



## Os Personagens Professorais nos Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira<sup>1</sup>

Wiliam Pianco dos Santos<sup>2</sup>  
Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP

### RESUMO

O presente trabalho tem como pretensão analisar as características e as motivações dos chamados “personagens professorais” nos “Filmes de viagem de Manoel de Oliveira”. Busca-se as características de um discurso cinematográfico que se sustenta a partir da relação entre personagens que se encontram em permanentes deslocamentos (viagens), “alegorias históricas”, “prefigurações” e a história de Portugal. Nesse âmbito, determinados personagens ganham ênfase por serem eles os portadores de um discurso que, em última análise, deve ser atribuído ao próprio realizador.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manoel de Oliveira; alegoria histórica; prefiguração; discurso audiovisual

Tendo iniciado sua carreira cinematográfica no ano de 1931, o diretor português Manoel de Oliveira é dono de um currículo bastante extenso, em que mais de 50 títulos levam sua assinatura como realizador. Com impressionante vigor físico e mental, ao longo de seus 101 anos de idade, Oliveira produz, desde 1990, a média de um longa-metragem por ano. Sendo assim, qualquer trabalho que se disponha a analisar uma carreira de praticamente 80 anos de existência deve considerar aspectos diversos no que diz respeito às mudanças sociais, políticas, históricas e econômicas que impliquem diretamente no âmbito das produções realizadas, assim como deve considerar também as vicissitudes no âmbito da vida pessoal de seu realizador.

O presente trabalho não tem a pretensão de observar toda a longa carreira de Manoel de Oliveira e reconhece que tal tarefa, se realmente possível, ainda está por ser realizada, principalmente se considerado o fato de Oliveira estar permanentemente em produção. No entanto, sua obra pode ser analisada a partir de perspectivas que atribuem a determinados *corpus* de filmes um caráter de conjunto. É, por exemplo, o que se pode encontrar nas argumentações do pesquisador e crítico português João Benárd da Costa a propósito da chamada tetralogia dos “Amores frustrados” na obra oliveiriana:

*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*

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 13 a 15 de maio de 2010.

<sup>2</sup> Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, e-mail: [wiliam\\_pianco@yahoo.com.br](mailto:wiliam_pianco@yahoo.com.br); Bolsista FAPESP para o período compreendido entre 03/2010 e 08/2011.



sexual da mulher, que, só na imagem mental ou na imagem figurada desse corpo, conhece amor que não se possa frustrar (COSTA, 2005, p. 123).

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 *O sapato de cetim*, que, em certo sentido, prolonga e culmina a temática (e a estilística) da tetralogia (idem, p.131).

Desta maneira, Bénard da Costa aponta determinadas recorrências temáticas e formais no *corpus* constituído por *O passado e o presente* (1971), *Benilde ou a virgem-mãe* (1975), *Amor de perdição* (1978), *Francisca* (1981) e *O sapato de cetim* (1985) para atribuir-lhes a denominação do conjunto “Amores frustrados”. Da mesma maneira poder-se-ia proceder com relação a outros títulos e conjuntos, dando-lhes carácter unívoco. É o caso do grupo formado pelos títulos *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), que podem ser considerados como o *corpus* que constitui o conjunto “Filmes de viagem de Manoel de Oliveira”. Aqui o que se argumenta é que tais títulos comportam características passíveis de serem compreendidas a partir do uso de conceitos e propostas tais como: “temas e motivos” (BERRY-FLINT, 1999), “formas internas” e “formas externas” (BUSCOMBE, 2005), constituição de um *corpus* concreto (ALTMAN, 2000). Tais conceitos e propostas, bem como os autores aqui recorridos, são próprios dos estudos acerca das teorias dos gêneros da ficção no cinema e suas referências devem ser trabalhadas com maior profundidade a fim de se encontrar uma relação mais propícia entre a obra de Oliveira e os gêneros cinematográficos. No entanto, dado o objetivo central deste trabalho e o espaço que lhe é cabido, por ora, parte-se do pressuposto de que tal relação já está estabelecida, o que remete à existência de um discurso a partir dos títulos apresentados.

Para o melhor entendimento do que aqui está sendo proposto, uma breve sinopse dos filmes mencionados acima faz-se necessária:

*Non ou a vã glória de mandar* (1990): Acompanha a viagem de um grupo de soldados portugueses em direção a alguma ex-colônia africana de Portugal, para que possam guerrear. A narrativa do filme se dá nos dias que antecedem a Revolução de 25 de abril de 1974, chamada de a Revolução dos Cravos e que determina o fim da ditadura salazarista/marcelista. O filme aborda passagens históricas que dizem respeito aos grandes feitos e às tentativas frustradas daquele país em assumir o posto de Império mundial.



*Viagem ao princípio do mundo* (1997): Conta a história verídica de Afonso, um ator francês filho de português, que deseja conhecer a terra natal de seu pai. Para isso ele conta com a ajuda de um grupo de amigos portugueses, que aceitam conduzi-lo até o pequeno povoado onde vivera seu pai durante a infância e a juventude. Entre os seus acompanhantes está o próprio Manoel de Oliveira, interpretado pelo ator Marcelo Mastroianni.

*Palavra e utopia* (2000): Trata da vida e da obra do Padre Antônio Vieira, que ao longo do século XVII dedicou-se à luta por melhores condições de vida 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, perda de sua voz ativa e passiva como orador, admiração e sucesso em Roma, desprezo em Portugal e a solidão e a doença no Brasil.

*Um Filme Falado* (2003): Narra a viagem de navio realizada por mãe e filha portuguesas de Lisboa em direção a Bombaim, na Índia, aonde encontrarão com o pai da menina. Durante o trajeto, que se dá majoritariamente pelo Mar Mediterrâneo, Rosa Maria, que é professora de História, pode explicar à sua filha a relevância das cidades que vão conhecendo 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 norte-americano do navio.

*Cristóvão Colombo – o enigma* (2007): Inspirado numa experiência real, conta a história de Manuel Luciano que, nascido em Portugal, vive e torna-se médico nos Estados Unidos, mas retorna à sua terra natal para casar-se e dar sequência à investigação que é tema por toda a sua vida: comprovar que Cristóvão Colombo era português.

O que se pretende destacar é a recorrência da viagem em tais filmes. Parece que o sentido maior dessa opção é justificado pela “alegoria histórica” (XAVIER, 2005) ou pela “prefiguração” (AUERBACH, 1997) elaborada pelo diretor. Ou seja, a menção aos Descobrimentos e a Portugal como uma nação caracteristicamente pontuada por suas grandes navegações é tema central em seu discurso. O que se pode notar é, em maior ou menor medida, a utilização dos personagens centrais como alegorias ou prefigurações de Portugal. Assim, refletir acerca dessas duas possibilidades passa a ser o objetivo central deste trabalho. Pois, os esforços aqui constantes dizem respeito a uma análise do uso de determinados personagens dentro de um *corpus* específico de seus filmes. Em outras palavras, pretende-se analisar as características e as motivações dos “personagens



professorais” nos “Filmes de viagem de Manoel de Oliveira”, justamente naquilo que eles poderiam representar uma complementaridade na sua construção discursiva. O que se propõe, portanto, é a existência de um discurso cinematográfico que se sustenta a partir da relação entre personagens que se encontram em permanentes deslocamentos (viagens), alegorias históricas, prefigurações e a história de Portugal. Nesse âmbito, determinados personagens ganham ênfase por serem eles os portadores de um discurso que, em última análise, deve ser atribuído ao próprio realizador. Sendo assim, a hipótese que se levanta é a de que o cineasta Manoel de Oliveira lança mão do uso da alegoria histórica e da prefiguração para sustentar pontos de vista que objetivam determinada pretensão utópica. Afinal, como diz o próprio Oliveira: “Para mim, e no meu caso, tudo, incluindo a história do meu país, faz parte da minha visão sobre o cinema e sobre a vida” (BAECQUE; PARSI, 1999, p.182).

Portanto, caberia observar as condições que permitem o surgimento de tal discurso. Ou seja, é interessante salientar que ele parte de um panorama histórico geral, apontando para diversos episódios em que Portugal fracassou no intuito de consolidar-se como Império mundial, passando pelo mais marcante (pelo menos segundo a sua ótica): a guerra fracassada de Alcácer-Quibir, dando origem ao mito do sebastianismo; até a Revolução dos Cravos, em 1974, marcando o fim da ditadura salazarista/marcelista, pontuando uma convocação para um novo começo, livre das amarras de uma expectativa que deposita todas as suas esperanças na vinda de um “Salvador da pátria” (*Non ou a vã glória de mandar*, 1990). A propósito desse filme, declarou Oliveira:

A idéia do filme veio-me a partir da Revolução dos Cravos, o 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, 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 único papa, a conversão dos Árabes e dos Judeus. Do ponto de vista teórico e político, o projeto de D. Sebastião, como instituição do Quinto Império era perfeito. Mas era o projeto de um rei louco. Como é que um pequeno povo, como Portugal sempre foi, o teria podido realizar? (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 183-184).

Tal declaração remete à conclusão de que, para Manoel de Oliveira, o 25 de abril de 1974 marca (ou poderia marcar) o início de uma nova era portuguesa, assim como o final de um período caracterizado pela crença em mitos tradicionais, como o sebastianismo. No entanto, entre a Revolução dos Cravos e a realização de *Non ou a vã*



*glória de mandar* existem 16 anos de intervalo. Período que, ao contrário do que ocorrera no início de sua carreira, quando grandes intervalos eram preenchidos com pequenos curtas-metragens ou mesmo sem qualquer produção, fora responsável por títulos bastante relevantes para a sua obra: *Benilde ou a virgem-mãe* (1975), *Amor de perdição* (1978), *Francisca* (1981) e *O sapato de cetim* (1985) – quatro dos cinco títulos atribuídos aos “Amores frustrados” (COSTA, 2005) –, além de *Visita ou memórias e confissões* (1982), *Lisboa cultural* (1983), *Nice, a propos de Jean Vigo* (1983), *Simpósio internacional de escultura em pedra* (1985), *O meu caso* (1986), o curta-metragem *A propósito da bandeira nacional* (1987) e, finalmente, *Os canibais* (1988). Ou seja, nesse período, dez longas-metragens foram realizados pelo diretor português. Assim, é curioso que uma temática fundamental para suas obras mais recentes, a ponto de Oliveira declarar que a Revolução dos Cravos é “como um reflexo localizado dum movimento universal”, e que as suas conseqüências “contraditórias espantam-nos, hoje, pela complexidade de desfechos absolutamente inesperados, que se tornaram, por isso mesmo, profundamente significativos e reveladores de questões latentes até aí ocultas” (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 38), tenha demorado tanto para surgir. Porém, não é o caso de pensar-se que tal tema só encontrou espaço em suas reflexões a partir da década de 1990, por exemplo, já que, como ele diz:

Vi no *Le Soulier de satin* (O sapato de cetim) um elo perfeito entre os quatro filmes sobre a paixão amorosa e o meu projeto sobre a história de Portugal, a sua posição perante o universo, o mundo. *Le soulier de satin* é, pois, ao mesmo tempo, um prolongamento dos “amores frustrados” e, imediatamente depois, o elo para um anúncio de *Non* (idem, p. 84)

Ou seja, a noção de uma intersecção entre dois projetos, dois discursos, parece existir: um título que, ao mesmo tempo, finaliza a série do conjunto “Amores frustrados” e abre caminho para os “Filmes de viagem de Manoel de Oliveira”. Mas por que, então, o realizador não pôs logo em andamento o projeto que havia imaginado? O caminho que conduz à resposta para tal questionamento poderia ter inúmeros desvios e perigos, o que, inevitavelmente levaria este trabalho para um destino bastante diferente daquele ao qual se propõe. No entanto, para tais objetivos, cabe notar que o período compreendido como o de desenvolvimento de boa parte das teorias pós-modernistas coincide justamente com o intervalo entre a Revolução dos Cravos e a realização do primeiro título do *corpus* aqui analisado. Assim, ainda que se reconhecendo a implicância de tal pergunta para os que pretendem percorrer um trajeto acerca das



problemáticas aqui levantadas, este não é o espaço propício para tal e, desta forma, o presente trabalho limitar-se-á em refletir acerca de uma teoria que, supõe-se, é relevante para a análise da presença dos “personagens professorais” no conjunto proposto.

Assim sendo, remete-se a Fredric Jameson (2006), que aponta para os riscos de estereotipagens, de falsas noções de fatos ou realidades históricas ao se realizar determinada abordagem (artística ou não) referente a um tempo passado. Neste sentido, o autor questiona se o “período” recriado por determinada expressão, de fato, se enxerga da maneira retratada. Se não, de onde emanariam as referências para reproduzir um ou outro tempo histórico conforme se determinou? Segundo ele, é possível que as representações históricas tenham origem em observações preconceituosas que, em última análise, levariam a rotulações acerca de determinadas fases da história. Assim, recortes temporais obedeceriam a regras diacrônicas em que limitados pontos de vista seriam responsáveis por sua classificação. Como exemplo, pode-se pensar no período compreendido entre 1926 e 1974, no contexto sócio-político português, para defini-lo como “os anos da ditadura salazarista”. Sem dúvida, tal intervalo compreende essa condição social e política de Portugal, no entanto, o que o autor aponta é para o risco da delimitação de uma única leitura acerca desses anos, como se outra análise não fosse possível de ser aplicada acerca do mesmo período. Além disso, deve-se considerar a criação, na chamada era pós-moderna, de uma espécie de “*continuum* de produtos idênticos e de espaços estandardizados” predominando sobre todo o globo. Daí a sua afirmação de que:

(...) no limite, a idéia que as pessoas fazem delas mesmas e de seu próprio momento histórico pode não ter, em última análise, *nada* a ver com sua realidade: que o existencial pode ser absolutamente distinto, com uma “falsa consciência” final, do significado social e estrutural de um fenômeno coletivo, certamente uma possibilidade que ficou mais plausível dado o fato do imperialismo global, em termos do qual o significado de uma Nação-Estado – para todos os outros no resto do globo – pode ser completamente distinto da experiência interna e da vida cotidiana interna desses países (JAMESON, 2006, p. 288)

O que o pós-modernista sugere é a atenção para o que, segundo ele, seriam “reproduções” dos períodos históricos. Assim, as expressões que pretendem apontar para o passado estariam, na realidade, sanando “necessidades inconscientes” do presente como, por exemplo, a de recriar sistemas sociais mais simples e mais justos. Seguindo tais argumentações, chega-se à possibilidade radical de se pensar que a noção de “períodos” poderia não ter correspondentes na realidade: “Nesse caso, não existiria





tampouco algo como a ‘história’” (idem, p. 288). De acordo com ele, portanto, a historicidade não representaria nem o passado, nem o futuro. Podendo ser definida “como uma percepção do presente como história, isto é, como uma relação com o presente que o desfamiliariza e nos permite aquela distância da imediaticidade que pode ser caracterizada finalmente como uma perspectiva histórica” (idem, p.290). Em outras palavras, poder-se-ia pensar no “presente” como um “tipo de coisa” passível de construção e sempre permanente, perdurável.

O mais relevante é notar como, de acordo com Jameson, as expressões que olham para o passado só o fazem a partir de regras instituídas no presente. Tratar-se-ia, portanto, de uma espécie de “tropo do futuro anterior”. Ou seja, “o estranhamento e a renovação como história de nossa própria leitura do presente, através da apreensão desse presente como o passado de um futuro específico” (idem). Assim, ao tratar, por exemplo, dos vários episódios de fracasso ao longo da história portuguesa, Manoel de Oliveira estaria, segundo o autor, “resignificando” o seu tempo presente (no caso, futuro daquele passado), atribuindo-lhe valores novos e antes impensados. Ou seja, dando vazão a suas pretensões utópicas.

Sugere-se, então, que o momento de amadurecimento de Oliveira, para a produção de tal discurso, pode ser pensado a partir dessas teorias – não como uma resposta ao que o levou ao retardamento da execução de seu discurso, mas como uma luz sobre as características desse próprio processo. Nesse sentido, vale deter-se sobre a necessidade de construção histórica empreendida pelo realizador português, já que ela é que definirá as concepções alegóricas e prefigurativas que pretende-se aqui abordar. Em outras palavras, se, ao referir-se ao passado, inevitavelmente, atribui-se a este concepções do presente, no intuito de uma revalorização do próprio “atual”, quais seriam as características utópicas do discurso de Manoel de Oliveira?

Para uma possível resposta, caberia observar (ainda que resumidamente) a presença dos “personagens professorais” dentro do *corpus* aqui trabalhado:

Em *Non ou a vã glória de mandar*, portanto, ganha destaque o Alferes (Luís Miguel Cintra), líder do grupo de soldados que, sendo também professor de História, narra aos seus subalternos episódios marcantes para Portugal. Sobretudo, passagens históricas que dizem respeito aos grandes feitos e às tentativas frustradas daquele país em assumir o posto de Império mundial. Dentre os exemplos narrados pelo personagem estão as grandes navegações, com as Descobertas nos séculos XV e XVI, os esforços para uma União Ibérica plena e a Guerra de Alcácer-Quibir, que culmina na morte de D.



Sebastião, em 1578, e no mito do sebastianismo. Aqui, ao que parece, o “personagem professoral” representaria uma espécie de “consciência histórica portuguesa”, no sentido de revelar aos seus cidadãos a importância do desapego a crenças míticas, ao reconhecimento (mas não a dependência) dos feitos passados, para a retomada de seu destino nacional com as próprias mãos. Ou seja, uma espécie de convocação para o porvir. Daí o relevante diálogo entre o Alferes e um dos soldados, que pergunta: “Qual é, então, o destino de Portugal?”, ao que aquele o responde: “O que sabemos nós? Dizia alguém que a Verdade é algo discreto e inexplicável. Havia de ter sentido lógico; esta Verdade inacessível possui um sentido último que tudo explica! Ou explicará, digo eu”.

Seguindo a construção de seu discurso, em *Viagem ao princípio do mundo* (1997), passa-se a situar Portugal num contexto contemporâneo, remetendo aos conflitos europeus do início da década de 1990, para, depois de passear por suas próprias memórias (dele Oliveira), alertar sua nação acerca dos aspectos mais problemáticos de um povo amarrado às tradições e isolado das questões que permeiam o mundo na sua atualidade. Por exemplo, poder-se-ia notar que a tia de Afonso (o ator francês que viaja até a terra natal de seu pai, um vilarejo português “esquecido no tempo”, um “princípio do mundo”), para protegê-lo das guerras que acontecem ao redor do mundo (e que ela apenas “ouve falar”), entrega-lhe um pão como símbolo de proteção. Além disso, esse filme começa com uma frase do filósofo alemão Nietzsche que pode ser bastante ilustrativa acerca de suas pretensões em termos do seu discurso: “Tornar-se mestre do caos em que estamos”. Dessa maneira, o próprio Manoel (o velho realizador cinematográfico, no filme, interpretado pelo ator Marcelo Mastroianni) pode ser pensado como um “personagem professoral”, no sentido de apontar para as suas próprias lembranças a fim de ilustrar significados e ensinamentos que se encontram no presente. Portanto, quando, ao visitar o Hotel do Pezo já em ruínas, sua pergunta, seguida de resposta própria: “O que representam estas ruínas? O futuro de um passado que foi fulgurante”, encontrará uma complementaridade com a idéia de “esquecimento de Portugal”, tal como os moradores do pequeno vilarejo o dão a entender.

Já no ano 2000, Oliveira retorna ao século XVII para relatar a vida e a obra do Padre António Vieira (interpretado por três atores distintos, representando três momentos diferentes de sua vida: Ricardo Trêpa, Luís Miguel Cintra e Lima Duarte, respectivamente). Entre suas idas e vindas a Portugal e ao Brasil, lutando pelos direitos de escravos índios e negros, após o estudo de suas línguas e costumes, o personagem de Padre Vieira passa a pregar, ensinar, confrontando a Inquisição, deixando um legado de





sabedoria, enfrentando a solidão e a cegueira, projetando sua “História do futuro”, numa referência a uma nação ora calada, ora sofrida, ora isolada, ora sábia, mas permanentemente viva e combatente, seja enfrentando a Inquisição (por meio de Vieira), seja encarando um sistema neocolonial europeu, que tenta calar a voz de Portugal (*Palavra e utopia*).

No *Um Filme Falado* (2003), seu discurso parte do princípio da civilização ocidental para marcar a posição de Portugal num passado glorioso, até chegar num presente de esquecimento e isolamento, seja no âmbito global, mas fundamentalmente no cenário europeu, atribuindo a uma professora de História (Leonor Silveira) a função de explicar à sua herdeira os episódios que marcam esse trajeto, bem como protegê-la dos complexos dilemas do mundo atual.

Por fim, relembra os feitos portugueses do período das grandes navegações, ao tentar trazer para si o responsável por um dos primeiros deles, Cristovão Colombo com o achamento da América, utilizando, para isso, o médico e pesquisador Manuel Luciano (Ricardo Trêpa e Manoel de Oliveira interpretam o personagem em duas fases de sua vida) que busca patrocínios para o seu trabalho, objetivando mostrar não só aos portugueses, mas ao mundo, que os feitos de sua nação podem (e devem, segundo ele) ser contrapostos ao poderio contemporâneo. Ou seja, contrastando presente e passado: Estados Unidos e Portugal (*Cristóvão Colombo – o enigma*, 2007).

De fato, poder-se-ia notar certa rota no discurso elaborado pelo cineasta português. Ela parte dos feitos mais distantes de Portugal, livra-se do incômodo maior – a crença e dependência do sebastianismo –, convoca o espectador português a uma reflexão, ao instigá-lo a seguir adiante com suas próprias forças após a Revolução de 1974; volta a salientar os perigos de uma tradição distante dos avanços tecnológicos e relacionamentos políticos no âmbito do contemporâneo, sobretudo aqueles diretamente ligados à Europa; convoca a “palavra” como ferramenta fundamental na luta contra o isolamento que parece condenar Portugal – mas não a palavra solta, vazia, e sim aquela carregada de esperança, de utopia; relembra que Ocidente e Oriente são percepções pautadas também por interesses políticos (seja do passado, seja do presente), para denunciar a complexa relação de Portugal com a Europa hoje; e, por fim, sublinha que os maiores feitos de sua nação estão no passado, mas que nem por isso merecem ser desdenhados, já que o destino parece não ter nacionalidade. Ou seja, sua rota segue o mesmo movimento dos navegantes, num ir e vir permanente, apontando para um passado glorioso, para acusar um presente problemático, mas com a pretensão utópica



de um reposicionamento de Portugal no contexto sócio-político mundial, e mais especificamente europeu, em que aquela nação possa desfrutar dos méritos mais compatíveis com seus feitos inigualáveis. Condizendo com aquilo que Baecque e Parsi sabiamente notam a respeito de Oliveira:

A sua filosofia de vida seria: “Quanto mais o passado de um homem é importante, mais forte ele é”, enquanto que a concepção da existência no Ocidente seria sobretudo: “Quanto mais coisas se têm à nossa disposição para viver, mais forte se é” (1999, p. 128).

A propósito da utilização dos “personagens professorais” dentro do *corpus* aqui observado e suas implicações no discurso oliveiriano, bem como sobre o que se supõe ser sua intenção utópica, cabe refletir acerca da distinção entre “alegoria histórica” e “prefiguração”. Ou seja, de acordo com o que este trabalho pretende averiguar, é interessante perceber tal distinção, com o propósito de avaliar se todos os personagens centrais obedecem às mesmas funções e pretensões ao longo dos filmes.

Assim, propõe-se que o conjunto aqui analisado poderia ser pensado também a partir do conceito de “alegoria histórica” (XAVIER, 2005), na medida em que se constitui como um discurso cuja enunciação nem sempre aponta para significados evidentes, aparentes, trabalhando em contrapartida com sentidos ocultos, disfarçados e enigmáticos. O discurso de Manoel de Oliveira pressupõe, dessa forma, uma certa cadeia polissêmica ambígua, a qual, contudo, remete com o auxílio de seus “personagens professorais”, para o questionamento da nação portuguesa no âmbito de um contexto globalizado, em que as alegorias elaboradas remetem a um pensamento crítico sobre a contemporaneidade, compreendida em perspectiva histórica. Ou seja, seu discurso implica um impulso de memória de um momento anterior da história que acaba por comunicar um sentimento de crise devido à presença (decaída) do passado no presente. Tratam-se, portanto, de “alegorias pragmáticas”:

nas quais as analogias implícitas entre o passado e o presente são tomadas como uma estratégia retórica, uma forma de fazer uma pergunta sobre o presente utilizando o passado, em função da semelhança entre as questões atuais e aquelas enfocadas no filme (idem, p. 369-370).

Mas Xavier lembra que a compreensão alegórica deve considerar não apenas a intenção do autor, mas também o contexto cultural e social de um “leitor competente”, apto a reconhecer homologias, já que as alegorias nacionais “exigem a compreensão de vidas privadas enquanto representações de destinos coletivos” (idem, p. 342). Ou seja, a cadeia “intenção-enunciação-interpretação” seria bastante complexa.

Em contrapartida, poder-se-ia pensar no *corpus* sob a luz das ideias acerca da “prefiguração”, segundo Auerbach (1997). Desta maneira, parte-se da concepção de “interpretação figurativa” que, para o autor, se trata de um processo que pode ser compreendido a partir da relação entre algo “real e histórico que anuncia outra coisa que também é histórica e real” (CARONE, 1997: p. 07). Ou seja, trata-se da leitura de um acontecimento que é elucidado por outro: “o primeiro significa o segundo, o segundo ‘realiza’ o primeiro” (idem, p. 09). Dentro de tal relação, é necessário que o segundo evento histórico (que é prefigurado pelo primeiro) faça um “preenchimento” sobre as expectativas criadas a partir do evento inicial:

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica (AUERBACH, 1997, p. 46)

Seguindo sua teoria, o autor afirma que, portanto, os eventos anteriores apontariam para um futuro concreto, “que sempre existiu e existirá”, já que o que a interpretação figurativa permite é justamente essa definição acerca do futuro daquele passado. Em outras palavras, por exemplo, o futuro social e político de Portugal, no cenário mundial contemporâneo, “preencheria” os episódios de fracasso na história portuguesa. Mas a concepção proposta por ele não é assim tão lógica, pois sua reflexão obriga a reconsiderações a propósito de exemplos mais simplistas. Sendo assim, além da contraposição “figura-preenchimento” existe outra: “figura-história (ou *littera*)”. Segundo ele, “história” podendo ser entendida como o “acontecimento relatado” do evento abordado, enquanto “figura” seria o “acontecimento referido” e o “preenchimento é *veritas* de modo que *figura* torna-se o termo do meio entre *littera-historia* e *veritas*” (idem, p. 41). Assim, retomando o exemplo dado acima, entre o passado “fracassado” de Portugal e o futuro mais condizente com seus feitos poderia-se inserir determinada “figura”. É esta, também, uma leitura (e aplicação) possível para o discurso oliveiriano.

Sendo assim, há na “prefiguração” dos eventos uma certa noção de alegoria, mas que difere desta por seu “caráter histórico”:

Como na interpretação figural uma coisa está no lugar de outra, já que uma coisa representa e significa outra, a interpretação figural é “alegórica” no sentido mais amplo. Mas difere da maior parte das formas alegóricas conhecidas tanto pela historicidade do signo quanto

pelo que significa. A maior parte das alegorias que encontramos na literatura ou na arte representa uma virtude (por exemplo, sabedoria), uma paixão (ciúme), uma instituição (justiça) ou, no máximo, uma síntese muito geral de um fenômeno histórico (a paz, a pátria) – nunca um acontecimento definido em sua plena historicidade (idem, p. 46).

E, ainda que o autor “seja discreto a ponto de não dizer em que medida a obra de arte pode ser apreendida como a figura de uma *Erfüllung* (realização plena) ainda inatingível na realidade” (CARONE, 1997, p. 10), supõe-se que a alegoria estaria mais próxima de uma concepção que implica em uma dada construção utópica.

Desta forma, a leitura acerca dos “personagens professorais” dentro do *corpus* aqui analisado obedeceria a duas possibilidades: serem “prefigurações” ou “alegorias históricas”. A partir das considerações apresentadas acima, hipóteses podem ser construídas visando-se respostas possíveis. Porém, a contextualização de tais personagens pode ser feita acompanhando um outro elemento de grande relevância para os filmes aqui observados: a imagem do mar. Sugere-se que a análise de sua presença em tais obras pode contribuir para a compreensão do discurso de Oliveira de maneira tal a estimular reflexões acerca das pretensões utópicas desse realizador.

Sendo assim, partindo do título que inicia o conjunto “Filmes de viagem de Manoel de Oliveira”, ou seja, *Non ou a vã glória de mandar*, encontrar-se-á não a imagem do mar propriamente dita (a rigor, nesse filme, existem sequências em que tal imagem é explorada, mas não no sentido grandiloquente que é o que se pretende encontrar nos títulos posteriores), mas sua referência indireta a partir da fala do “personagem professoral”, o Alferes, que, em um de seus ensinamentos aos soldados que o acompanham, declara acerca do papel exercido por Portugal dentro da História: “O que fica para a humanidade é o que se dá e não o que se tira”. Ou seja, o que a nação portuguesa “deu” à humanidade, contribuiu para a História, foi justamente a partir dos Descobrimentos dos séculos XV e XVI (é interessante notar que esse mesmo tom de discurso encontrará eco em seu último filme do *corpus*: *Cristóvão Colombo – o enigma*). Assim, dentro de uma fala quase toda composta por passagens doloridas, acerca de um passado não muito feliz, um dos poucos momentos de “orgulho” ocorre exatamente na menção aos feitos ocorridos a partir da presença do mar.

Já em *Viagem ao princípio do mundo* a imagem do mar não surge, mesmo como referência indireta. Porém, tem-se a presença do rio Minho, num plano-fixa em que pequenos barcos vazios bóiam sobre suas águas. Nessa sequência, os personagens do filme estão em uma das margens olhando para o outro lado do rio – para o colégio onde

Manoel estudou em sua infância. Duarte, outro dos acompanhantes portugueses de Afonso, diz então: “Um tempo que separa outro tempo que, com o tempo, agora se torna presente”. A oração desse personagem ganha ênfase por estar contextualizada com as lembranças do velho diretor que, naquele momento, são evocadas com saudosismo. Além disso, Manoel conta que aqueles pequenos barcos lembram um “pequeno e valente” pescador que conheceu no “rio de sua terra” (o Douro), e que tanto o admirou em sua infância.

A grandiloqüente imagem do mar surgirá, finalmente, em *Palavra e utopia*. Com longos planos em que sua imagem toma toda a tela, a presença do mar remete às viagens realizadas por António Vieira entre Brasil e Portugal, servem também como um quadro contemplativo, em que muitas vezes é o seu discurso que se torna “visível”. No entanto, é na contraposição de, pelo menos, duas de suas frases que a imagem do mar pode ser observada a partir dos parâmetros discursivos que aqui se persegue: “Sem sair da pátria ninguém pode ser grande” e “O brasão de nascer português é a obrigação de morrer peregrino”.

*Um filme falado* é todo pontuado pela presença do mar. Ele é utilizado em diversas situações, como, por exemplo, para delimitar os blocos expositivos entre as cidades visitadas, para referir a passagem do tempo, para remeter à viagem de Vasco da Gama em direção à Índia no século XV, para metaforizar a complexa situação de um mundo globalizado (no diálogo entre o Comandante do navio e as três personagens célebres). Mas existe uma hipótese que parece fundamental para o seu entendimento dentro do discurso atribuído ao *corpus*: se num sentido último o navio do filme pode ser compreendido como uma espécie de microcosmo de tempo e espaço contemporâneos, onde países privilegiados têm acentos especiais, onde um Comandante norte-americano decide sua rota e a nação portuguesa é posta às margens da “mesa principal”. Se o navio pode receber essa leitura, a que remeteria, no final das contas, a imagem do mar? Sem dúvida, sua enormidade é muito mais impactante a partir desse ponto de vista. Sua imagem ultrapassaria, assim, os limites do contexto contemporâneo. Nesse sentido, vale lembrar a trilha sonora do final do filme, onde sua imagem (do mar) não é mostrada, mas em que o som de suas ondas remete às ferragens do navio sendo tragadas por esse gigante.

Por fim, em *Cristóvão Colombo – o enigma* tem-se o encontro de todas essas hipóteses: a imagem do mar como referência aos Descobrimientos (partindo do próprio título do filme), passando por certa nostalgia mitológica (a sequência em que Manuel



Luciano, ainda jovem no porto de Lisboa, comenta o mito de que Ulisses por ali teria passado), remete à coragem dos navegantes, serve como cenário santificado (por exemplo, quando Manuel Luciano e sua esposa, Silvia Jorge, repetem sua cerimônia de casamento de frente ao mar), realiza um apontamento nostálgico acerca de sua nação.

Dito isso, os esforços deste trabalho vão no sentido de demonstrar que Manoel de Oliveira, em seus “Filmes de viagem”, lança mão tanto do uso da “alegoria histórica” – caso de *Non ou a vã glória de mandar* e *Um filme falado* – como da “investigação figurativa” – presente em *Viagem ao princípio do mundo*, *Palavra e utopia* e *Cristóvão Colombo – o enigma*. Para tanto, designa aos seus “personagens professorais” uma tarefa essencial: sustentar seu discurso que, em última análise, tem a pretensão utópica de devolver a Portugal a posição que lhe é devida no âmbito sócio-político globalizado. Vale salientar que tal pretensão discursiva é cabível não apenas sob a perspectiva alegórica, pois, no âmbito da investigação figurativa há a pretensão de um preenchimento sobre a prefiguração nos moldes do que é aplicável ao ponto de vista da alegoria histórica. Em outras palavras, na estrutura “história-figura-preenchimento”, uma ideia de futuro a ser contemplado também está colocada. Ou seja, a expectativa de um reposicionamento de Portugal perante o mundo seria uma certeza futura (portanto, ainda não realizada), exatamente como se atribui à utopia. E nesse contexto, a imagem do mar surge como elemento relevante por permitir, mesmo nos filmes baseados em personagens verídicos (portanto, históricos de fato), a exploração do sentido alegórico que, assim parece, é predominante em sua narrativa.

Por fim, as hipóteses sugeridas aqui pretendem compreender determinado discurso de Manoel de Oliveira, a partir de características bastante específicas, como a presença de “personagens professorais”, no intuito de perceber quais são as expectativas sustentadas por tal realizador naquilo que diz respeito ao destino não somente de Portugal, mas da Europa e mesmo do mundo. Além disso, considerando-se sua importância dentro da cinematografia mundial, observar parte de sua obra torna-se um exercício privilegiado no sentido de instigar reflexões acerca do campo interdisciplinar localizado entre o Cinema e a História. No sentido último, pretende-se respeitar e alcançar aquilo que é a sua pretensão como realizador: “(...) pôr o espectador dentro, na caixa e na ação. Assim, o espectador passa de uma atitude passiva e manipulada para uma atitude ativa em que ele próprio deve tirar as suas conclusões e fazer a crítica do que vê” (BAECQUE; PARSI, 1999, p.127).





### Referências bibliográficas:

ALTMAN, R. **Los gêneros cinematográficos**. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.

AUERBACH, E. **Figura**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BAECQUE, A.; PARISI, JACQUES. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Trad. Henrique Cunha. Portugal: Campo das Letras – Editores S.A., 1999.

BERRY-FLINT, S. “**Genre**”. In: MILLER, T.; STAM, R. (eds.). *A companion to film theory*. Oxford, UK. Blackwell Publishing, 1999.

BUSCOMBE, E. “**A idéia de gênero no cinema americano**”. In: RAMOS, F. (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol. 2. São Paulo: SENAC, 2005.

CARONE, M. “**Um roteiro do conceito de figura**”. In: AUERBACH, E. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.

COSTA, J. B. “**Pedra de toque: o dito ‘eterno feminino’ na obra de Manoel de Oliveira**”. In: MACHADO, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

JAMESON, F. “**A nostalgia pelo presente**”. In: *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad.: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2006.

NAGIB, L. “**Imagens do mar**”. In: *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PAIVA, S. “**Dimensões transculturais dos gêneros audiovisuais: argumentos para uma pesquisa sobre os filmes de estrada**”. São Paulo: 2008.

ROVAI, M. L. “**An oblique look at Journey to the Beginning of the World and A Talking Picture**”. In: FERREIRA, C. O. (ed.) *Dekalog 2 – On Manoel de Oliveira*. London: Wallflower Press, 2008.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

XAVIER, I. “**A alegoria histórica**”. In: RAMOS, F. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC, 2005 (Vol. I).