao apelo das Nações Unidas, e com a justificativa de exterminar a organização islâmica fundamentalista Talibã, associada aos terroristas da al-Qaeda, responsáveis pelos ataques de 11 de setembro, o exército norte-americano ocupa o Afeganistão no mesmo

ano e o Iraque em 2003. As hostilidades de grupos extremistas aumenta e, em 2007, a estabilidade política naquela região do planeta não está garantida (cf. subcapítulo 5.5). Em continuidade discursiva alegórica a *Um Filme Falado* e em razão das transformações geopolíticas do mundo centradas nas consequências do 11 de setembro de 2001, é produzido *Cristóvão Colombo – O Enigma*, o último dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*. Afinal, o que ficara para trás naquele cruzeiro?¹¹⁴

Para responder à problemática elencada, pela primeira e única vez em sua filmografia, Manoel de Oliveira atravessa o Atlântico Norte para encontrar, nos Estados Unidos da América, o contraponto definitivo da *dádiva portuguesa* ao mundo em seus *filmes de viagem*. *Cristóvão Colombo – O Enigma* não apenas finaliza o longo discurso cinematográfico e alegórico iniciado em *O Sapato de Cetim*, mas principalmente pontua o elogio aos *feitos portugueses* enquanto exemplo maior da unificação dos povos como a mensagem derradeira do *corpus* (cf. *Capítulo 4: A diferença portuguesa*).

Inspirado em *Cristóvão Colon (Colombo) era português* (2006), livro da autoria de Manuel Luciano da Silva e Sílvia Jorge da Silva, o filme estabelece essa relação à partida, em sua introdução, quando em registro documental é apresentada a imagem de uma assinatura atribuída ao navegador do século XV, bem como quando é fornecida uma rápida explanação acerca dos mitos que orbitam em torno de sua origem, tal como quando se argumenta em favor dos equívocos dos historiadores ao lidarem com as fontes que atestam sobre a nacionalidade colombina. A tese inicial do enredo corrobora a hipótese de que “Cristóvão Colombo” nunca foi o nome pelo qual o referido navegador haveria sido tratado em vida, sendo na verdade “Cristóvão Colon”. Mais ainda: Colombo não teria sido genovês, conforme a literatura tradicional dedicada ao tema o defende. A locução em *voz over*, aproveitada exclusivamente nessa passagem do enredo, finda ao sustentar que “hoje a história é tratada de outra forma” e há quem coloque “a verdade acima de tudo”, pois embora tenha havido o interesse de diferentes

¹¹⁴ Conforme informado neste trabalho, entre *Um Filme Falado* (2003) e *Cristóvão Colombo – O Enigma* (2007), Manoel de Oliveira realiza *O Quinto Império – Ontem como Hoje* (2004). Sobre este título, críticos e analistas atribuíram uma dada leitura que estimula o entendimento do protagonista, dom Sebastião, e sua ânsia pelo mando às vésperas de se lançar à malfadada Batalha de Alcácer-Quibir, como personificação alegórica do então presidente dos EUA, George W. Bush, e os seus propósitos em torno da “Guerra ao Terror”. Embora seja válida a legitimidade dessa análise, implicando assim na continuidade discursiva entres os filmes de 2003 e de 2004, as qualidades formais de *O Quinto Império* não se vinculam aos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* (ao que pesa, justamente, o explorar da diegese permanentemente em cenas de estúdio e jamais com o protagonista em deslocamento). Por essa razão, argumenta-se que *Cristóvão Colombo – O Enigma* retoma não apenas temática, mas também formalmente, o ponto de desfecho de *Um Filme Falado*, daí a pertinência do questionamento “Afinal, o que ficara para trás naquele cruzeiro?” (cf. *Apresentação*; “Ontem como hoje: é a hora”, Ana Maria Domingues de Oliveira, 2010).

nações pela outorga da procedência de Colombo, as investigações estariam chegando a conclusões mais assertivas e, eventualmente, mais sérias.

Contudo, *Cristóvão Colombo – O Enigma* trata, na verdade, como frequentemente se observa na cinematografia oliveiriana, do olhar do realizador sobre a obra que se toma como inspiração. Por esse motivo, como já referido por Luís Bueno, é sintomática das pretensões do enredo fílmico a diferença entre a designação afirmativa da obra literária e o mistério anexado por Manoel de Oliveira na constituição de seu título (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*; BUENO, 2010). Por razões similares, é igualmente relevante que o filme logo abandone o registro documental de seu início e, desde então, passe a se dedicar à descrição do percurso investigativo do protagonista, o qual estará permanentemente imbuído pelo desejo da confirmação de sua hipótese, mas nunca consagrado pela certeza da nacionalidade do navegador quatrocentista.

O filme estrutura-se em dois grandes blocos narrativos. O primeiro deles centra-se no final da juventude e primeiros anos da fase adulta de seu protagonista. Mais precisamente, a saga do personagem tem início em 1946 quando, a mando do pai, Manuel Luciano e seu irmão, Hermínio, devem emigrar para os EUA – a mãe, cuja rápida aparição apenas atesta o sacrifício em causa mediante o rompimento familiar, ficará temporariamente para trás. Já à partida, Manuel demarca a tônica de sua conduta em louvor à história nacional. É o que se observa quando, por exemplo, a caminho do porto de Lisboa, lugar da despedida da terra natal, o protagonista não apenas observa, mas também explica ao irmão acerca dos monumentos históricos com os quais se deparam – na Praça da Figueira, a estátua de dom João I, cujo reinado assistiu aos “Descobrimientos comecem a se perspectivar”; o Arco da Rua Augusta, onde figura a escultura da “Glória coroando o Gênio e o Valor” junto à inscrição “A virtude dos maiores para o ensinamento de todos”; na Praça do Comércio, a alusão à mítica passagem de Ulisses pela capital do país, o que teria conferido o título de “Odisseia” à metrópole, uma vez que Homero previra que “haveriam de partir daqui naus e caravelas para o descobrimento desses mares, até então desconhecidos”¹¹⁵. Junto a eles, em vigília, segue um personagem discreto e misterioso que traja verde e vermelho: o Anjo.

Quando chegam aos EUA, é noite e a paisagem está toda ela tomada por um denso nevoeiro – Manuel Luciano e Hermínio não podem contemplar a Estátua da

¹¹⁵ Não é despidendo observar a correspondência que o enredo, nesse momento do filme, estabelece com *Um Filme Falado*: a viagem ao encontro de um *pai ausente*; o mesmo destino de um grande navegador de outrora – antes Vasco da Gama, agora Cristóvão Colombo; a desestruturação familiar temporária; o didatismo professoral do protagonista acerca da história portuguesa; a perspectiva de uma *visita guiada*.

Liberdade, motivo de grande frustração à recepção no novo continente. No porto de Manhattan, outro desafio, nova decepção: a burocracia local dos fiscais da imigração impede que o protagonista avance insuspeito com algo tão singelo quanto a sua guitarra – “War is finish. My music do not have nothing «de espionagem»”, diz Manuel, mas o uso do idioma inglês (ainda) é uma enorme barreira para ele. Os desafios e as complicações são reforçados ainda mais pelas precárias condições de subsistência: os irmãos instalam-se numa modesta pensão; estão sós, sem luxos ou regalias, nem mesmo a contar com a figura paterna, sempre ausente – eis a vida do imigrante, parece querer comunicar o filme.

Mas os problemas confrontam-se com solidariedade, disposição e força de vontade. Logo os irmãos são acolhidos pela comunidade portuguesa em solo americano e oportunidades de emprego surgem para os dois – esse é o princípio da superação de Manuel Luciano. Passados onze anos no tempo diegético, o protagonista, agora formado em Medicina, exerce sua profissão no Estado do Massachusetts e, fluente no idioma estrangeiro, profere palestras para os seus pares de atividade. Ao êxito profissional de Manuel associam-se conquistas pessoais, como é o caso, por exemplo, de seu casamento, em 1960, com Sílvia Jorge. A união matrimonial é felicitada pelo testemunho do Anjo, o mesmo Anjo que sempre acompanha o personagem desde a sua despedida de Lisboa. O casório é saudado porque é uma oportunidade de junção de duas paixões – Manuel e Sílvia seguem em lua de mel para uma viagem desde o Porto até o Algarve, ocasião para investigar hipóteses em torno da nacionalidade colombina, momento para enaltecer as marcas do passado português.

No Alentejo, a meio caminho do Algarve, o casal contempla o castelo de Beja, “aquele que figura na bandeira nacional”, conforme observa Sílvia. Ao alcançarem a vila da Cuba, em visita à igreja local, os viajantes constataam a ausência da imagem do Anjo Custódio, “o protetor do reino de Portugal”. Na Ponta de Sagres, lugar da mítica Escola de Sagres, destino final da longa viagem de norte ao sul do país, Manuel e Sílvia Jorge avistam o Oceano Atlântico, alinham-se lado a lado e, uma vez mais testemunhados pelo Anjo que os vigia, ensaiam uma nova *cerimônia de casamento* – esta, ali, coroada pelo Canto Primeiro d’*Os Lusíadas* (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*; CAMÕES, 2014):

As armas e os barões assinalados, / Que da ocidental praia Lusitana, / Por mares
nunca de antes navegados, / Passaram ainda além da Taprobana, / Em perigos e

guerras esforçados, / Mais do que prometia a força humana, / E entre gente remota edificaram / Novo Reino, que tanto sublimaram.

A diegese avança para 2007, uma elipse temporal de quarenta e sete anos. Manuel Luciano está uma vez mais em solo americano, em Nova Iorque, agora acompanhado por sua esposa. Tem início o segundo grande bloco narrativo do filme. Sessenta anos após pisar pela primeira vez naquele país, o personagem observa um lugar diferente – já não há a névoa de sua recepção anterior; trata-se de um belo dia de sol, sem nuvens; imponentes edifícios comerciais são explorados em contra-picado; o som ambiente é característico de uma grande cidade: carros circulam, sirenes de ambulâncias manifestam-se, transeuntes conversam apressadamente. Em meio à composição, uma escultura é revelada. Junto ao monumento encontra-se o velho casal. “Esse é o desembarque de Colombo frente ao futuro continente americano”, diz o médico com o seu característico tom professoral. Eles analisam a obra mais detidamente, até que Sílvia se surpreende com o “Anjo protetor dos Descobrimentos”¹¹⁶.

Uma vez superadas as mazelas dos exilados, depois de ter conquistado o êxito profissional e a felicidade pessoal, seis décadas após lançar-se à aventura além-mar, Manuel Luciano pode, enfim, contemplar límpida e frontalmente a Estátua da Liberdade. A glória de sua saga continua resguardada pelo Anjo, seu amor por Sílvia e sua devoção nacionalista permanecem intactos em sua trajetória de vida. Se, quarenta e sete anos antes, Luís de Camões e *Os Lusíadas* foram evocados como amparo àquela recente união matrimonial, no tempo presente da diegese, não é mais o *Novo Mundo* que se mira, mas é o *Novo Mundo* que se vive. Daí que sejam a canção “Durma lenda” e o poema de Emma Lazarus, “The New Colossus”, os escolhidos em declamação nessa espécie de *renovação dos votos matrimoniais* do casal, conforme se entrevê na sequência em questão. Afinal, em *Cristóvão Colombo* ninguém mais além do seu protagonista poderia tão bem incorporar a mensagem utópica conclamada a partir da

¹¹⁶ Cumpre referir que, na velhice, o casal Manuel Luciano e Sílvia Jorge é interpretado respectivamente por Manoel de Oliveira e sua esposa, Maria Isabel de Oliveira. Esse dado anuncia-se em relevância por duas razões: primeiro, ao espectador que reconhece os corpos que emprestam figura e interpretação aos personagens, há certamente o desvelar mais destacado do constructo ficcional em causa (de fato, um recurso recorrente e caro ao cinema oliveiriano – cf. *Apresentação*); segundo, ao passo em que as inserções da imagem ou voz do cineasta foram comedidas em outros títulos do *corpus* – lembre-se, é a fala de Manoel de Oliveira que comunica a data da morte do alferes Cabrita em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*; e é o realizador quem interpreta o motorista do automóvel em *Viagem ao Princípio do Mundo*, bem como o padre que *devolve* as vozes ativa e passiva ao moribundo António Vieira em *Palavra e Utopia* –, em *Cristóvão Colombo*, a participação como ator do cineasta pode conotar um entendimento mais enfático concernentemente ao discurso narrativo do último dos seus *filmes de viagem*.

Mãe dos desterrados: “Do farol que empunha no ar, irradia acolhimento por uma terra inteira” (cf. *Capítulo 3: Crítica da imagem eurocêntrica*).

Contudo, o percurso de vida exemplar, que é, no limite, o de Manuel Luciano, também traz consigo uma mácula, ou seja, a impossibilidade da comprovação de sua certeza em torno da nacionalidade colombina. Essa convicção é elevada ao mesmo patamar de outra *verdade*: os *feitos portugueses* como dádiva para o mundo. Tanto a uma como à outra avança o enredo no caminho de seu desfecho. Assim, antes de conhecerem o museu dedicado à memória de Colombo, na Ilha do Porto Santo, Madeira, cumpre ao casal visitar o *Dighton Rock State Park – Department of Conservation and Recreation*, subterfúgio ideal para enaltecer a *diferença portuguesa*. No pequeno museu, localizado no interior do parque, os personagens deparam-se, por exemplo, com referências aos feitos de Vasco da Gama, Fernão de Magalhães e Miguel Corte Real. Tudo é permanentemente esclarecido por Manuel Luciano, mas a mensagem fundamental da passagem em causa surge por meio da fala de Sílvia: “Os portugueses foram os primeiros europeus a tocarem por mar os cinco cantos do mundo”; ao que Manuel complementa: “Exato. Cristóvão Colombo, América; Vasco da Gama, a Índia; Pedro Álvares Cabral, o Brasil; Fernão de Magalhães, a volta ao mundo; e Fernão Mendes Pinto, a China e o Japão”.

Na última sequência do filme, o casal deixa os EUA e segue para a Ilha do Porto Santo. No museu dedicado a Cristóvão Colombo, são recebidos pelo diretor da instituição. À entrada do edifício, adianta-se Manuel: “Colombo era neto de João Gonçalves Zarco, descobridor da Ilha do Porto Santo e da Madeira”; a esposa então questiona: “Isso faz com que Colombo seja português?”; e o marido: “Exatamente. Ajuda a compreender”. No entanto, a “compreensão” a que alude Manuel Luciano não se converte em comprovação, mas sim no enigma permanente. “O senhor tem prova disso tudo?”, questiona o diretor; e o médico, cinco décadas após obsessiva investigação, explica estar na dependência, desde 1998, de que alguma instituição portuguesa esteja disposta a fazer o teste de ADN nas ossadas do Primeiro Duque de Beja para estabelecer relações com a família Zarco e, a partir dessa, com Colombo.

Finda a trajetória do protagonista, mantém-se inconclusa a verdadeira nacionalidade colombina. Todavia, a perseverança dos argumentos em favor dos *feitos portugueses* resulta inalterada. Sobre esses, resta o lamento pelo seu não reconhecimento: “É pena que Portugal ainda não tenha dado a importância devida aos

Descobrimentos (...) *uma dádiva* não só para o país, mas para todo o mundo”, diz o médico em sua queixa-síntese definitiva (cf. *Capítulo 4: A diferença portuguesa*).

Finda a trajetória do protagonista, remanesce a mensagem última do enredo fílmico. Dá-se nova mudança de registro – esse não é mais alusivo ao estilo documental que comunica com a *veracidade* da obra literária, conforme o início do filme deixa apresentar, mas sim ao gesto teatral tão bem ajustado aos propósitos oliveirianos ao longo de sua carreira. Os personagens passam a encarar a câmera – primeiro o diretor, depois Manuel e, por fim, Sílvia. O diretor evoca “O monstrengo”, poema de Fernando Pessoa incluso no livro *Mensagem* (cf. PESSOA: 2009):

O mostrengo que está no fim do mar / Na noite de breu ergueu-se a voar; / À roda da nau voou três vezes, / Voou três vezes a chiar, / E disse: «Quem é que ousou entrar / Nas minhas cavernas que não desvendo, / Meus tectos negros do fim do mundo?» / E o homem do leme disse, tremendo: / «El-Rei D. João Segundo!»

Por sua vez, complementa o personagem interpretado por Manoel de Oliveira: “Certo, certo, mas mais certo ainda são os desígnios que vêm do alto. Nós sempre ficamos pelo devir”. E o jogo de declamações encerra-se nas palavras de Maria Isabel de Oliveira: “«Porvir é saudade, como passagem do futuro», segundo nosso poeta Pascoaes. Já Afonso Lopes Vieira chora ao dizer: «Essa palavra saudade, aquele que a inventou, a primeira vez que a disse, com certeza que chorou»”. Pela janela do edifício, os três avistam o mar. Neste, um navio ao longe segue em viagem e cruza o enquadramento sem jamais ser interrompido.

Argumentou-se anteriormente em favor da ideia que atribui a *Cristóvão Colombo* – *O Enigma* a perspectiva de uma narrativa em continuidade ao discurso alegórico de *Um Filme Falado* e em razão do contexto geopolítico mundial observado nas consequências do 11 de setembro de 2001. Nesse sentido, defende-se que a mensagem metafórica de “Naranzoula” ao término de *Um Filme Falado* – a qual remete ao apelo à solidariedade e em oposição ao prosseguimento do ódio – segue em repercussão nesse título de 2007. No último filme do *corpus*, à pré-dica metafórica anterior aliam-se a evocação utópica figurada pela Estátua da Liberdade e a sua missão em nada modesta: a ela cumpre irradiar “acolhimento por uma terra inteira”. “Terra inteira” porque resultado do contato de todos os povos – e este devido aos *feitos portugueses*.

Na ânsia de comprovar a origem lusitana de Cristóvão Colombo, Manuel Luciano desvela a *dádiva* portuguesa para o mundo. A trajetória de vida exemplar do

protagonista, aliás, implica na enunciação própria de um mundo que é uno. Grato a essa compreensão, o personagem avança com sua obsessiva pesquisa – uma investigação, claro está, dedicada ao inquérito concernente à nacionalidade colombina, mas, mais do que isso, devota a enaltecer a história de Portugal. Com isso, conclui-se que, afinal, as viagens de expansão não podem ser de outra natureza que não seja a portuguesa. No endosso dessa perspectiva, outra figura alegórica: o Anjo – uma entidade que vigia e protege as ações de Manuel Luciano; uma criatura que, “protetora do reino de Portugal”, converte-se em *protetora dos Descobrimentos da Terra* (cf. Capítulos 2, 3 e 4).

Mas *Cristóvão Colombo* ultrapassa a saga própria de Manuel Luciano. Daí que, em sua passagem definitiva, quando do encarar da câmera pelos personagens, se remeta ao diálogo e à extensão de todos os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* – a afirmação de todas as descobertas, a consagração de todos os contatos entre povos por meio do pessoano rei dom João II de Portugal¹¹⁷; a crença nos desígnios divinos atribuídos à fé cristã; a saudade como “porvir”; o navio que segue ao longe como esperança futura, utópica, livre finalmente da ambição do mando e do controle.

À pergunta remanescente – *o que ficara para trás naquele cruzeiro?* –, arrisca-se uma resposta pautada no pensamento do próprio cineasta: ficara a saudade. Mas uma saudade particular porque desejosa de futuro. Em conversa com a escritora Agustina Bessa-Luís, em dezembro de 2005, afirmou Manoel de Oliveira a propósito desse tema:

[Tomando como referência o poeta português Teixeira de Pascoaes] A saudade não é a saudade do que se passou, mas é a saudade do que há de vir... *a saudade do paraíso perdido*. Portanto, tornar a ele: é esse o sentido da saudade. Não do que se deixou, que nos deixa, às vezes, até mais tristes do que desejosos de que isso se repetisse, mas de *voltar à calma*. No fundo é o Quinto Império, no fundo é a União Europeia, é a união dos povos, é a harmonia... *é tudo aquilo que é irrealizável na Terra*¹¹⁸.

¹¹⁷ O rei dom João II (1455-1495) foi um entusiasta e defensor das viagens expansionistas portuguesas, às quais priorizou a busca de um caminho marítimo para a Índia. Depois da viagem de Cristóvão Colombo à América (em 1492, a serviço do reino de Espanha), em 1494, João II assina o Tratado de Tordesilhas com a Coroa de Castela (cf. *Nova história de Portugal*, Antonio Henrique de Oliveira Marques, 1987-2004; *História de Portugal*, Antonio Henrique de Oliveira Marques, 1997-1998).

¹¹⁸ A reflexão em torno do tema “saudade”, a propósito de Teixeira de Pascoaes, já fora explorada na fala de Maria Isabel de Oliveira ao término de *Cristóvão Colombo*. Entretanto, a citação agora adotada expande o pensamento em causa e associa-o, inclusive, com temáticas caras aos *filmes de viagem*. Por exemplo: o Quinto Império, a União Europeia e a união dos povos. O referido diálogo entre Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís foi registrado oportunamente e deu origem ao documentário *Conversazione a Porto* (Daniele Segre, 2006) e ao livro *Um concerto em tom de conversa* (2007), organizado por Aniello Ângelo Avella. O excerto transcrito neste trabalho é proveniente do referido documentário.

*O cinema que
audiovisualmente logra
e fixa, a partir da vida,
o teatro que transforma
literatura e pintura em ação, em espetáculo.*

*E são estes «materiais ou imateriais»
da vida que dão a impressão
que o real não existe,
mas apenas confusão,
o resto – ilusão.*

(Manoel de Oliveira, “Poema Cinematográfico”)

[Porto, 29 de novembro de 1986]

CONCLUSÃO

Este trabalho procurou contribuir com os estudos cinematográficos – com ênfase na obra oliveiriana – ao lançar luzes sobre uma reflexão em torno do *corpus* aqui denominado *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*. Para tanto, argumentou-se que a seleção de títulos composta por *O Sapato de Cetim, Non, ou a Vã Glória de Mandar, Viagem ao Princípio do Mundo, Palavra e Utopia, Um Filme Falado e Cristóvão Colombo – O Enigma*, mediante recorrências temáticas, formais e conceituais reconhecíveis nas respectivas estruturas narrativas seria passível de análise em favor da constituição de um discurso alegórico histórico construído complementarmente, ou seja, filme a filme, sempre em diálogo com os contextos histórico, político e social advindos de Portugal, da Europa e/ou do mundo no período de realização das obras em pauta. Sendo assim, sugeriu-se uma imagem metafórica preambular que visou sintetizar o lugar desse conjunto fílmico no âmbito da cinematografia oliveiriana, bem como propor um melhor entendimento acerca da interação entre os elementos que ao *corpus* dão vazão – uma imensa árvore que, presente no amplo jardim que é a obra de Manoel de Oliveira, cobre um ramo constituído por três flores: à árvore denominou-se *alegoria histórica*; às flores, respectivamente, *viagem, crítica da imagem eurocêntrica e*

diferença portuguesa; ao ramo deu-se o nome *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* (cf. *Apresentação*).

No intuito de bem arregimentar as argumentações que sustentam as hipóteses suscitadas, algumas problemáticas foram elencadas como horizonte investigativo a ser alcançado. Ao longo da presente escrita – e em razão do diálogo entre cada um dos capítulos elaborados –, procurou-se responder aos seguintes questionamentos: (1) *Se de conjunto se trata a seleção de filmes trabalhada nesta tese, isso ocorre porque se pressupõe o diálogo entre narrativas delimitadas pelos recursos e estratégias aplicadas e desenvolvidas nos filmes que as sustentam. Sendo assim, quais são as possíveis leituras alegóricas históricas existentes nos títulos a partir de uma abordagem individual, filme a filme?* (2) *Sendo a alegoria histórica um elemento fulcral neste trabalho, cabe questionar quais são os pontos de interseção entre o histórico retratado e o contemporâneo significado.* (3) *Considerando que a expressão cinematográfica pertence à ordem das “obras abertas”, mas dentro dos “limites da interpretação”* (cf. ECO, 1990), *qual é o ponto de abordagem (cultural, político, social) desta investigação?* (4) *Por fim, a partir do posicionamento previamente assumido, como alcançar uma interpretação possível (e plausível) para os filmes de viagem de Manoel de Oliveira em respeito às enunciações fílmicas e seus respectivos contextos de produção?* Tanto as resoluções dos questionamentos como o intercalar entre os capítulos supracitados visaram, por sua vez, conceber as bases de sustentação para a devida resposta à pergunta primeira e definitiva desta tese, a qual por ora resulta remanescente em articulação: *Qual é o discurso alegórico histórico elaborado por Manoel de Oliveira a partir do conjunto filmes de viagem?* (cf. *Apresentação*).

O primeiro capítulo deste trabalho voltou-se ao debate acerca da compreensão dos conceitos de *alegoria* e de *alegoria histórica*, e também procurou determinar os pontos de partida para uma análise fílmica condizente com os seus “limites da interpretação” (cf. *Capítulo 1: Alegoria histórica*). Dessa maneira, alguns autores e obras detiveram papel de relevo ao longo da seção em causa – Flávio Kothe (1986) e João Adolfo Hansen (2006) a propósito das diferenciações entre metáfora e alegoria, bem como relativamente aos arcabouços essenciais para o entendimento dessa segunda categoria; Ismail Xavier (2005) em diálogo com os autores anteriores, de modo a solicitar o esclarecimento da noção de alegoria histórica, assim como o proveito de suas reflexões em torno do pensamento de Walter Benjamin (2010) e a proposta benjaminiana de “materialismo histórico”; e Umberto Eco (1990), quando tratados os alicerces

formuladores dos “limites da interpretação” necessários para qualquer análise textual. Fundamentalmente, o capítulo em questão dedicou-se a refletir sobre a maneira como interagem o *contexto histórico* (cultural, político e social) das produções dos filmes objeto de estudo com a *enunciação* dos respectivos enredos, de modo a sugerir possíveis *interpretações alegóricas* dos mesmos.

Já o segundo capítulo deste estudo concentrou-se na categoria *viagem*. Para debater o uso da viagem enquanto recurso narrativo no âmbito dos enredos do *corpus* analisado – ou seja, a viagem pensada como enunciado que comunica sentidos variados aos discursos fílmicos –, proporcionou-se a interlocução com dois tópicos de investigação: *literatura de viagens* e *road movie*. Ao longo dessa seção do trabalho, abordou-se as distintas estratégias retóricas adotadas pelo cineasta mediante leituras/interpretações estimuladas pelas qualidades das paisagens dispostas, características dos veículos utilizados, o avançar, o retroceder e os pontos de paragem dos deslocamentos em causa, tal como sobre os motivos dos trânsitos, as transformações do perfil ético-moral dos personagens, a perspectiva do narrador imagético e sonoro, como ainda acerca do vagar existencial dos protagonistas pelo mundo, pelo espaço e pelo tempo (cf. *Capítulo 2: Viagens*).

Relativamente à interlocução dos *filmes de viagem* com a literatura de viagens, o sub-capítulo 2.1 focou atenções no contraste entre metodologias de análises convergentes à perspectiva de uma interpretação complementar aos filmes objeto de estudo norteada pelo interesse à interdisciplinaridade. Sobremaneira, a passagem textual em pauta esteve orientada pelo seguinte questionamento: *Em que medida analisar o corpus oliveiriano sob a ótica da literatura de viagens pode contribuir para a boa compreensão/interpretação alegórica histórica do conjunto fílmico estudado?* O cotejo entre o *corpus* cinematográfico e o gênero literário instigou variadas contingências interpretativas. É o caso, por exemplo, do “olhar interrogador” do analista contemporâneo sobre as eventualidades históricas apreendidas nos enredos fílmicos (cf. CARVALHO, 2005); a noção de “reinterpretação do mundo” instigada por narrativas de viajantes que se lançam ao avançar físico no espaço concomitantemente ao retroceder temporal inspirado pela alegoria histórica (cf. JÜSTEN, 2007); a pertinência das “qualidades semânticas” exploradas pelos enunciados fílmicos (cf. SEIXO, 1998); e as particularidades de um *corpus* fílmico que, tal como na literatura, se discriminam porque “à viagem foram buscar temas, motivos e formas” (cf. CRISTÓVÃO, 2002). Tudo isso em pleno acordo com a ideia de que tanto o cinema como a literatura

“organizam o pensamento crítico e consubstanciam eventos narrativos que se prestam à análise” (cf. SOARES, 2016).

O sub-capítulo 2.2 esteve orientado em função do cotejo entre o *corpus* oliveiriano e o gênero *road movie*. Nesse caso, ao longo da referida seção, importou para a economia textual perceber o sentido de unidade proposto aos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* em razão das qualidades delimitadoras daquele gênero cinematográfico. Mais precisamente, teve-se como objetivo empreender uma análise fílmica ancorada na noção de “tradução” do *road movie* (cf. PAIVA, 2008; 2010), em que as características constituintes da seleção oliveiriana fossem reveladas concernentemente às suas propriedades temáticas e formais. Tratou-se, contudo, de uma análise executada em respeito às idiossincrasias políticas, históricas, geográficas, sociais e culturais pertinentes aos processos de produção dos títulos do cineasta português. Assim, buscou-se ainda inquirir uma delimitação possível ao *road movie*, originalmente norte-americano (cf. ROSÁRIO, 2010; DUARTE, 2014), mas também em consideração ao posicionamento desse gênero externamente aos contextos cultural, histórico e geográfico dos EUA, sobretudo na Europa, bem como em acordo com as suas alterações ao longo de décadas (cf. HAYWARD, 2000; MAZIERSKA; RASCAROLI, 2006).

A *crítica da imagem eurocêntrica* foi o mote do terceiro capítulo deste trabalho. Ao longo dessa seção, debateu-se as lógicas constituintes do pensamento eurocêntrico no tocante à compreensão da história, o qual privilegia o entendimento do Ocidente como força motriz do *progresso* histórico da humanidade e defende a imposição e a normatização de práticas culturais ocidentais como benesses universais das sociedades *desenvolvidas*. Em oposição à tal concepção de mundo, voltando-se portanto a um entendimento mais democrático e descentralizado entre os povos, suscitou-se a noção de “multiculturalismo policêntrico”, conforme defendido por Ella Shohat e Robert Stam (2006). O Capítulo 3 desta tese, assim, interessou-se por verificar como a cinematografia oliveiriana, centrada em seus *filmes de viagem*, procede criticamente em relação à ordem eurocêntrica de compreensão histórica e em favor do multiculturalismo policêntrico. Concomitantemente a esses esforços, o presente texto debruçou-se ainda sobre a relevância da geopolítica portuguesa (passada e presente) para o pensamento de Manoel de Oliveira a partir do *corpus* objeto de estudo. Por esse motivo, foram convocados ao debate, com especial atenção, as reflexões de Boaventura de Sousa Santos (1999) – a propósito do contexto geopolítico “semiperiférico” no qual encontra-se Portugal contemporaneamente –, a noção de “história como catástrofe” em Walter

Benjamin (cf. LÖWY, 2002; BENJAMIN, 2007; 2010; TIEDEMANN, 2007) e a defesa da “oscilação e mistura” dos enfoques espacial e político progressivos no âmbito da filmografia oliveiriana condizente com a contribuição de Carolin Overhoff Ferreira – o *supranacional*, o *transnacional* e o *global* (cf. FERREIRA, 2012c).

O *Capítulo 4: A diferença portuguesa* promoveu um diálogo analítico com o precedente capítulo da tese, relativizando a *crítica da imagem eurocêntrica* articulada por Manoel de Oliveira a partir dos seus *filmes de viagem*. Desse modo, o desafio em causa ateve-se em explorar o chamado *paradoxo oliveiriano*. Ou seja, importou debater o fato de que embora aderente às perspectivas do multiculturalismo policêntrico, o discurso fílmico do *corpus* não deixa de se revelar como apreciador da *dádiva portuguesa para o mundo*. Ou melhor, apesar de crítico à lógica eurocêntrica de compreensão histórica, manifestando claramente um discurso em reprovação aos privilégios consentidos ao mundo dito ocidental, os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* não obedecem aos mesmos critérios de avaliação quando convocada a participação de Portugal no processo histórico de globalização mediante o projeto expansionista da nação. Paralelamente a esse pendor nacionalista – recupera-se aqui a noção de “hiperidentidade” portuguesa, conforme proposição de Eduardo Lourenço (1988), mas também discutida por João Carlos de Carvalho (2008) e Daniel Ribas (2014) –, os enredos fílmicos ainda permitem entrever a atribuição divinal que o cineasta vincula aos *Descobrimentos* europeus, que são no limite, de acordo com a sua ótica, essencialmente lusitanos (cf. FERREIRA, 2010).

Uma vez exploradas as qualidades próprias dos elementos caracterizadores do *corpus*, esta investigação procedeu com um trabalho de aplicação dos conceitos abordados nas seções anteriores em respeito à metodologia de análise fílmica prevista inicialmente. Sendo assim, o *Capítulo 5: A alegoria histórica em Manoel de Oliveira: o caso dos filmes de viagem* apresentou seis sub-capítulos dedicados a cada um dos títulos que compõem o conjunto objeto de estudo. Em acordo com as estratégias narrativas particulares a cada caso, respeitando as peculiaridades estruturais individuais filme a filme, o capítulo em pauta voltou-se à seguinte problemática: *Qual é o discurso alegórico histórico atribuído a cada um dos enredos analisados?*

À pergunta remanescente – ou seja, *Qual é o discurso alegórico histórico elaborado por Manoel de Oliveira a partir do conjunto filmes de viagem?* –, propõe-se como resposta: ao longo de 22 anos, entre *O Sapato de Cetim* e *Cristóvão Colombo – O Enigma*, Manoel de Oliveira produziu um discurso cinematográfico alegórico histórico

atento às realidades geopolíticas nacional, continental e mundial. Ao longo dos enredos realizados, esteve sempre em causa a condenação à ambição humana e ao desejo de controle e mando do *outro*, do *injustiçado*. Com maior ou menor intensidade, esse próprio *outro injustiçado* foi, sob o olhar do *impositor* – uma figuração alegórica abstrata esta, à qual bem serviu, com intercalações, a CEE, a União Europeia, o capitalismo avançado, o eurocentrismo, o ocidentalismo, a lógica de uma modernidade escorada no individualismo, a normatização de práticas culturais e o desprezo pela pluralidade –, Portugal e a condição nacional (passada e/ou presente). Como reação ao que aqui se opta por tratar como projeto de aceleração da modernidade, ancorado nomeadamente pelas ordens econômica e tecnológica – ou simplesmente “progresso”, como já o tratara Oliveira em oportunidades variadas¹¹⁹ –, o cineasta buscou não apenas recuperar, mas principalmente acentuar aquilo que, na sua perspectiva, sintetiza a contribuição portuguesa para a história: a perspectiva de um mundo mais igualitário, unido e pautado por trocas culturais justas e orientado por um profundo sentido ético-moral, ou seja, cristão. No mais, ao longo dessa *saga filmográfica*, o proveito de outras sagas e viagens também remeteu fervorosamente ao discurso primeiro dos seus filmes, sempre em acordo com estratégias variáveis – o mar, a terra e mesmo o ar foram as estradas dos viajantes ao longo do *corpus*. As suas viagens, por sua vez, estimularam recorrentemente a perspectiva do tempo sincrônico, um *continuum* que, ao avançar pelo espaço, se voltou ao tempo como permanência e prossecução.

Se a união plena e harmoniosa entre os povos é uma utopia humana, conforme o cineasta diversas vezes reiterou, inclusive alegoricamente por meio dos seus *filmes de viagem*, certamente o seu cinema estimula debates e reflexões que podem contribuir, se não tanto para a chegada a um ponto de destino ideal, ao menos para o apontar de um horizonte mais promissor no tocante ao convívio solidário entre as sociedades.

¹¹⁹ Cf., por exemplo, *Conversazione a Porto*, Daniel Segre, 2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA das Ciências de Lisboa. **Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea**. Lisboa: Editorial Verbo, volume I e II, 2001.

ALTMAN, Rick. **Los gêneros cinematográficos**. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.

ÁLVARES, Maria Cristina Daniel; CURADO, Ana Lúcia Amaral; SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de (orgs.). **O imaginário das viagens: literatura, cinema, banda desenhada**. Famalicão: Edição dos Centros de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2013.

ALVIM, Luiza. “Reafirmação da identidade e da cultura portuguesas em Manoel de Oliveira e José Saramago”. In.: Jorge Cruz; Leandro Mendonça; Paulo Filipe Monteiro; André Queiroz. **Aspectos do Cinema Português**. Rio de Janeiro: UERJ, SR-3, Edições LCV, 2009.

ANACLETO-MATIAS, Helena. **Emma Lazarus: vida e obra**. Penafiel: Cão Menor, 2008.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ANTES, Peter. “A Vision of Europe: many religions in one political community”. In.: Maria Manuela Tavares Ribeiro (coord.). **Imaginar a Europa**. Coimbra: Edições Almedina, SA, 2010, pp. 25-44.

APPADURAI, Arjun. **Disjunção e diferença na economia cultural global**. In: Mike Featherstone (Org.). *Cultura global*. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

ARAÚJO, Inácio. “Uma nova aventura lusitana”. In.: Alvaro Machado (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo, Cosac Naify, 2005, pp. 100-109.

ARAÚJO, Nelson (org.). **Manoel de Oliveira: análise estética de uma matriz cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 2014.

AUERBACH, Erich. **Figura**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda., 2009.

BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques. **Conversations avec Manoel de Oliveira**. Paris: Cahiers du cinéma, 1996.

BAECQUE, Antoine; PARSI, Jacques. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Trad. Henrique Cunha. Portugal: Campo das Letras – Editores S.A., 1999.

BALCZUEIT, Ronald. “Le Soulier de Satin”. In.: Carolin Overhoff Ferreira (coord.). **O cinema português através dos seus filmes**. Porto: Campo das Letras, 2007, pp. 181-190.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

_____. **Globalização: as consequências humanas**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999a.

_____. “Turistas e Vagabundos”. Trad. Marcus Penchel. In.: Zygmunt Bauman. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999b, pp. 85-110.

_____. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens**. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte / São Paulo: Editora da UFMG / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. **O Anjo da História**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2008.

BERRY-FLINT, Sara. “Genre”. In.: Tomp Miller; Robert Stam (orgs.). **A companion to film theory**. Oxford, UK. Blackwell Publishing, 1999, pp. 25-44.

BESSA-LUÍS, Agustina. “Manuel de Oliveira”. In.: CINEMATECA PORTUGUESA – Museu do Cinema (ed.). **Manoel de Oliveira por Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2008.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In.: Fernão Ramos (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional** (vol. 2). São Paulo: Senac, 2005. pp. 277-301.

BORGES, Paulo. “Padre António Vieira: génio e loucura”. In.: Alexandre Gabriel (edit.). **Nova Águia – nº 2 – 2º Semestre**. Sintra, Portugal: Zéfiro, 2008, pp. 50-52.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANCO, Sara Castelo. “O Cinema Português, o Transtemporal e o Mito”. In.: **Revista Aniki**. vol. 3, n.º 1, 2016, pp. 64-83.

BRANDLMEIER, Thomas. “Cinema Impuro, Tempos Delimitados e Melodramas Perversos”. In.: Carolin Overhoff Ferreira (org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Editora fap-Unifesp, 2012, pp. 19-30.

BRITO, Bernardo Gomes de. **História Trágico-Marítima**. Lisboa: Círculo de Litores, [1ª impressão, 1735] 1994.

BUENO, Aparecida de Fátima. “Um Filme Falado: Portugal entre o Atlântico e o Mediterrâneo”. In.: Renata Soares Junqueira (org.). **Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010, pp. 177-188.

BUENO, Luís. “Da certeza enganosa ao enigma certo”. In.: Renata Soares Junqueira (org.). **Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010, pp. 267-287.

BUSCOMBE, Edward. “A idéia de gênero no cinema americano”. In.: Fernão Ramos (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional (vol. 2)**. São Paulo: SENAC, 2005.

CAKOFF, Leon. “Memória e Desconstrução – Entrevista para Leon Cakoff”. In.: Alvaro Machado (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo, Cosac Naify, 2005, pp. 20-99.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Trad. José Colaço Barreiros. 14ª edição. Alfragide: Teorema, 2011.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2014.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1998.

CAREL, Ernest. **Vida do padre Antônio Vieira**. Trad. Augusto Souza. São Paulo: Assunção Limitada (Perfis Literários, 2), s.d.

CARVALHO, João Carlos de. “Gêneros, Heroísmos, Representações e Recepções nas Narrativas de Viagens do Século XVI: os casos d’*Os Lusíadas* e da *Peregrinação*”. In.: João Carlos de Carvalho. **O Fio da Memória – Ensaios**. Lisboa: Edições Colibri, 2005, pp. 13-28.

_____. “Cultura, Literatura, Identidade e a Construção de Ideais Nacionais”. In.: João Carlos de Carvalho; Ana Alexandra Carvalho. **Ensaaios & Outros Escritos**. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, 2008a, pp. 133-141.

_____. “Luís de Camões e Fernão Mendes Pinto: dois contributos complementares para a construção do imaginário português de quinhentos”. In.: João Carlos de Carvalho; Ana Alexandra Carvalho. **Ensaaios & Outros Escritos**. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, 2008b, pp. 9-17.

CASTELO, Cláudia. “O luso-tropicalismo: um mito persistente”. In.: Bruno Monteiro; Nuno Domingos (orgs.). **Este país não existe**. Lisboa: Deriva Editores, 2015, pp. 114-117.

CASTRO, Teresa. “Cinema’s Mapping Impulse: Questioning Visual Culture”. In.: **The Cartographic Journal**. vol. 46, nº 1, 2009, pp. 9-15.

CINEMATECA PORTUGUESA – Museu do Cinema (ed.). **Manoel de Oliveira por Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2008.

CLARA, Fernando. “O fim da Europa. Onde a nação acaba e o império começa”. In.: Manuela Ribeiro Sanches (org.). **Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade**. Lisboa: Edições Cotovia Lda., 2006, pp. 271-283.

COELHO, Rui Jorge de Sousa. **O meu ponto de vista é um ponto de escuta. O poder do som nos filmes de Manoel de Oliveira**. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação, Especialidade em Comunicação Visual. Universidade do Minho, 2015.

CORREA, Jaime. “El Road Movie: Elementos para la Definición de un Género Cinematográfico”. In.: **Cuaderno: Música, Artes Visuales y Artes Escénicas (vol. 2)**. nº 2, abril-setembro, 2006.

CORRIGAN, Timothy. **A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam**. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1991.

COSTA, Henrique Alves. **Breve História do Cinema Português (1896-1962)**. Lisboa, MEIC – Secretaria de Estado da Investigação Científica / Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1978.

COSTA, João Bénard da. “Pedra de Toque: o dito ‘Eterno Feminino’ na obra de Manoel de Oliveira”. In: **Revista Camões**, nº 12-13, 2001, pp. 6-37 (Publicado originalmente em *Manoel de Oliveira*. Simone Fine; Roberto Tunigliato [orgs.], Catálogo do Torino Film Festival, Turim, 2000).

_____. “Manoel de Oliveira: 1990/2008: 18 anos, 19 longas metragens”. In.: CINEMATECA PORTUGUESA – Museu do Cinema (ed.). **Manoel de Oliveira por Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2008a, pp. 118-250.

_____. “Uma entrevista com Manoel de Oliveira”. In.: CINEMATECA PORTUGUESA – Museu do Cinema (ed.). **Manoel de Oliveira por Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2008b, pp. 25-117.

CRISTÓVÃO, Fernando. “Para uma teoria da Literatura de Viagens”, In.: Fernando Cristóvão (coord.). **Condicionantes culturais da Literatura de Viagens**. Lisboa: Almedina, 2002.

CRUCHINHO, Fausto. **Valores Espirituais em Manoel de Oliveira**. Conferência pronunciada a convite do Centro Académico de Democracia Cristã. 15 de novembro de 2003.

CRUCHINHO, Fausto. “A Mulher na Montra e o Homem Olhando para Ela”. In.: Carolin Overhoff Ferreira (org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Editora fap-Unifesp, 2012, pp. 153-163.

CRUZ, Jorge; MENDONÇA, Leandro; MONTEIRO, Paulo Filipe; QUEIROZ, André (orgs.). **Aspectos do Cinema Português**. Rio de Janeiro: UERJ, SR-3, Edições LCV, 2009.

CUNHA, Paulo. “Manoel de Oliveira: de autor marginal a cineasta oficial”. In.: Michelle Sales; Paulo Cunha (orgs.). **Olhares: Manoel de Oliveira**. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010, pp. 29-55.

_____. “Manoel de Oliveira e o Novo Cinema Português”. In.: Carolin Overhoff Ferreira (org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Editora fap-Unifesp, 2012.

_____; SALLES, Michelle (orgs.). **Cinema português: um guia essencial**. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

_____. “Para uma história das histórias do cinema português”. In.: **Revista Aniki**. Vol. 3, nº 1, 2016, pp. 36-45.

CUNHA, Tiago Pitta e. **Portugal e o Mar – À Redescoberta da Geografia**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2011.

CURTO, Diogo Ramada. “A memória dos descobrimentos, da expansão e do império colonial”. In.: Bruno Monteiro; Nuno Domingos (orgs.). **Este país não existe**. Lisboa: Deriva Editores, 2015, pp. 95-107.

DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, 2013.

DICIONÁRIO Integral – Língua Portuguesa. Lisboa: Texto Editores, Lda., 2010.

DIEGUES, Carlos. “Ciclos ou crises”. In.: Carlos Diegues. **Cinema brasileiro: ideias e imagens**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1988.

DUARTE, José. “Ao sabor do amor: a viagem em *My Blueberry Nights* de Wong Kar-Wai”. In.: Maria Cristina Daniel Álvares; Ana Lúcia Amaral Curado; Sérgio Paulo Guimarães de Sousa (orgs.). **O imaginário das viagens – Literatura, Cinema, Banda Desenhada**. Edição do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. V.N. Famalicão: Edições Húmus, 2013, pp. 333-346

DUARTE, José. **Like branches in a river: Viagens Estrada afora e Cidade adentro no Cinema Americano**. Tese Doutorado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2014.

DUARTE, Lélia Parreira. “A arte irônica de Vieira e o Quinto Império de Portugal”. In.: Alexandre Gabriel (editor). **Nova Águia – n° 2 – 2º Semestre**. Sintra, Portugal: Zéfiro, 2008, pp. 35-38.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Difel 82 – Difusão Editorial, Lda., 1990.

FARRA, Maria Lúcia Dal. “Viagem a que mundos?!”. In.: Renata Soares Junqueira (org.). **Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010, pp. 245-254.

FERNANDES, Annie Gisele. “Palavra e Utopia: a imagem de Vieira”. In.: Renata Soares Junqueira (org.). **Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010, pp. 165-175.

FERREIRA, Carlos Melo. “O Tempo e o Espaço”. In.: Nelson Araújo (org.). **Manoel de Oliveira: análise estética de uma matriz cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 2014, pp. 85-98.

FERREIRA, Carolin Overhoff (coord.). **O cinema português através dos seus filmes**. Porto: Campo das Letras, 2007.

_____. “Heterodox/Paradox: The Representation of the ‘Fifth Empire’ in Manoel de Oliveira’s Cinema”. In.: Carolin Overhoff Ferreira (edit.). **Dekalog On Manoel de Oliveira**. London: Wallflower Press, 2008a.

_____. “Introduction: Manoel de Oliveira and the Art of Filming Doubt”. In.: Carolin Overhoff Ferreira (edit.). **Dekalog On Manoel de Oliveira**. London: Wallflower Press, 2008b.

_____. “Os descobrimentos do paradoxo: a expansão europeia nos filmes de Manoel de Oliveira”. In.: Renata Soares Junqueira (org.). **Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010.

_____. “Introdução”. In.: Carolin Overhoff Ferreira (org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Editora fap-Unifesp, 2012a, pp. 9-17.

_____. (org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Editora fap-Unifesp, 2012b.

_____. “Portugal, Europa e o Mundo: Condição Humana e Geopolítica na Filmografia de Manoel de Oliveira”, In.: Carolin Overhoff Ferreira (org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012c, pp. 213-242.

_____. “1990-1999 – Estabilidade, crescimento e diversificação”. In.: Paulo Cunha; Michelle Sales (orgs.). **Cinema Português: um guia essencial**. São Paulo: SESI-SP editora, 2013a, pp. 238-267.

_____. **O cinema português: aproximações à sua história e indisciplinaridade**. São Paulo: Alameda, 2013b.

_____. “Indisciplinaridade”. In.: Nelson Araújo (org.). **Manoel de Oliveira: análise estética de uma matriz cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 2014a, pp. 117-122.

_____. (org.). **O cinema português através dos seus filmes**. Lisboa: Edições 70, 2º edição, 2014.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FILIZOLA, Anamaria. “Fantasias Sebásticas de Manoel de Oliveira”. In.: Renata Soares Junqueira (org.). **Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010, pp. 147-164.

FRANCLIM, Sérgio. “A vida e o Quinto Imperialismo de Padre António Vieira”. In.: Alexandre Gabriel (edit.). **Nova Águia – nº 2 – 2º Semestre**. Sintra, Portugal: Zéfiro, 2008, pp. 56-60.

FRANCO, José Eduardo. “O Padre António Vieira e a Europa”. In.: Alexandre Gabriel (editor). **Nova Águia – nº 2 – 2º Semestre**. Sintra, Portugal: Zéfiro, 2008, pp. 33-35.

FRASCA, Giampero. **Road Movie: Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road**. Torino: UTET Libreria, 2001.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. São Paulo: Global Editora. 50ª edição, 2005.

GABRIEL, Alexandre (edit.). **Nova Águia – nº 2 – 2º Semestre**. Sintra, Portugal: Zéfiro, 2008.

GASPARINI, Giovanni. **Sociologia degli Interstizi; Viaggio, Attesa, Silenzio, Sorpresa, Dono**. Milão: Bruno Mandadori, 1998.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Trad. Adalberto Müller; Ciro Inácio Marcondes; Rita Jover Faleiros. Brasília-DF: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Ltda., 1972.

GIL, José. **Portugal, hoje: o medo de existir**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 11º ed., 2007.

GIL, José. **Em Busca da Identidade – o desnorte**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

GORDON, Bertram M. “The Film, the Historian and the Tourist: A View to Future Methodology and The Role of the Male as a Travel Mentor in English-Language Films from 1890 to the Present”, paper presented at the **Tourism and Histories** conference, University of Central Lancashire, Preston, June 2003.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. “O Ator ao Lado da Personagem: Os Intérpretes de Manoel de Oliveira”. In.: Carolin Overhoff Ferreira (org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Editora fap-Unifesp, 2012, pp. 165-182.

GUIRADO, Maria Cecília. “Notícias do Brasil no século XVII: Vieira e a Globalização”. In.: Alexandre Gabriel (edit.). **Nova Águia – nº 2 – 2º Semestre**. Sintra, Portugal: Zéfiro, 2008, pp. 42-46.

GUPTA, Akhil. “Movimentações globais das colheitas desde a ‘era das descobertas’ e transformações das culturas gastronómicas”. Tradução: Teresa Ribeiro Queiroz. In.: Manuela Ribeiro Sanches (org.). **Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade**. Lisboa: Edições Cotovia Lda., 2006, pp. 193-213.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trans. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 3º. ed., 1999.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2005.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria – construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

HAYWARD, Susan. **Cinema Studies – The Key Concepts**. London / New York: Routledge, 2000.

HEINTZE, Beatrix. “Contra as teorias simplificadoras. O ‘canibalismo’ na antropologia e história de Angola”. Trad. Marina Santos. In.: Manuela Ribeiro Sanches (org.). **Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade**. Lisboa: Edições Cotovia Lda., 2006, pp. 215-228.

HENRICH, Dirk. “As lágrimas de Vieira e a tristeza tropical”. In.: Alexandre Gabriel (editor). **Nova Águia – nº 2 – 2º Semestre**. Sintra, Portugal: Zéfiro, 2008, pp. 22-24.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**. Trad. Marcos Satarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2ºed, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, Edição comemorativa 70 anos, 2006.

HOURANI, Albert. **Uma história dos povos árabes**. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000a.

IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000b.

IRANZO, Ivan Pintor. “Cuerpos en fuga: la condición nómada y el vagabundo en el cine europeo contemporáneo”. In.: Ana Francisca de Azevedo; Rosa Cerarols Ramírez; Wenceslao Machado de Oliveira Jr. (eds.). **Intervalo I: Entre Geografias e Cinemas**. Braga-Portugal: Editora da UMDGEO – Departamento de Geografia, Universidade do Minho, 2015, pp. 29-64.

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

JAMESON, Fredric. Trad. Maria Elisa Cevalco. **Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2006.

JERÓNIMO, Miguel Bandeira. “As marcas de Portugal: ensaios sobre o esquecimento”. In.: Bruno Monteiro; Nuno Domingos (orgs.). **Este país não existe**. Lisboa: Deriva Editores, 2015, pp. 33-39.

JERÓNIMO, Miguel Bandeira; DOMINGOS, Nuno. “Do indígena ao imigrante”. In.: Bruno Monteiro; Nuno Domingos (orgs.). **Este país não existe**. Lisboa: Deriva Editores, 2015, pp. 135-142.

JOHNSON, Randal. **Manoel de Oliveira**. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2007.

_____. “Manoel de Oliveira and the Ethics of Representation”. In.: FERREIRA, Carolin Overhoff (ed.). **Dekalog On Manoel de Oliveira**. London: Wallflower Press, 2008, pp. 89-109.

_____. “Oliveira Político”. In.: Jorge Cruz; Leandro Mendonça; Paulo Filipe Monteiro; André Queiroz. **Aspectos do Cinema Português**. Rio de Janeiro: UERJ, SR-3, Edições LCV, 2009, pp. 23-48.

JUNQUEIRA, Renata Soares (org.). **Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010.

JUNQUEIRA, Renata Soares (org.). **Os pobres no cinema de Manoel de Oliveira (Estudos Interdisciplinares de Cinema, Literatura e Sociedade)**. Araraquara-SP: Editora Todas as Musas, 2017.

JÜSTEN, Helga Maria. **Valentim Fernandes e a Literatura de Viagens**. Lagos: Comissão Municipal dos Descobrimentos, 2007.

KAPLAN, Caren. **Questions of travel: postmodern discourses of displacement**. Duke University Press, 1996.

KOTHE, Flávio. **A alegoria**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.

LADERMAN, David. **Driving Visions: Exploring the Road Movie**. Austin: University of Texas Press, 2002.

LAUSBERG, Heinrich. **Manual de retórica literaria (Fundamentos de una ciencia de la literatura)**. Madrid: Gredos, 1976, 3 vols.

LAVIN, Mathias. **La parole et le lieu – Le cinema selon Manoel de Oliveira**. Colletion «Le Spectaculaire». Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008.

_____. “À prova do estrangeiro, Oliveira em francês”. In.: Silvana Pessoa de Oliveira; Viviane Cunha. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, volume 30, nº 43, 2010.

_____. “A Palavra”. In.: Nelson Araújo (org.). **Manoel de Oliveira: análise estética de uma matriz cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 2014, pp. 123-134.

LEAL, João. “O império escondido: camponeses, construção da nação e império na antropologia portuguesa”. In.: Manuela Ribeiro Sanches (org.). **Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade**. Lisboa: Edições Cotovia Lda., 2006, pp. 63-79.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A cor eloqüente**. São Paulo: Siciliano, 1994.

LISBOA, Edimara. **Eterno Regresso: biografia como espaço de memória e reflexão – Portugal sobre-enquadrado por Manoel de Oliveira**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, 2013.

LOPES, João. **Manoel de Oliveira 100 Anos**. Lisboa: Lusomundo Audiovisuais, S. A., 2008 (Edição comemorativa do centenário de Manoel de Oliveira).

LOPES, Marcos Antônio. “Padre Antônio Vieira: uma leitura simbólica da história universal”. In.: OLIVEIRA, Silvana Pessoa de Oliveira; CUNHA, Viviane. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, volume 30, nº 43, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. **Nós e a Europa ou as duas razões**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988.

_____. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2º edição, 1982.

_____. **Portugal como destino: seguido de Mitologia da saudade**, Lisboa: Gradiva, 1999.

_____. “A cultura portuguesa hoje”. In.: Eduardo Lourenço. **A nau de Ícaro: seguido de Imagem e miragem da lusofonia**. Lisboa: Gradiva – Publicações Ltda., 3º edição, 2004, pp. 9-22.

_____. **A nau de Ícaro: seguido de Imagem e miragem da lusofonia**. Lisboa: Gradiva – Publicações Ltda., 3º edição, 2004.

_____. **A Europa desencantada – para uma mitologia europeia**. Lisboa: Gradiva – Publicações Ltda., 2º edição, 2005.

_____. **O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português**. Lisboa: Gradiva, 6º edição, 2009.

LÖWY, Michael. “A filosofia da história de Walter Benjamin”. Tradução: Gilberto P. Passos. In.: **Estudos Avançados**, vol. 16, nº 45. São Paulo. Maio / agosto, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000200013. Acedido em 22 de dezembro de 2016.

LUKÁCS, Gyorgy. **O realismo crítico hoje**. Brasília: Coordenada, 1969.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 5º ed., 1998.

MACHADO, Alvaro. (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

MACHADO, Joaquim; ARAÚJO, Alberto Filipe. “Viagem na Utopia”. In.: Maria Cristina Daniel Álvares; Ana Lúcia Amaral Curado; Sérgio Paulo Guimarães de Sousa (orgs.). **O imaginário das viagens – Literatura, Cinema, Banda Desenhada**. Edição do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. V.N. Famalicão: Edições Húmus, 2013, pp. 517-528.

MAIA, Catarina. “O eterno retorno: memória e identidade em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*”. In.: Michelle Sales; Paulo Cunha (orgs.). **Olhares: Manoel de Oliveira**. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010, pp. 93-108.

MARGARIDO, Alfredo. “A Lusofonia, outra forma de colonialismo”. In.: Bruno Monteiro; Nuno Domingos (orgs.). **Este país não existe**. Lisboa: Deriva Editores, 2015, pp. 108-113.

MARGARIDO, Orlando. “Filmografia”. In.: Alvaro Machado (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo, Cosac Naify, 2005, pp. 194-237.

MARQUES, Antonio Henrique de Oliveira (coord.). **Nova história de Portugal**. Lisboa: Editorial Presença, 1987-2004, 10º vol.

MARQUES, Antonio Henrique de Oliveira. **História de Portugal**. Lisboa: Editorial Presença, 13º edição, 3º vol., 1997-1998.

MARTINS, Fernando Cabral. “A Infância do Cinema”. In.: Renata Soares Junqueira (org.). **Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010, pp.3-12.

MATA, Inocência. “Estranhos em permanência: a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade”. In.: Manuela Ribeiro Sanches (org.). **Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade**. Lisboa: Edições Cotovia Lda., 2006, pp. 285-315

MATTOSO, José (dir.). **História de Portugal. Oitavo volume: Portugal em Transe (1974-1985)**. Lisboa: editorial estampa, 2001.

MATTOSO, José; DAVEAU, Suzanne; BELO, Duarte. **Portugal: O sabor da terra: Um retrato histórico e geográfico por regiões**. Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2010.

MAZIERSKA, Ewa; RASCAROLI, Laura. **Crossing New Europe: postmodern travel and the european road movie**. London: Wallflower Press, 2006.

MIRANDA, Ana Isabel Fernandes. **A pintura na obra fílmica de Manoel de Oliveira**. Dissertação de Mestrado. Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, 2009.

MONTEIRO, Bruno; DOMINGOS, Nuno (orgs.). **Este país não existe**. Lisboa: Deriva Editores, 2015.

MOREIRA, Adriano. “Europa: desafios e debilidades”. In.: Maria Manuela Tavares Ribeiro (coord.). **2009: (Re)Pensar a Europa**. Coimbra: Edições Almedina, SA, 2010, pp. 69-84.

MORGADO, Fernando Ilharco. **O leme e a deriva – problemas da sociedade portuguesa**. Lisboa: Livros Horizonte Ltda., 1989.

MÜLLER, Adalberto. “Paisagens afetivas em ‘Viajo porque preciso, volto porque te amo’”. In.: **Revista Colóquio / Letras. Notas e Comentários**, nº 181, Set. 2012, pp.180-189.

NEGRI, Toni; HARTDT, Michael. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de (org.). **Reencontro Único – Doutoramento Honoris Causa – Manoel de Oliveira**. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2013.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. “Ontem como hoje: é a hora”. In.: Renata Soares Junqueira (org.). **Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010, pp. 189-200.

OLIVEIRA, Manoel. “Esta minha paixão”. In.: Alvaro Machado (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo, Cosac Naify, 2005a pp. 167-173.

_____. “Os caminhos da prostituição”. In.: Alvaro Machado (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo, Cosac Naify, 2005b, pp. 174-183.

_____. “Poema Cinematográfico”. In.: Alvaro Machado (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo, Cosac Naify, 2005c, pp. 188-193.

_____. “Rios da terra, rios da nossa aldeia”. In.: Alvaro Machado (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo, Cosac Naify, 2005d, pp. 184-187.

_____; BESSA-LUÍS, Agustina. “Conversas no Porto: Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira (entrevista)”. In.: Aniello Ângelo Avella (org.) **Um concerto em tom de conversa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, pp. 49-77.

OLIVEIRA, Silvana Pessoa de; CUNHA, Viviane. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, volume 30, nº 43, 2010.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem – uma poética da geografia**. Tradução do francês: Sandra Silva. Lisboa: Quetzal Editores, 2009.

ORGERON, Devin. **Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami**. GB: Palgrave Macmillan, 2008.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIVA, Samuel. **Dimensões transculturais do gênero audiovisual: argumentos para uma pesquisa sobre o filme de estrada**. Trabalho apresentado no XVII Encontro da Compos, em São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_417.pdf. Acedido em 20 de fevereiro de 2014.

_____. “A propósito do gênero *road movie* no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada”. In.: **Revista Rumores**, ano 3, n. 6, 2009.

_____. **Gêneses do gênero road movie**. Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa em Cinema, do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em setembro de 2010.

_____. “Um *road movie* na rota do sertão-mar”. In.: Rubens Machado Jr.; Rosana de Lima Soares; Luciana Corrêa de Araújo (orgs.). **Estudos de Cinema e Audiovisual, vol. 8**. São Paulo: Socine, 2012.

PEREIRA, Victor. “«Portugalidade» para exportação? Emigração e «comunidades portuguesas»”. In.: Bruno Monteiro; Nuno Domingos (orgs.). **Este país não existe**. Lisboa: Deriva Editores, 2015, pp. 23-32.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A Idade Média de agora”. In.: Alvaro Machado (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 110-115.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Guimarães: Guimarães Editores, SA, 2009.

PIANCO, Wiliam; PANINI, Juliana. “A canção como alegoria histórica em *Um filme falado*, de Manoel de Oliveira”. In.: Michelle Sales; Paulo Cunha (orgs.). **Olhares: Manoel de Oliveira**. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010, pp. 109-126.

_____. **A Alegoria Histórica em Manoel de Oliveira: *Um filme falado***. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Carlos (Brasil) / Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, 2011.

_____. “A presença da invisibilidade em *Alice*, de Marco Martins”. In: Ana Catarina Pereira e Tito Cardoso e Cunha. **Geração Invisível – os novos cineastas portugueses**. Covilhã: Livros LabCom., 2013. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/100>. Acedido em 10 de dezembro de 2013.

_____. “Filmes de viagem de Manoel de Oliveira: deslocamentos e alegorias”. In.: Antonio Costa Valente; Rita Capucho (coords.). **Avanca | Cinema**. Avanca: Cine-Clube de Avanca, 2014a.

_____. “A língua portuguesa e o multiculturalismo policêntrico em *Um filme falado*: reflexões sobre a sociedade globalizada”. In.: Fabiana Carelli; Fátima Bueno; Maria Zilda da Cunha (orgs.). **Texto e tela: ensaios sobre literatura e cinema**. São Paulo: FFLCH / USP, 2014b.

_____. “Reflexões sobre *O Brasil não é longe daqui* e *O manuscrito perdido*: uma proposta metodológica”. In.: **RUA – Revista Universitária do Audiovisual**. Edição nº 72. São Carlos-SP. Jun. 2014c. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=19089>. Acedido em 7 de junho de 2014c.

PIMENTEL, Irene. “A memória pública da ditadura e da repressão”. In.: Bruno Monteiro; Nuno Domingos (orgs.). **Este país não existe**. Lisboa: Deriva Editores, 2015, pp. 74-81.

PINA, Luís de. **História do cinema português**. Mem Martins: Europa-América, 1987.

PIRES, Helena. “Viajar com a paisagem. Itinerários emocionais no cinema de João Salaviza”. In.: Maria Cristina Daniel Alvares; Ana Lúcia Amaral Curado; Sérgio Paulo Guimarães de Sousa (orgs.). **O imaginário das viagens – Literatura, Cinema, Banda Desenhada**. Edição do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. V.N. Famalicão: Edições Húmus, 2013, pp. 321-332.

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PRETO, António. “Elogio da Desmedida”. In.: Anabela Dinis Branco de Oliveira. **Reencontro Único – Doutoramento Honoris Causa – Manoel de Oliveira**. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2013a, pp. 9-22.

_____. “I know not what tomorrow will bring”. In.: **Reencontro Único – Doutoramento Honoris Causa – Manoel de Oliveira**. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2013b, pp. 37-45.

_____. “Relações com a Literatura”. In.: Nelson Araújo (org.). **Manoel de Oliveira: análise estética de uma matriz cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 2014, pp. 99-116.

RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC (vol. 1), 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org: Ed. 34, 2005.

REAL, Miguel. **Padre António Vieira e a Cultura Portuguesa**. Lisboa: Quidnovi, 2008.

RIBAS, Daniel. “2000-2009 – O cinema do futuro”. In.: Paulo Cunha; Michelle Sales (orgs.). **Cinema Português: um guia essencial**. São Paulo: SESI-SP editora, 2013, pp. 268-299.

RIBAS, Daniel. **Retratos de Família: A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo**. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2014.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido de Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras. 2ª ed., 1995.

RIBEIRO, Maria Manuela Tavares (coord.) **2009: (Re) pensar a Europa**. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2010a.

RIBEIRO, Maria Manuela Tavares (coord.) **Imaginar a Europa**. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2010b.

RICUPERO, Rubens. “O mundo após o 11 de setembro: a perda da inocência”. In.: **Tempo Social – Revista de Sociologia da USP**. São Paulo: Universidade de São Paulo. Volume 15, nº 2, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12403/14180>. Acedido em 15 de maio de 2017.

RODRIGUES, Ana Karla. **A Viagem no Cinema Brasileiro: Panorama dos Filmes de Estrada dos Anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 2007.

RODRIGUES, Jorge Nascimento; DEVEZAS, Tessaleno. **Portugal – o pioneiro da globalização**. V. N. Famalicão: Centro Atlântico, Lda., 2009.

RODRIGUES, Luzia Gontijo. “Nietzsche e Platão: arte e orquestração das paixões”. In.: **Revista Kriterion** vol. 45 nº 109. Belo Horizonte. Janeiro / junho, 2004. Disponível

em:http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X20040001000006&script=sci_arttext#nt1. Acedido em 17 de junho de 2017.

ROLLO, Maria Fernanda. “The american way: a construção americana da Europa”. In.: Maria Manuela Tavares Ribeiro (coord.). **Imaginar a Europa**. Coimbra: Edições Almedina, SA, 2010, pp. 45-100.

ROSÁRIO, Filipa Raposo do Amaral Ribeiro do. **IN A LONELY PLACE – Para uma Leitura do Espaço do Road Movie a partir da Representação da Cidade Norte-americana**. Tese de doutoramento. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras. Lisboa, 2010.

ROSAS, Fernando. **História de Portugal: O Estado Novo (1926-1974)**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

ROVAI, Mauro Luiz. “Dois percursos da memória em Viagem ao Princípio do Mundo”. In.: Michelle Sales; Paulo Cunha (orgs.). **Olhares: Manoel de Oliveira**. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010, pp. 83-91.

ROVAI, Mauro Luiz. “O Banal e o Horror: Presságios do Implacável em *A Caça*”. In.: Carolin Overhoff Ferreira (org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Editora fap-Unifesp, 2012.

RUOFF, Jeffrey (editor). **Virtual voyages: cinema and travel**. Duke University Press, 2006.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALES, Michelle. “Manoel de Oliveira: um romântico, um modernista”. In.: Michelle Sales; Paulo Cunha (orgs.). **Olhares: Manoel de Oliveira**. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010a.

____; CUNHA, Paulo (orgs.). **Olhares: Manoel de Oliveira**. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010b.

____. **Em busca de um Novo Cinema Português**. Covilhã: Livros Labcom, 2011.

SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade**. Lisboa: Edições Cotovia Lda., 2006.

SANCHES, Manuela Ribeiro. “Defesa da «correção política» em tempos de penúria económica e intelectual”. In.: Bruno Monteiro; Nuno Domingos (orgs.). **Este país não existe**. Lisboa: Deriva Editores, 2015, pp. 118-126.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O Estado e a sociedade em Portugal (1974-1988)**. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

_____. **Pela mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade.** Porto: Edições Afrontamento, Coleção Bibliotecas das Ciências do Homem / Sociologia, Epistemologia / 18 (7ª edição, 1ª edição, 1994), 1999.

_____. (org.). **Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SANTOS, Milton (org.). **Território: globalização e fragmentação.** São Paulo: Hucitec/Anpur, 1994.

_____. **Por uma geografia nova.** São Paulo: Edusp, 6ª ed., 2004.

_____. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** São Paulo: Edusp, 4ª ed., 2006.

SEIXO, Maria Alzira. **Poéticas da viagem na literatura.** Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação.** Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Manuel Luciano da; SILVA, Sílvia Jorge da. **Cristóvão Colon (Colombo) era português.** Lisboa: Quidnovi, 2006.

SIMÕES, Manuel. **A Literatura de Viagens nos Séculos XVI e XVII.** Lisboa: Editorial Comunicação, 1985.

SOARES, Ana Isabel. “Prefácio”. In.: Michelle Sales; Paulo Cunha (orgs.). **Olhares: Manoel de Oliveira.** Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010, pp. 7-10.

_____. “Ação Renovada em *Acto da Primavera*”. In.: Carolin Overhoff Ferreira (org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra.** São Paulo: Editora fap-Unifesp, 2012, pp. 63-80.

_____. “Cinema Português / Cinema Literário?”. In.: **Revista Aniki.** vol. 3, nº 1, 2016, pp. 46-63.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TAVARES, Mirian. “Cartografias do desejo: o cinema e a invenção da memória”. In.: Josette Monzani e Luiz Roberto Monzani (orgs.). **Olhar: Imagem/Memória.** São Paulo: Pedro e João Editores, 2008.

THEROUX, Paul. **A arte da viagem.** Trad. Freitas e Silva. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

THURLOW, Lester. **Cabeça a cabeça. A batalha econômica entre Japão, Europa e Estados Unidos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

TIEDEMANN, Rolf. “Introdução à edição alemã (1982)”. Trad. Irene Aron In.: Walter Benjamin. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora da UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, pp. 13-33.

VALENTE, Eduardo. “Um glossário pessoal de Manoel de Oliveira”. In.: Michelle Sales; Paulo Cunha (orgs.). **Olhares: Manoel de Oliveira**. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010, pp. 73-82.

VASENTINI, José William. **Novas Geopolíticas**. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

VIEIRA, Padre António. **Obras Completas do Padre António Vieira**. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão editores, Sermões, vol. III, 1907.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

XAVIER, Ismail. “A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano”. In.: **Revista Balalaica nº1**, s/d.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. “De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani”. In.: **Estudos de Cinema**, v.2, 1999.

_____. “A alegoria histórica”. In.: Fernão Ramos (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema (vol. 1)**. São Paulo: SENAC, 2005a.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 3º ed., 2005b.

_____. “A Morte do Alferes Cabrita e a Paixão Portuguesa”. In.: Carolin Overhoff Ferreira (org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Editora fap-Unifesp, 2012, pp. 183-211.

JORNAIS E REVISTAS

O Sapato de Cetim

CHICOTE, Eduarda. “Leão de ouro para Manoel de Oliveira?: «O Sapato de Cetim», uma obra perfeita. In.: **Jornal de Notícias**. Porto: 6 de setembro de 1985.

COMÉRCIO do Porto. “Co-produção luso-francesa que custará 180 mil contos: Manoel de Oliveira inicia hoje filmagens de «Sapatos de Cetim». Porto: 14 de agosto de 1984.

COMÉRCIO do Porto. “Crítica aplaude «O Sapato de Cetim»”. Porto: 6 de setembro de 1985.

CORREIO da Manhã. “Para interpretar «Sapato de Cetim»: Maria Barroso volta ao cinema”. Lisboa: 12 de agosto de 1984.

CORREIO da Manhã. “Filme de Manoel de Oliveira é uma espanholada. Socialistas franceses «torcem o nariz»”. Lisboa: 10 de janeiro de 1986.

DIÁRIO, O. “«Le Soulier de Satin» bem recebido em Paris. Lisboa: 10 de janeiro de 1986.

DIÁRIO Popular. “«Le soulier de Satin» apresentado em Cannes: críticos franceses sublinham a genialidade de Manoel de Oliveira. Lisboa: 16 de maio de 1985.

JÚDICE, José. “É uma obra-prima... do bocejo”. In.: **Tal e Qual**. 27 de setembro de 1985.

TORRES, A. Roma. “Empreendimento cultural”. In.: **Jornal de Notícias**. Porto: 10 de janeiro de 1987.

Non, ou a Vã Glória de Mandar

ALVES, Eurico Andrade. “Non ou a Vã Glória de Mandar – A Glória de Manoel de Oliveira”. In.: **Correio Beirão**. Moimenta da Beira: 30 de novembro de 1990.

BARROS, Eurico de. “Cinema em cartaz”. In.: **Semanário**. 20 de outubro de 1990.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. “A Vã glória de mandar”. In.: **O Figueirense**. Figueira da Foz: 30 de novembro de 1990.

CAPITAL, A. “Crítica brasileira diverge sobre Oliveira”. 9 de janeiro de 1993.

CORREIO da Manhã. “«Glória» de Manoel de Oliveira muito apreciada em Marrocos”. Lisboa: 18 de janeiro de 1991.

CORREIO do Minho. “Novo filme de Manoel de Oliveira”. Braga: 5 de novembro de 1981.

DERPERTAR, O. “«Non, ou a Vã Glória de Mandar» ante-estreia no Gil Vicente”. Coimbra: 3 de outubro de 1990.

DIÁRIO de Notícias. “Crítica distinguiu em Cannes filme de Manoel de Oliveira”. Lisboa: 23 de maio de 1990.

DIÁRIO de Notícias. “Escolha do dia: As nossas batalhas perdidas e outras histórias”. Lisboa: 27 de abril de 2000.

DIÁRIO Popular. “Filme de Manoel de Oliveira seleccionado para Cannes”. Lisboa: 18 de abril de 1990.

_____. “Filmes de Oliveira representa Espanha”. Lisboa: 11 de maio de 1990.

_____. “«Não» de Manoel de Oliveira estreia a 12 de Outubro”. Lisboa: 29 de setembro de 1990.

EXPRESSO / Revista. “Entrevista com Manoel de Oliveira”. 13 de outubro de 1990.

F. C. “Non, ou a Vã Glória de Mandar”. In.: **Independente**. 19 de outubro de 1990.

JORNAL Ilustrado. “Non, ou a Vã Glória de Mandar”. Sem data.

JORNAL de Notícias. “«Non ou a vã glória de mandar» em Rabat – Ministro marroquino e diplomatas europeus elogiam filme de Manoel de Oliveira”. Porto: 17 de janeiro de 1991.

JORNAL de Notícias. “«Non» de Manoel de Oliveira faz «reflectir» os marroquinos”. Porto: 23 de janeiro de 1991.

JORNAL de Notícias. “Obra de Oliveira revista”. Porto: 18 de julho de 2003.

JORNAL de O dia. “«Non ou a vã glória de mandar» faz sucesso em festival de Tetuão”. Lisboa: 4 de abril de 1992.

LOUÇÃ, Francisco. “Perguntem aos deuses que passam”. In.: **O Jornal**. Lisboa: 19 de outubro de 1990.

MATOS-CRUZ, José de. “Non ou a vã glória de mandar”. In.: **Diário de Notícias**. Lisboa: 7 de outubro de 1991.

MATOS-CRUZ, José de. “Non ou a vã glória de mandar”. In.: **Diário de Notícias**. Lisboa: 22 de abril de 2000.

MATOS-CRUZ, José de. “Palavras e utopias”. In.: **Diário de Notícias**. Lisboa: 10 de fevereiro de 2001.

MELO, Guilherme de. “O meu sim ao «Non»”. In.: **Diário de Notícias**. Lisboa: 28 de outubro de 1990.

PEREIRA, José Vaz. “Non Ou a Vã Glória de Mandar”. In.: **Diário Popular**. Lisboa: 13 de outubro de 1990.

PÚBLICO. “«Vã Glória» enche salas”. Lisboa: 15 de outubro de 1990.

PÚBLICO. “Banda sonora”. Lisboa: 13 de outubro de 1990.

R. A. “«Non»: O Porto não disse «não»”. In.: **Primeiro de Janeiro**. Porto: 13 de outubro de 1990.

RAMOS, Jorge Leitão. “O destino de um povo”. In.: **Expresso**. Lisboa: 24 de abril de 1993.

SEABRA, Augusto M. “Cinema português em Londres: «O sumptuosamente excêntrico Oliveira»”. In.: **Público**. Lisboa: 2 de fevereiro de 1992.

SIMÕES, Manuel. “«Non», um filme polêmico”. In.: **Revista Brotéria – Cultura e Informação**. Lisboa: vol. 131, nº 6, dezembro de 1990, pp. 571-579.

SOUSA, Fernando. “Elogios a Manoel de Oliveira”. In.: **Diário de Notícias**. Lisboa: 22 de novembro de 1990.

Viagem ao Princípio do Mundo

JORNAL de Notícias. “Os dramas de Oliveira - «5 Noites, 5 Filmes» do canal 2 exhibe obras do cineasta português”. Porto: 10 de dezembro de 2001.

PINA, Manuel António. “Viagem ao Princípio do Mundo”. In.: **Jornal de Notícias**. Porto: 19 de outubro de 2005.

PÚBLICO. “Nordlund convida Oliveira para o Rivoli”. Lisboa: 19 de outubro de 2005.

Palavra e Utopia

AVILLEZ, Maria João. “Força do verbo”. In.: **Expresso**. Lisboa: 18 de novembro de 2000.

BARROS, Eurico de. “Palavras, utopia e cacofonia”. In.: **Diário de Notícias**. Lisboa: 2 de setembro de 2000.

_____. “A falar é que a gente se entende”. In.: **Diário de Notícias**. Lisboa: 5 de novembro de 2000.

_____. “Três actores para um padre – Em «Palavra e Utopia» (estreia-se hoje), Lima Duarte «partilha» o padre António Vieira com Ricardo Trêpa e Luís Miguel Cintra”. In.: **Diário de Notícias**. Lisboa: 17 de novembro de 2000.

CÂMARA, Vasco. “Os que filmam como querem”. In.: **Público Artes & Ócios**. Lisboa: 2 de setembro de 2000.

CÂMARA, Vasco. “À queima-roupa”. In.: **Público Artes & Ócios**. Lisboa: 3 de setembro de 2000.

COSTA, João Bénard. “Os filmes que nos vêm / os olhos que nos filmam – Palavra e Utopia”. In.: **Independente**. 24 de novembro de 2000.

CORREIO da Manhã. “Obra de Oliveira divide críticos”. Lisboa: 3 de setembro de 2000.

CORREIO da Manhã. “Filmes portugueses premiados em Veneza”. Lisboa: 9 de setembro de 2000.

DENTINHO, Inês. “Palavras ressuscitadas”. In.: **Independente**. 17 de novembro de 2000.

DIÁRIO de Notícias. “Filmes de Manoel de Oliveira na imprensa italiana”. Lisboa: 3 de setembro de 2000.

DIÁRIO de Notícias. “«Palavra e Utopia» abre hoje Mostra de São Paulo”. Lisboa: 18 de outubro de 2000.

FRANÇA, Elisabete. “Manoel de Oliveira começa a rodar novo filme em Roma”. In.: **Diário de Notícias**. Lisboa: 8 de outubro de 1999.

GASPAR, José Miguel. “A inquietude perpétua de Manoel de Oliveira”. In.: **Jornal de Notícias**. Porto: 1 de setembro de 2000.

_____. “Cartaz: estreias – Palavra e Utopia”. In.: **Jornal de Notícias**. Porto: 17 de novembro de 2000.

_____. “Cartaz: filmes – Palavra e Utopia”. In.: **Jornal de Notícias**. Porto: 30 de novembro de 2000.

GUEDES, Eduardo. “Oliveira cativa russos”. In.: **Jornal de Notícias**. Porto: 14 de abril de 2002.

JORNAL de Notícias. “O cinema é um fantasma da vida”. Porto: 2 de setembro de 2000.

JORNAL de Notícias. “Oliveira é o melhor realizador do mundo – críticos franceses mostram-se extasiados com o filme «Palavra e Utopia»”. Porto: 21 de janeiro de 2001.

MARUJO, António. “O jesuíta e o professor vêm o filme de Oliveira – Dois especialistas analisam o retrato de António Vieira em «Palavra e Utopia»”. In.: **Público Artes & Ócios**. Lisboa: 10 de dezembro de 2000.

MARUJO, António. “Os lugares e as viagens”. In.: **Público Artes & Ócios**. Lisboa: 10 de dezembro de 2000.

MENESES, Margarida Cardoso. “O Padre António Vieira enquanto jovem”. In.: **Público Artes & Ócios**. Lisboa: 2 de agosto de 2000.

NEGREIROS, Mário. “Ousadia do cinema português aclamada no Brasil”. In.: **Público Artes & Ócios**. Lisboa: 22 de outubro de 2000.

OLIVEIRA, Luis Miguel. “A vertigem do púlpito”. In.: **Público Artes & Ócios**. Lisboa: 17 de novembro de 2000.

PAIXÃO, Manuela. “Críticos brasileiros reagem a filme de Manoel de Oliveira”. In.: **Diário de Notícias**. Lisboa: 5 de setembro de 2000.

PRIMEIRO de Janeiro. “«Palavra e Utopia» gera amor e ódio”. Porto: 3 de setembro de 2000.

PÚBLICO Artes & Ócios. “Prémio para Manoel de Oliveira”. Lisboa: 12 de novembro de 2000.

RAMOS, Jorge Leitão. “Aplausos para Oliveira”. In.: **Expresso**. Lisboa: 2 de setembro de 2000.

RAMOS, Jorge Leitão. “O ano português – A meio do Festival de Veneza, três filmes de bandeira portuguesa já foram exibidos”. In.: **Expresso**. Lisboa: 9 de setembro de 2000.

RAMOS, Jorge Leitão. “As estátuas da ingratidão – Oliveira cruza cumplicidades com o escritor e dignifica-lhe a palavra”. In.: **Expresso**. Lisboa: 18 de novembro de 2000.

TAVARES, João Miguel. “Ensopado de letras com o padre António Vieira”. In.: **Diário de Notícias**. Lisboa: 17 de novembro de 2000.

Um Filme Falado

BARROS, Eurico de. “Novo filme de Oliveira na competição de Veneza”. In.: **Diário de Notícias**. Lisboa: 31 de julho de 2003.

COSTA, João Bénard da. “Um Filme Falado: uma desarmante complexidade”. In.: **Público**. Lisboa: 17 de outubro de 2003.

DIÁRIO de Notícias. “Manoel de Oliveira vai arrancar com novo filme”. Lisboa: 28 de setembro de 2002.

DIÁRIO de Notícias. “«Um Filme Falado» amanhã em Aveiro”. Lisboa: 23 de setembro de 2003.

EXPRESSO. “Estreia em dois actos – Filme de Oliveira exibido em Aveiro durante uma semana para poder concorrer ao Óscar”. Lisboa: 27 de setembro de 2003.

FERREIRA, Francisco. “A morte do verbo – Manoel de Oliveira interroga o destino do mundo numa viagem ao berço da civilização”. In.: **Expresso**. Lisboa: 18 de outubro de 2003.

GASPAR, José Miguel. “História da civilização no olhar crítico de Oliveira”. In.: **Jornal de Notícias**. Porto: 17 de outubro de 2003.

GOMES, Kathleen. “«Um Filme Falado», um filme palavroso de Manoel de Oliveira”. In.: **Público**. Lisboa: 31 de agosto de 2003.

GRILO, João Mário. “Vestígios”. In.: **Visão**. Lisboa: 23 de Outubro de 2003.

JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias. “Sugestões: Cinema – Um Filme Falado”. Lisboa: 1 de outubro de 2003.

JORNAL de Notícias. “Veneza aplaude de pé nova obra de Manoel de Oliveira”. Porto: 1 de setembro de 2003.

LOPES, João. “Oliveira aqui e agora”. In.: **Diário de Notícias**. Lisboa: 17 de outubro de 2003.

LUÍS, Sara Belo. “E nós, o que somos? – De que fala Manoel de Oliveira neste *Um Filme Falado*? Do choque das civilizações”. In.: **Visão**. Lisboa: 16 de outubro de 2003.

PÚBLICO. “Manoel de Oliveira inicia rodagem”. Lisboa: 28 de setembro de 2002.

PÚBLICO. “Filme de Manoel de Oliveira pré-candidato aos Óscares”. Lisboa: 1 de outubro de 2003.

PÚBLICO: suplemento Y. “«Um filme falado» ao Óscar”. Lisboa: 3 de outubro de 2003.

RAMOS, Jorge Leitão. “De Woody Allen a Bertolucci – Entre mais de 150 filmes, «The Dreamers» marca a diferença em Veneza”. In.: **Expresso**. Lisboa: 6 de setembro de 2003.

SANTOS, Nuno F. “A falar é que a gente se entende”. In.: **PJ Sete**. 19 de outubro de 2003.

SILVA, Rodrigues da. “O fim da civilização”. In.: **JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Lisboa: 15 de outubro de 2003.

TORRES, Mário Jorge. “Um filme falado – passagem para a Índia”. In.: **Público: suplemento Y**. Lisboa: 17 de outubro de 2003.

Cristóvão Colombo – O Enigma

ANDRADE, Sérgio C. “Manoel de Oliveira: à conquista da América no rasto de Colombo”. In.: **Público**. Lisboa: 24 de março de 2007.

CORREIO da Manhã. “Alfente Oliveira”. Lisboa: 15 de março de 2007.

FRANÇA, Elisabete. “Manoel de Oliveira continua filmagens em Nova Iorque”. In.: **Diário de Notícias**. Lisboa: 2 de abril de 2007.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

BOTELHO, João. *Conversa Acabada*. Portugal. Duração: 100 min., 1981.

BOTELHO, João. *O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu*. Portugal. Duração: 80 min., 2016.

HOPPER, Dennis. *Easy Rider*. EUA. Duração: 95 min., 1969

NASCIMENTO, José; SEABRA, Augusto M. *Manoel de Oliveira: 50 Anos de Carreira*. Portugal. Duração: 51 min, 1981.

OLIVEIRA, Manoel. *Douro, Faina Fluvial*. Portugal. Duração: 21 min.; 18 min., 1931, 1934,1994.

_____. *Estátuas de Lisboa*. Portugal. Duração: 8 min., 1932.

_____. *Hulha Branca – Empresa Hidro-Eléctrica do Rio Ave*. Portugal. Duração: 8 min., 1932.

_____. *Os Últimos Temporais: Cheias do Tejo*. Portugal. Duração: 4 min., 1937.

_____. *Miramar, Praia das Rosas*. Portugal. Duração: 9 min., 1938.

_____. *Portugal já faz Automóveis / Já se fabricam Automóveis em Portugal*. Portugal. Duração: 9 min., 1938.

_____. *Famalicão*. Portugal. Duração: 24 min., 1940.

_____. *Aniki-Bóbo*. Portugal. Duração: 70 min., 1942.

_____. *O Pintor e a Cidade*. Portugal. Duração: 27 min., 1956.

_____. *Acto da Primavera*. Portugal. Duração: 89 min., 1963.

_____. *A Caça*. Portugal. Duração: 21 min., 1964.

_____. *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*. Portugal. Duração: 16 min., 1965.

_____. *O Passado e o Presente*. Portugal. Duração: 117 min., 1972.

_____. *Benilde ou a Virgem-mãe*. Portugal. Duração: 106 min., 1975.

_____. *Amor de Perdição*. Portugal. Duração: 262 min., 1978.

_____. *Francisca*. Portugal. Duração: 166 min., 1981.

_____. *Visita ou Memórias e Confissões*. Portugal. Duração: 73 min., 1982.

_____. *Nice – A propos de Jean Vigo*. França. Duração: 58 min., 1983.

- _____. *Lisboa Cultural*. Portugal. Duração: 58 min., 1984.
- _____. *Simpósio Internacional de Escultura em Pedra – Porto*. Portugal. Duração: 60 min., 1985.
- _____. *O Sapato de Cetim (Le Soulier de Satin)*. Portugal-França. Duração: 415 min., 1985.
- _____. *O Meu Caso (Mon Cas)*. Portugal-França. Duração: 87 min., 1986.
- _____. *A Propósito da Bandeira Nacional*. Portugal. Duração: 7 min., 1987.
- _____. *Os Canibais (Les Cannibales)*. Portugal-França. Duração: 99 min., 1988.
- _____. *Non, ou a Vã Glória de Mandar*. Portugal-França. Duração: 111 min., 1990.
- _____. *A Divina Comédia*. Portugal-França. Duração: 141 min., 1991.
- _____. *O Dia do Desespero*. Portugal-França. Duração: 75 min., 1992.
- _____. *Vale Abraão*. Portugal-França-Suíça. Duração: 187 min., 1993.
- _____. *A Caixa*. Portugal-França. Duração: 93 min., 1994.
- _____. *O Convento (Le Couvent)*. Portugal-França. Duração: 91 min., 1995.
- _____. *Party*. Portugal-França. Duração: 91 min., 1996.
- _____. *Viagem ao Princípio do Mundo (Voyage au Debut du Monde)*. Portugal-França. Duração: 95 min., 1997.
- _____. *Inquietude*. Portugal-França-Suíça-Espanha. Duração: 114 min., 1998.
- _____. *A Carta*. Portugal-França. Duração: 100 min., 1999.
- _____. *Palavra e Utopia*. Portugal-França-Espanha-Brasil. Duração: 132 min., 2000.
- _____. *Vou para Casa (Je rentre à la Maison)*. Portugal-França. Duração: 90 min., 2001.
- _____. *Porto da Minha Infância*. Portugal-França. Duração: 62 min., 2001.
- _____. *O Princípio da Incerteza*. Portugal-França. Duração: 132 min., 2002.
- _____. *Um Filme Falado*. Portugal-França-Itália. Duração: 96 min., 2003.
- _____. *O Quinto Império – Ontem como Hoje*. Portugal-França. Duração: 127 min., 2004.
- _____. *O Espelho Mágico*. Portugal. Duração: 137 min., 2005.

____. *Cristóvão Colombo – O Enigma*. Portugal-França-EUA. Duração: 75 min., 2007.

____. *Singularidades de uma Rapariga Loura*. Portugal. Duração: 64 min., 2009.

____. *Painéis de São Vicente de Fora – Visão Poética*. Portugal. Duração: 16 min., 2010.

____. *O Gebo e a Sombra*. Portugal-França. Duração: 95 min., 2012.

____. *O Velho do Restelo*. Portugal. Duração: 19 min., 2014.

ROCHA, Paulo. *O Desejado*. Portugal. Duração: 117 min., 1987.

RUTTMANN, Walter. *Berlim, Sinfonia da Metrópole (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt Alemanha)*. Duração: 65 min., 1927.

SEGRE, Daniele. *Conversazione a Porto*. Itália-Suíça. Duração: 80 min., 2006.

VISCONTI, Luchino. *Morte em Veneza (Morte a Venezia)*. Itália. Duração: 130 min., 1971.

WENDERS, Wim. *Paris, Texas*. EUA-França-Alemanha. Duração: 145 min., 1984.