



OLIVEIRA, Fernando. Notas de crítica pós-colonial ao mito lusíada no cinema de Manoel de Oliveira. *Revista Épicas*. N. 19 – jun 26, p. 87-107.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2026.v19.87107>

NOTAS DE CRÍTICA PÓS-COLONIAL AO MITO LUSÍADA NO CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA

POST-COLONIAL CRITICAL NOTES ON THE LUSITANIAN MYTH IN THE CINEMA OF MANOEL DE OLIVEIRA

Fernando Oliveira Santana Júnior (DLEV/PPGCINE/UFS)¹

RESUMO: Por meio do conceito de cinema pós-colonial, este trabalho propõe investigar, no cinema épico do cineasta português Manoel de Oliveira (1908-2015), a presença do mito lusíada no qual se tornou o poeta português Luiz Vaz de Camões (1524/25-1580) no filme *Non, ou a vã glória de mandar* (1990). Esse filme revisita o 25 de abril de 1974, durante a guerra colonial em África, com enredo recapitulando fracassos ocorridos na história portuguesa, realizando um intertexto com *Os Lusíadas*. Desse modo, propõe-se, nessa articulação intersemiótica, no contexto português passado-presente de sua mitologia colonial (Lourenço, 2025), uma análise para identificar uma postura anticolonial na presença fílmica do épico camoniano como catalisadora de crítica pós-colonial em Portugal, por dentro. Para isso, propomos inicialmente uma releitura de *Os Lusíadas*, mediante críticos luso-brasileiros, como uma epopeia: ambígua com acento de descontinuidade (Macedo, 2010), epopeia de novos tempos contraditórios (Berardinelli, 1973), minada por dentro (Bosi, 1992) e utopia crítica destinada a abrir-se à crítica literária de novos tempos e a novos métodos de pesquisa (Sena, 1978). Na segunda parte, o desdobramento dessa releitura no referido filme oliveiriano como um *Non* a política colonizadora e, com isso, suscetível à interpretação pós-colonial (Király, 2022).

Palavras-chave: Manoel de Oliveira. Camões. Cinema Pós-Colonial.

ABSTRACT: Through the concept of postcolonial cinema, this work proposes to investigate, in the epic cinema of the Portuguese filmmaker Manoel de Oliveira (1908-2015), the presence of the Lusitanian myth in which the Portuguese poet Luís Vaz de Camões (1524/25-1580) became, in the film *No, or the Vain Glory of Command* (1990). This film revisits April 25, 1974, during the colonial war in Africa, with a plot recapitulating failures that occurred in Portuguese history, creating an intertext with *The Lusiads*. Thus, in this intersemiotic articulation, within the Portuguese past-present context of its colonial mythology (Lourenço, 2025), this analysis aims to identify an anticolonial positioning in the filmic presence of the Camonian epic as a catalyst for postcolonial critique in Portugal, from within. To this end, we initially propose a rereading of *The Lusiads*, through some Luso-Brazilian critics, as an epic: ambiguous with an

¹ Professor substituto do Departamento de Letras Vernáculas (DLEV-UFS). Pós-doutorando Sênior pelo PPGCINE (Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde atua como docente externo e pesquisador visitante, com pesquisa sobre a crítica pós-colonial ao mito lusíada no cinema épico de Manoel de Oliveira. Doutor em Teoria da Literatura/Estudos Culturais pelo PPGL (Programa de Pós-Graduação em Letras) da UFPE (Universidade Federal de Pernambuco). É membro do NELI (Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose), da UFPE, e do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas), da UFS. E-mail: fernandooliveira.lettras@gmail.com

accent of discontinuity (Macedo, 2010), an epic of contradictory new times (Berardinelli, 1973), undermined from within (Bosi, 1992), and a critical utopia destined to open itself to literary criticism of new times, and new research methods (Sena, 1978). In the second part, the unfolding of this rereading in the aforementioned Oliveira film as a *Non* to colonizing politics and, therefore, susceptible to post-colonial interpretation (Király, 2022).

Keywords: Manoel de Oliveira. Camões. Post-Colonial Cinema.

Introdução

A figura de Camões apresenta-se hoje aos portugueses com contornos inteiramente diferentes daqueles que lhe aureolavam a mítica figura. **Vida ignorada de Camões**, José Hermano Saraiva (1994, p. 15, 16).

A partir do excerto supracitado de Saraiva (1994), fica inicialmente evidente o objetivo deste trabalho: uma proposta de revisionismo do Camões épico, seja numa releitura de *Os Lusíadas*, seja em seu intertexto fílmico *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, do cineasta português Manoel de Oliveira (1908-2015). Uma releitura que frise uma desconstrução da mitologia lusíada construída em torno do poeta quinhentista, sobretudo em torno de sua epopeia, num processo de (re)descoberta como uma obra cindida, rasurada entre dois mundos, cuja cisão se mostra por dentro e que foi estrategicamente posta por Camões face à Inquisição. Neste artigo, essa releitura será frisada mediante cotejo de vozes relevantes da crítica literária luso-brasileira que ousaram ir na contramão do “imperialismo colonialista no pobre Camões” (Sena, 1978, p. 29). Ou, mais precisamente, para início de conversa, nos termos do filósofo português Eduardo Lourenço, Camões:

Não é propriedade de ninguém nem responsável pelas glosas utilitárias, mesquinhas, anti-históricas de todos os representantes mais ou menos qualificados da vária panóplia de suspeitos nacionalismos, políticos ou culturais. Sob pretexto de exaltar Camões, rebaixa-se, subtraindo-o, sem interesse para ninguém, a começar por ele, a um contexto sem o qual não pode ser julgado, nem mesmo compreendido (Lourenço, p. 1992, p. 120).

Revisão crítica da atribuição indevida à epopeia camonianiana não só da parte do âmbito político salazarista, como também de mentes de certo “sector cultural minoritário, mas sobretudo maniqueísta” que, segundo Lourenço, “tentou por na conta do Épico todos os pecados e aberrações da ideologia nacional-colonialista que dele, efectiva e abundantemente se serviu” (1992, p. 120). Uma releitura que, como atesta o crítico literário luso-brasileiro Jorge de Sena, frisa “a real existência de uma profunda e peculiar dialética em Camões”, criando “condições críticas para um novo entendimento do poeta, roubando-o à Fé e ao Império, que nenhum deles ele defendera ou propusera jamais nos termos que lhe vinham sendo atribuídos”, saindo dessa imagem estereotipada para “um Camões muito mais revolucionário, subversivo, e original, e bastava querer olhar para ele” (1978, p. 30, 31). Se bem que, diga-se de passagem, revolução e subversão durante os tempos inquisitoriais eram tratadas como coisas censuráveis e puníveis com a queima de livros e corpos e, muito possivelmente, não poderíamos falar em **engajamento pleno por terra e mar**. Não obstante, é objeto deste trabalho frisar como o Camões épico conseguiu driblar os olhares cesaropapistas (da Igreja e do Estado) mediante certos artifícios que destoam da louvação nacionalista, trazendo no bojo do seu poema um posicionamento crítico ao expansionismo marítimo lusitano.

No contexto acima dito, insere-se o cineasta português Manoel de Oliveira, cuja parte significativa de sua obra fílmica é marcada pela presença camonianiana, seja enfaticamente em filmes como *Non ou a vã glória de mandar* (1990) e *O Velho do Restelo* (2014), seja pontualmente como em *Lisboa Cultural* (1984) e *Visitas ou Memórias e Confissões* (1981). É sabido que Oliveira lançou filmes em diálogo com outros escritores portugueses e obras deles, como Agustina Bessa-Luís, com *Vale Abraão* (1993), Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição* (1978), Eça de Queirós, *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009), Padre António Vieira, *Palavra e Utopia* (2000), José Régio, *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1975), apenas elencando um filme à guisa de exemplificação. Consequentemente, vê-se um cinema literário na filmografia do cineasta português (Cruz, 2013), visto que Oliveira, conforme Renata Junqueira, “concebe **a sétima arte em permanente diálogo** com as outras artes, e **especialmente com a literatura**” (2018, p. 183. Grifo nosso). Diante disso, nosso objetivo é analisar a presença do Camões épico em seu filme *Non, ou a vã glória de mandar*, lançado em 1990, e em *Os Lusíadas* mediante vozes minantes e dissonantes, como, por exemplo, a do *Velho do Restelo* e do próprio poeta, constituindo-se como estratégia de crítica contra o expansionismo marítimo colonialista.

A partir da relação da obra épica camonianiana e da obra fílmica oliveiriana *Non, ou a Vã Glória de Mandar* com o colonialismo expansionista português no caso daquela e com o último suspiro colonial salazarista no caso desta, é fundamental que o nosso aporte analítico do Camões épico em cena seja o conceito de cinema pós-colonial, bem como (ou em relação com) o cinema épico. Sobre cinema pós-colonial, não é só definir esse método como crítica à hegemonia estadunidense-hollywoodiana e à hegemonia europeia no cinema mundial, lidando “com o sistema de representações/estereotipagens que ainda reproduz o pensamento colonizador”, mas também compreendendo a linguagem cinematográfica pós-colonial como um sistema de resistência que dar lugar de fala às vozes da alteridade silenciada, perseguida e subalternizada pelo centro-império (Tostes, *In: Dunker; Rodrigues [Org.]*, 2019, p. 84).

Para Robert Young, o pós-colonial principiou com a desconstrução da presunção da episteme ocidental, seguindo-se com a descolonização do velho mundo imperialista e que “passou a ser, agora, uma questão de decolonizar a mente” (2009, p. 15). Na esteira do pensamento sobredito, descentralizar, deslocar uma mentalidade de suas raízes coloniais é, portanto, tarefa do cinema pós-colonial. Conforme Elizabeth Brose, geralmente, cinema pós-colonial, “nos países lusófonos, é uma designação que se dá a um conjunto de filmes produzidos em países que conquistaram sua independência de Portugal nas últimas décadas do século passado” (*In: Dunker; Rodrigues [Org.]*, 2019, p. 36), cuja produção fílmica retrata a colonização e sua crítica contundente sob o ponto de vista de personagens africanas.

Ainda assim, o cinema pós-colonial não é produzido somente nas ex-colônias, mas também nos países que foram colonizadores. Desse modo, o que dizer de, por exemplo, um filme produzido de cineastas e produções portuguesas como crítica ao passado colonial de Portugal em sua história? Casos como os filmes de Margarida Cardoso, como *Natal 71* (1999), sobre a brutalidade da guerra colonial em África a partir da experiência do pai da realizadora, que lutou nela. É um voltar-se para si de modo crítico, questionando seu passado histórico de expansão imperialista. Noutras palavras, o cinema oliveiriano através de filmes como *O*

Velho do Restelo e *Non, ou a Vã Glória de Mandar* pode fazer os seus conterrâneos repensarem sua histórica colonialidade, revisá-la, questioná-la.

Os referidos filmes de Oliveira, entre outros, podem fazer os portugueses de hoje terem uma atitude anticolonial frente à narrativa colonial imposta. É, pois, uma abertura de mentalidade mediante um cinema que pode “transformar aqueles que até então eram reféns dos códigos coloniais em agentes capazes de descolonizar a sua própria história” (Laranjeiro, 2020, p. 122), em que pese o trauma colonial ainda esteja por ser tratado em Portugal. Nesse tocante, cineastas, escritores, intelectuais e afins podem agenciar suas obras como mecanismos de desconstrução – por dentro – da mentalidade colonial portuguesa. Manoel de Oliveira é uma dessas vozes dissonantes dentro da própria nação que fora colonizadora, para ampliar internamente um processo de autocritica pós-colonial, especialmente por meio da visão cinematográfica dele mesmo como alguém dessa mesma nação.

No sentido acima exposto, Stuart Hall enfatiza a relevância do pós-colonial como desconstrutor do divisor binário colonizador/colonizado, aqui/lá, dentro/fora, vendo-o como uma transição e releitura desses “binarismos como formas de transculturação, de tradução cultural” (*apud* Bartucci, *In*: Dunker; Rodrigues [Org.], 2019, p. 10) que perturbam tais estruturas binárias. Por sua relevância, analisaremos como o filme *Non*, de Manoel de Oliveira, pode contribuir para os estudos do cinema pós-colonial, trazendo/ampliando a discussão dessa produção da ambiência dos países lusófonos descolonizados para o país outrora colonizador, como questionamento de sua própria imagem eurocêntrica.

É também evidente que haja relação do cinema pós-colonial com o cinema épico, já que ambos lidam de algum modo com a história colonial, envolvendo o uso de documentos e textos historiográficos com obras de arte que vão problematizar a representação de fatos históricos: no nosso caso, obras épicas, como *Os Lusíadas*, de Camões. A propósito, que é cinema épico? Trata-se, pois, do:

Conjunto de composições fílmicas (curtas e longa-metragens) nas quais se reconhece o desenvolvimento de uma matéria épica, ou seja, obras cinematográficas que partem de uma temática que envolve um plano histórico, um plano maravilhoso e um heroísmo de características épicas, considerado, evidentemente, o sentido de maravilhoso, de história e de heroísmo à época de cada obra (Mendonça, 2019, p. 1).

No caso específico da epopeia camoniana e do filme oliveiriano, objetos desta pesquisa, ambas lidam com o plano histórico do expansionismo marítimo colonial português, com a junção do maravilhoso cristão e pagão e com a figura de Dom Sebastião, tanto histórica quanto miticamente. Manoel de Oliveira já trará em seu filme a batalha na Revolução dos Cravos (1974) e a queda do regime salazarista de então. Geralmente, filmes épicos se utilizam de obras literárias do gênero épico como textos matrizes de partida (Mendonça, 2019), mas também podem ser filmes que não necessariamente tenham sido criados partindo dessas obras. Reiterando, a matéria épica consiste na presença conjunta e amalgamada das dimensões real e mítica na formação “de uma unidade discursiva híbrida reconhecida como narrativa mítica ou lenda” (Silva, *In*: Silva; Ramalho, 2022, p. 37).

A formação originante da matéria épica provém de um acontecimento histórico grandioso e singular que funde mito e realidade, cuja transmissão ocorre de modo livre e corrente no imaginário cultural de etnias como *epos*. Os *epē*, para Silva (*In: Silva; Ramalho, 2022, p. 37*), são referentes modelares de natureza histórica e simbólica que fundam “a identidade heroica de povo e nação”. Ademais, seguindo as reflexões do referido autor, para que um(a) poeta crie uma epopeia e um(a) realizador(a) crie um filme épico, é necessário que esses artistas “no seio das representações socioculturais” de suas comunidades, (re)fundem seus referenciais históricos e míticos, seja na redação da epopeia, seja na do filme épico. Desse modo, quando a matéria épica é assim formada, será o terceiro plano, o plano literário ou cinematográfico, mas não mais o histórico e o maravilhoso, que será “o ponto de partida para o processo de fusão [referido]” (Silva, *In: Silva; Ramalho, 2022, p. 38*).

Ainda assim, como frisa Cristina Ramalho, mesmo que a linguagem mítica, presente no gênero épico, possa ter uma dimensão poético-simbólica visando o belo, contudo, pode ter sido mediada por uma “ideologia alienante, cujo objetivo é exercer controle sobre o comportamento humano” (*In: Silva; Ramalho, 2022, p. 308*), com discurso repressor, algo tipicamente colonial(ista), sendo, inclusive, sujeita ao controle subliminar inconsciente por parte do poeta (Ramalho, *In: Silva; Ramalho, 2022, p. 311*). À vista disso, para Ramalho, o mito na epopeia é “uma inscrição cultural sobre a qual é necessário refletir, ainda que essa reflexão venha a originar uma intenção de dessacralização, desconstrução e mesmo destruição da linguagem mítica”, de modo que “faz-se necessário perceber se a imagem mítica recolhida numa epopeia [ou filme épico] assume valor tradicional, desconstruído ou renovado” (*In: Silva; Ramalho, 2022, p. 307/311*).

É no sentido acima referido que o pós-colonial se volta para o épico com o objetivo de dar lugar de fala às vozes suspeitas, dissidentes, censuradas por discursos hegemônicos como é, por exemplo, o discurso oficial historiográfico com sua face colonialista. A despeito da distância temporal da epopeia camoniana, escrita numa época marcada pelo colonialismo, em relação ao filme *Non*, de Manoel de Oliveira, realizado após a Revolução dos Cravos em África, num período de descolonização, ambas obras de arte, por sua vez, permitem a análise pós-colonial como ferramenta crítica. Ou seja, compreender essas obras como tendo colocado em crise não só os tempos históricos e seus sujeitos, como também a si mesmas em sua recepção.

Outro Camões: relendo *Os Lusíadas*

Antes de apresentarmos uma releitura da épica camoniana, é imprescindível que se conceitue o mito lusíada, que tem uma ligação profunda com as origens de Portugal, ou seja, seu nascimento como nação sob uma perspectiva simbólica ou mítica peculiar e que contribuiu para a mitificação de Camões e o uso indevido de sua obra épica, instaurando uma mitologia colonial imperialista, mesmo no século XX:

Os portugueses numa espécie de homogeneidade ideológica construíram a nação, a partir de Afonso Henriques, com um ideário imperial [...]. Cerca de quatrocentos anos após a coroação de Afonso Henriques, a nação encontrou um texto que aparentemente sintetizou sob uma forma ideal a [...] a identidade [...] na figura de *Os Lusíadas* e de Camões, autor e obra cujo poder [...] se fez

corresponder às expectativas imperiais e ditou os termos da autoimagem e identidade da nação (Vishinsky, 2022, p. 14).

Trata-se da formulação fundacional da identidade nacional portuguesa a partir do chamado mito das origens ou da criação do mundo, como o explica Mircea Eliade:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre [...], a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente (Eliade, 1972, p. 09).

Márcia Valéria Zamboni Gobbi, quando analisa a mitologia lusíada também fundamentada em Eliade, entende de modo preciso que há uma ligação entre os marcos fundacionais de uma nação com os mitos cosmogônicos para a construção e a razão fundamental de uma imagem identitária própria (Gobbi, 2011, p. 57). Essa autora acrescenta um aspecto do mito cosmogônico frisado por Mielietinski em *A poética do mito*: “a transformação do caos em cosmos – ou seja, o princípio da construção do mito – conta com a atuação de uma personagem de grande importância: o ‘herói cultural’” (Gobbi, 2011, p. 57).

Espécie de “pai universal” que representa a divindade para governar o mundo, sendo “a síntese de um modelo exemplar para a comunidade [universal]”, estabelecendo “normas de comportamento e todas as atividades significativas, da alimentação à educação, a arte ou a sabedoria” (Gobbi, 2011, p. 57). Esse progenitor especial lusitano é Dom Afonso Henriques, cuja Batalha de Ourique, em 25 de julho de 1139, com a vitória resultante se tornaria em legitimação da vocação messiânica do Império Português. Posteriormente, outro herói cultural daria continuidade à consolidação dessa vocação: Dom Sebastião e o processo de **o encoberto**.

É precisamente em toda mitologia lusíada acima dita que posteriormente se incluiria o poeta Luiz Vaz de Camões, a peça-chave que faltava para a consolidação dessa mitologia. Nesse contexto, como diz o filósofo português Eduardo Lourenço:

Quando [Portugal] se define, nos meados do século XII, como pequeno reino entre diversos reinos cristãos de uma Ibéria dividida a meio com o Islão que a invadira no século VIII, já nasce num quadro histórico com largo passado e, o que mais importa, com leitura dele. **A sua primeira identidade matriz quase intemporal da sua futura mitologia, aquela que no século XVI o poema nacional *Os Lusíadas* fixará, é de “reino cristão”** obrigado a definir-se ao mesmo tempo contra o reino vizinho de Leão e a presença muçulmana que ocupa o futuro espaço português até o Douro. [...] O Atlântico é a outra fronteira sem fim que mais tarde fará parte do seu espaço real e mítico de **povo descobridor** (Lourenço *apud* Gobbi, 2011, p. 58. Grifo nosso).

Lourenço diz que a epopeia *Os Lusíadas* por meio da viagem de Vasco da Gama à Índia viria a se tornar o modelo nacional de identidade: “Camões se torna objecto das nossas paixões nacionais, que são menos literárias ou culturais do que ideológicas, patrióticas, cívicas e por vezes partidárias”, com o “incrível processo de mitificação e [...] divinização nacional” ocorre na primeira parte do século XIX. Diante disso, **Os**

Lusíadas, que até então não era mais “do que um livro, entre todos glorioso, decerto, **torna-se o Livro**, o breviário **do sentimento exaltado da nossa identidade** num momento dramático da nossa história [a invasão napoleônica]” (*apud* Ferreira, *In*: Junqueira [Org.], 2011, p. 120, 121. Grifo nosso).

Em *Situação Africana e Consciência Nacional*, publicado em 1976, evocando *Os Lusíadas*, Eduardo Lourenço disse que o regime salazarista tratava a situação africana como “ocasião de epopeia”, que “continua a epopeia do século XVI ou dos fins do século XIX” (2025, p. 121). Nesse sentido, *Os Lusíadas* contribuíram para uma forma definida e definitiva da mitologia nacional oriunda do milagrismo de Ourique, tornando-se, conforme Lourenço, na Bíblia da “hipertrofia da consciência nacional” (2025, p. 126, 127). Mais adiante em seu ensaio, o filósofo português alude que houve – durante a mitologia colonial portuguesa – textos “*emendados sob pressão dos acontecimentos*, para que a mitologia se confirme” (Lourenço, 2025, p. 134. Itálicos de Lourenço). Isso denota que Camões estava consciente do problema dessa mitologia nacionalista originária do milagrismo de Ourique visando a ambição colonial do expansionismo marítimo, mas teve que elaborar uma épica sob o olhar inquisitorial.

Noutro texto ensaístico, intitulado *Mitologia Colonialista e Realidade Colonial*, de 1979, o referido filósofo atesta que o regime ditatorial salazarista lançou mão das “almas dos ‘santos e heróis’ pátrios”, notabilizando “as mais altas formas da espiritualidade lusíada” com a finalidade de “um colossal negócio” (Lourenço, 2025, p. 96). Evidente que tal uso refletia desde o século XVI uma espécie de **cesaropapismo** vigente: Igreja e Estado atolados num “colonialismo sem vergonha” e numa “beata mitologia colonial”, nos termos de Lourenço (2025, p. 95, 96). Nesse mesmo ensaio, Eduardo Lourenço afirma que “a alienação colonial é a mais tenebrosa e desenraizável de todas [...] embora não seja filha da nação inteira, mas tão só de uma certa classe nela interessada” (2025, p. 94). Ou seja, houve e há um remanescente crítico dentro do povo português que não acata o colonialismo: escritores, artistas, intelectuais constituem as vozes divergentes na linha de frente.

O escritor português Jorge de Sena ratifica, que *Os Lusíadas* “vieram a tornar-se [...] um símbolo da glória imperial portuguesa, e de tal maneira uma arma nacionalista para excitar o orgulho português de um passado que, e com razão, muitos consideram que ainda pesa demasiado na vida portuguesa”, também frisando que mesmo “a própria crítica portuguesa retrai-se perante ela, ou é-lhe abertamente hostil” (1978, p. 445) pelas razões ditas nas três linhas sobrepostas. Reação interna, mas também externa: “e, a estrangeiros, tão suspeitosos de intenções e tendências colonialistas na cultura portuguesa, poderá parecer que celebrar *Os Lusíadas* é de certa maneira uma capa para tais negros desígnios” (Sena, 1978, p. 445, 446).

Em contrapartida, Jorge de Sena explica que é possível fazer uma anatomia crítica devida da epopeia camoniana, mesmo com a vinculação de certo público às sobreditas razões: “é muito difícil separar Camões e a sua epopeia, do que os homens fizeram dela por séculos, usando-a para os seus pessoais propósitos”. Além disso, “ao falarem a auditórios estrangeiros, raramente os estudiosos portugueses têm consciência de quanta crítica adversa tem prejudicado um claro e equilibrado entendimento daquela obra-prima” (Sena, 1978, p. 446).

Para Sena, a arquitetura do épico camoniano já incomodava não só por misturar estoicismo e neoplatonismo, como também o maravilhoso cristão com o pagão. Também, “a epopeia era já demasiado maneirista para o gosto barroco e neoclássico ou [...] do período Rococó” (Sena, 1978, p. 446). Essa busca de Sena pela estrutura do poema visa aduzir “as intenções de Camões” e sua compreensão “como poeta e homem”, principiando “outro processo de revisão crítica” para que o poema possa “ser tido por belo, fascinante, e atraente para espíritos modernos” (Sena, 1978, p. 446). Consequentemente, compreender que a intencionalidade camoniana era muito mais ambiciosa e universal, para além do “apenas celebrar a História de Portugal”, vindo a atrair muitas pessoas à nova análise (Sena, 1978, p. 447). Diante disso, a épica de Camões sobrevive à passagem do tempo porque é “susceptível de revelar facetas diversas a épocas diferentes, por serem suficientemente ricas para tanto”, podendo relevar, com as “mais ambiciosas intenções”, “muitos dos seus sentidos mais íntimos” (Sena, 1978, p. 448).

Não obstante, Sena frisa, lembrando que ele publica ainda sob a vigência do salazarismo, que a referida obra épica “pode ter sido escrita, por exemplo, em tempos conturbados, quando seria perigoso afirmar declaradamente certas ideias, ou torná-las demasiado evidentes numa estrutura, e também porque seria da vera essência de tais ideias a exigência de que fossem ‘ocultadas’” (Sena, 1978, p. 449). Nesse período, vigorava a Inquisição, que – por si só – mostrava que não havia espaço para obras e pessoas que a questionassem, pois tanto os corpos da palavra quanto os corpos humanos eram condenados à fogueira. Diante desse fato, quanto a Camões, “se uma obra de arte não foi composta para que fanáticos de qualquer espécie se apercebam dos seus sentidos mais profundos”, paralelamente foi “concebida como uma *utopia* crítica [...], destinada a só abrir-se a espíritos peculiarmente reverentes”. À vista disso, “se segue que só novos tempos e novos métodos de pesquisa poderão ver e evidenciar o que, no passado, alguns viam, mas tinham extremo cuidado em não revelar – o que foi muitíssimo o caso de Camões” e das pessoas que o defendiam (Sena, 1978, p. 449). Sena sustenta que a análise “seja conduzida dialecticamente”: “contexto deve ser iluminado por todos os outros em que a mesma palavra ou conceito ocorre, e o sentido último dessa palavra, para o poeta, é o que for deduzido dos próprios contextos e que, ao mesmo tempo, os ilumina” (Sena, 1978, p. 450, 451).

Fiquemos com um exemplo, pois só um trabalho mais específico poderia demonstrar a longa pesquisa feita por Jorge de Sena. O termo **santo**, quanto aos apóstolos, trata São Tomé como tal. Isso gera estranhamento: “de todos os apóstolos, quem recebe mais larga atenção [na epopeia camoniana] é São Tomé, o apóstolo das Índias, mas também o símbolo, pelo seu comportamento, do ceticismo último da fé, e em cujo nome seitas não-católicas se desenvolveram no Oriente” (Sena, 1978, p. 456, 457). Ocultara-se, no uso de Tomé, o ceticismo de Camões perante a expansão marítima colonial e frente à Igreja com o regime inquisitorial. Ora, esse estratagema camoniano aplica a si mesmo a estratégia de que o interesse pós-colonial está centrado nas “zonas de intensidade que largamente têm permanecido invisíveis²” (Young, 2009, p. 29).

²“Geographic zones of intensity that have largely invisible”; “questions of history”; “of representation”.

Tradução nossa): por exemplo, nos termos de Robert Young, “questões de história” e “de representação”, para se compreender, dentro do tempo vigiado em que vivia o poeta, seus estratagemas postos no poema épico e que divergiam da direção inquisitorial e expansionista da mitologia colonial de então.

Segundo José Hermano Saraiva (1994, p. 28. Grifo de Saraiva), “não se pode excluir que Camões tenha vivido *a vida mais desgraçada que jamais se viu*”. Ou seja, “que tenha sido vexado, perseguido, humilhado; que tenha percorrido, por motivos religiosos, uma dolorosa e contraditória existência; que sua obra não seja o trivial fingimento do poeta, mas o doloroso registo de uma dor verdadeira” (Saraiva, 1994, p. 28). De fato, em uma época em que vigorava severamente a Inquisição como regime religioso ditatorial, já tendo o antecedente de que os bens de Vasco Pires, tetravô de Camões, foram confiscados (Saraiva, 1994, p. 58), seria deveras perigoso o poeta confrontar tal regime mediante arte abertamente engajada.

Diante do acima exposto, os gêneros lírico, épico e dramático, no Quinhentismo, estavam vigiados pela agenda cesaropapista, coagidos a seguir uma repressiva agenda ditatorial e falar publicamente bem do Estado e da Igreja. Contudo, estratégias para um engajamento implícito eram possíveis para que Camões de certa(s) maneira(s) deixasse em sua obra seu posicionamento contra o poder religioso-estatal colonial vigente, numa atitude ambígua, dúbia, dialética e contraditória. Assim, o poeta do desconcerto do mundo infundiria a exasperação maneirista para intencionar uma epopeia em crise: “vede que perigosas seguranças: / que não temo contrastes nem mudanças” (Camões, 1997, p. 59).

Uma forma de compreender os tempos camonianos é comparando-os com a ditadura militar brasileira, tendo o AI-5 a equivalência inquisitorial: um tempo sombrio de medo, repressão e censura. Como, então, os escritores e artistas brasileiros se comportavam? É sabido, conforme Regina Dalcastagnè, que “o medo silenciou muitos, tornou inaudível a voz de outros tantos, destruiu argumentos, desordenou ideias, maculou de vergonha o pensamento” (1997, p. 42). Contudo, “foi o medo que criou códigos, que transformou a escrita, estabeleceu novas regras sobre o que deveria ser dito e como devia ser dito”, ou seja, “um tempo em que o homem teve medo, mas que não se deixou derrotar por ele” (Dalcastagnè, 1997, p. 43, 44). Um exemplo dado pela autora em sua pesquisa é Antônio Callado, com seu romance *Reflexos do Baile*, de 1976, composto por “códigos para despistar a polícia e outras autoridades”, mediante “linguagem cifrada” e que “apesar da violenta crítica expressa contra o regime, nunca chegou a ser censurado” (Dalcastagnè, 1997, p. 59): uma leitura (a ser) alcançada pelo leitor, decifrando-o, decodificando-o. É, pois, um caminho de decodificação de *Os Lusíadas* como crítica anticolonial, através do Velho do Restelo:

Este *logos*, que contradiz os fastos nacionais de viagem, Camões vai desentranhá-lo do passado, da história portuguesa recalcada, da história do povo. É a fala do Velho do Restelo. O Velho, um dos muitos que se quedaram meros espectadores na praia, “entre a gente”, povo no meio do povo, rejeitará sem apelo a empresa navegadora no preciso momento em que as naus se lançam ao mar. A fala do Velho destrói ponto por ponto e mina por dentro o fim orgânico dos *Lusíadas*, que é cantar a façanha do Capitão, o nome dos Aviz, a nobreza guerreira e a máquina mercantil lusitana envolvida no projeto. Nada ficará de pé. Ao motivo nobre da Fama, tão invocado na tópica renascentista, o Velho dará o nome real de vontade de poder (Bosi, 1992, p. 43).

Assim, o Velho do Restelo é voz que dialetiza e confronta o expansionismo marítimo, também minando por dentro o discurso heroico iniciado no Canto I. Paralelamente, a crítica literária Cleonice Berardinelli, trazendo, à sua maneira, as interpretações de Hernâni Cidade e António José Saraiva de que “o Velho é o próprio Camões” (1973, p. 25), partilha delas devido à “aproximação pelo confronto entre a qualificação atribuída ao Velho e a que o Poeta se atribui [...] no canto X” (Berardinelli, 1973, p. 26), com termos próprios ao Velho:

No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho / destemperada e a voz enrouquecida, / e não do canto, mas de ver que venho / cantar a gente surda e endurecida. / O favor com que mais se acende o engenho / não no dá a pátria, não, que está metida / no gosto da cobiça e na rudeza / de uma austera, apagada e vil tristeza (Camões, 1969, p. 755. [Canto X. 145]).

Assim, o Velho do Restelo funciona como um estratagema cifrado e codificado pelo poeta: “para a maioria dos comentadores do poema, o Velho sintetiza os juízos daquela parte do povo que se opunha aos descobrimentos”, conforme Berardinelli (1973, p. 25). Instaura-se, pois, a dialética, o contraditório entre o discurso dos varões assinalados e o do Velho, este ainda equiparado aos excursos do poeta. Esses excursos foram inseridos “na epopeia para questioná-la”, contrapondo-se à indiscutibilidade da matéria épica, que é “para ser celebrada e não contestada” (Berardinelli, 1973, p. 19). A autora (1973, p. 29) conclui ressaltando que a grandeza da epopeia consiste não somente no questionamento ao contexto que usa, como também do enunciado que o consagra: “*Os Lusíadas* são a epopeia de novos tempos, tempos contraditórios” e, “alimentado de tais contradições, o poema adquire modernidade”.

Também Abdala Júnior e Paschoalin (1982) veem o episódio do Velho do Restelo como crítica de Camões à aventura marítima, recriminando-a. Ademais, esses autores afirmam que já existia para o poeta português “a perspectiva de que a conquista está associada à formação do império colonial. Essa perspectiva não é predominante na obra, mas é índice da capacidade camoniana de antever as consequências das descobertas” (Abdala Júnior e Paschoalin, 1982, p. 43). A propósito, considerando que Camões anteviu a formação do império colonial português, é bem possível decodificar o Gigante Adamastor, segundo a crítica literária sergipana Ofenísia Freire, como “o símbolo da Escravidão em protesto, em revolta contra os que haveriam de ocupar a ferro e fogo o solo ardente do continente tropical”, visto que “a voz com que se exprime é profética como aliás convém a personagem do século XVI” (Freire, 2013, p. 60).

Ermelinda Ferreira, por sua vez, levando em conta que Camões fora soldado e letrado, destaca o Velho do Restelo, na disputa entre as armas e as letras, como porta-voz destas, de modo que “o teor de sua maldição contra os viajantes é desejar que os seus feitos sejam silenciados pelo tempo e pela indiferença das musas” (2004, p. 18). Sobre os excursos do poeta, Ermelinda Ferreira argumenta que são revelação do poeta em sua individualidade ao leitor, “o que representava uma heresia contra as normas tradicionais da épica”, “que conferem à epopeia camoniana o tom lírico que a caracteriza em certas instâncias, onde a presença emocional e crítica do poeta não é sequer disfarçada” (Ferreira, 2004, p. 19). Quanto a Adamastor, mormente o narrador da própria história, “funciona como um disfarce do poeta, que falaria alegoricamente aos homens

de seu tempo (e de muitos tempos vindouros) sobre os perigos da ambição desmedida” (Ferreira, 2004, p. 29).

Para o escritor e crítico português Helder Macedo, as intervenções de Camões são:

Para colocar o sentido de celebração do passado numa perspectiva crítica do presente. [...] A viagem culmina não com a chegada dos navegantes à Índia ou o seu regresso à pátria, mas com a sua consagração na ilha mágica em que Vênus se transforma para os receber e onde os destinatários contemporâneos do poema poderiam também ser recebidos se viessem a merecê-lo. [...] Camões confronta os seus contemporâneos para acentuar a descontinuidade entre o heroísmo que celebra e um presente caído no “sono do ócio ignavo que o ânimo, de livre, faz escravo”. *Os Lusíadas* é uma épica ambígua que se situa no hiato da História entre o passado que celebra e um futuro que desejaria poder celebrar (Macedo, 2010, p. 36).

Pode-se considerar o Camões épico como crítico do expansionismo colonial português mediante estratégias para driblar a vigilância persecutória da Inquisição. Rer a epopeia camoniana com um olhar moderno e anticolonial, atentando-se para os excursos de Camões, o Velho do Restelo e o Gigante Adamastor³, aproximando-a duma antevisão pós-colonial.

Por um outro Camões em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, de Manoel de Oliveira



Quadro 1 Frame do início do filme *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990)

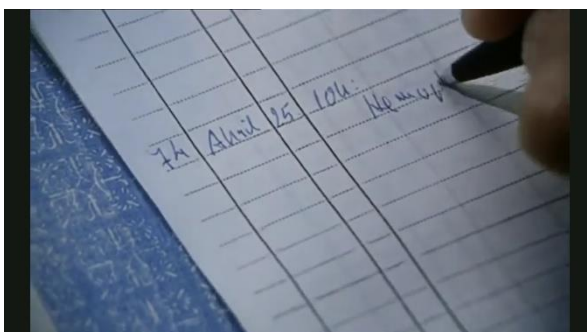
Princípio do filme, plano longo com *travelling* lento da câmera ocorrendo no entorno de uma grande árvore, num movimento de aproximação e distanciamento. Simultâneo a esse movimento da câmera oliveiriana, o som musical enseja uma atmosfera de tensa expectativa diante do que virá. Soldados portugueses num comboio se deslocam em algum lugar da África colonizada para conflito bélico contra os revoltosos africanos numa última tentativa de manutenção do moribundo regime salazarista, malsucedida.

³ Luís Carlos Branco, conceituando *Os Lusíadas* como “poema polifónico, atravessado constantemente pelas suas próprias antinomias”, conforme uma nova crítica camoniana constituída por António José Saraiva, Jorge de Sena e Eduardo Lourenço, citados, por exemplo, em seu artigo, também inclui a “onírica verve acusatória que perpassa violenta no sono de D. Manoel” entre as vozes críticas ao expansionismo marítimo: “E se, porventura, as vozes que o poema comporta incluem a celebração dos *descobrimientos*, incluem, do mesmo modo, a crítica corajosa e inclemente a essa mesma voz celebrativa. Atente-se, a esta luz, não só à fala do Velho do Restelo, mas também à crítica feroz do Adamastor aos lusos nautas, ou à **onírica verve acusatória que perpassa violenta no sono de D. Manuel**. Este coro discordante faz-se ouvir, profusamente, ao longo de toda a obra, quer personificando-se, quer em intervenções do próprio narrador. É aliás, com este tom desencantado e pleno de dúvida que o canto encerra, nas admoestações finais a D. Sebastião” (BRANCO, 2022, p. 180. Itálicos de Branco e grifo nosso).

Paralelamente, a atenção dada para essa árvore pode ensejar uma simbólica muito relevante. Chegar a um sentido dessa simbólica no contexto do filme de Oliveira é um caminho que pode ser alcançado considerando-se tanto declarações do cineasta português quanto uma cena-chave do final do referido filme, que se vincula à cena da árvore. Por um lado, *Non* tem uma ligação direta e profunda com a Revolução dos Cravos, conforme seu próprio realizador em entrevista:

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* [...] é em certa medida o contrário de *Os Lusíadas*. [O filme] é uma absoluta mudança de mentalidade cujo eco ressoou por todo lado da Europa. [...] Trata-se de morrer para renascer. Percebe-se porque é que eu não gosto de filmes triunfalistas? (Oliveira, In: Machado [Org.], 2005, p. 216).

Manoel de Oliveira deixa claro que não poderia fazer seu filme durante os tempos ditatoriais salazaristas e, nesse tocante, convém que nos lembremos de que a epopeia camonianiana foi escrita durante a ditadura inquisitorial, no entanto, como vimos acima, escrita com a estratégia da antinomia, do contraditório e da ambiguidade para driblar a censura dos tempos seiscentistas. Não obstante, o projeto cinematográfico de Manoel de Oliveira era não só trazer à luz, a público, à superfície uma crítica direta ao regime salazarista, pelo qual, inclusive, ele chegou a ser preso, como também ao passado colonial português, marcado pela vã glória de mandar, sem atribuição triunfalista ou ufanista, ou seja, sem cunho celebrativo. Por outro lado, a referida declaração do cineasta é confirmada por esta cena do final do filme:



Quadro 2 Frame do final do filme *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990)

O Dia da Revolução dos Cravos é o dia da morte do soldado/historiador português alferes Cabrita, que contara os sucessivos *Nons* (desde Viriato até Alcácer-Quibir) e tal associação tem uma finalidade analógica não só de representar esse dia como mais um Alcácer-Quibir, mas também como evento “que põe fim à história colonial”, conforme Carolin Overhoff Ferreira (In: Junqueira [Org.], 2010, p. 128): democracia para a África e Portugal.

Em que pese Manoel de Oliveira haver dito em entrevista a Serge Daney que o sobreposto *travelling* da câmera com a árvore constituísse um signo magnífico que banha “na luz da ausência de explicação” (*apud* Martins, In: Junqueira [Org.], 2010, p. 7), movimento em que, para Fernando Cabral Martins, “circula a beleza sem palavras” (In: Junqueira [Org.], 2010, p. 7), a sobreposição de *frames* (que fizemos logo acima) da imagem-árvore com a imagem-dia põe em cena a imagem-palavra da poesia africana de expressão

portuguesa, em verso e prosa. Nesse tocante, para Amarino Oliveira de Queiroz, em seu artigo *Sob a árvore das palavras: oralidade, escrita e memória nas literaturas de língua portuguesa*, a: “árvore é um elemento recorrente na escrita de vários autores e autoras das literaturas africanas contemporâneas (Queiroz, 2012, p. 30). Mais especificamente, segundo o supracitado autor:

Ao tempo em que nos remete ao espaço de reunião das sociedades tradicionais, marcado pelo caráter relacional entre o sagrado e o profano, o factual e o poético, a disciplina e a ludicidade, sua eleição através da produção literária escrita reforça o caráter de espaço simbólico historicamente atribuído para a dinamização da memória coletiva e a partilha dos saberes (Queiroz, 2012, p. 30).

Dentre os exemplos trazidos por Queiroz, aparece o moçambicano Mia Couto, cujo romance *A varanda do Frangipani* frisa a personagem Domingos Mourão afirmando:

Lhe conto uma história. Me contaram, é coisa antiga, dos tempos de Vasco da Gama. Dizem que havia, nesse tempo, um velho preto que andava pelas praias a apanhar destroços dos navios. Recolhia destroços de naufrágios e os enterrava. Acontece que uma dessas tábuas que ele espetou no chão ganhou raízes e reviveu em árvore. Pois, senhor inspetor, **eu sou essa árvore. Venho de uma tábua de outro mundo, mas o meu chão é este, minhas raízes renasceram aqui. São estes pretos que todos os dias me semeiam** (Couto, 1996, p. 48 *apud* Queiroz, 2012, p. 31. Grifo nosso).

Na poesia africana de expressão portuguesa, obviamente, são vários os exemplos. Há um poema escrito antes do filme oliveiriano que exerce um diálogo direto com ele, salientando fortemente a simbólica da árvore como elemento mítico vital da identidade africana em sua expressão de resistência, revolução, liberdade e reinvenção geo-existencial. Poema épico cujos versos em seus enquadramentos/partes na página ensejam uma imagética fílmica com plano-sequência. Ademais, o eu lírico se insurge como possível voz *over* que pode ser dita-ouvida durante o *travelling* da câmera em torno da árvore e durante a escrita do 25 de março de 1974, que sugere a queda do colonialismo salazarista através da morte do soldado português alferes Cabrita. Trata-se de *Da boca concêntrica na roda do sol*, do poeta cabo-verdiano Corsino Fortes, cujo livro *De árvore & tambor* foi publicado em 1986. Leremos, pois, a primeira parte do referido poema de Fortes:

I // Depois da **hora zero** E da mensagem povo no tambor da ilha / Todas as coisas ficaram públicas na boca da república / **As rochas gritaram árvores no peito das crianças** / O sangue perto das **raízes** E a **seiva** não longe do coração // E // Os homens que nasceram da **Estrela da manhã** / Assim foram **Árvore & tambor** pela **alvorada** / **Plantar** no lábio da tua porta / **África / mais uma espiga mais um livro** mais uma roda / Que / Do coração da revolta / **A Pátria nasce / Toda semente é fraternidade que sangra** // * // A espingarda que atinge o topo da colina / De cavilha & coronha / partida partidas / E dobra a espinha / como enxada entre duas ilhas / E fuma vigilante / o seu cachimbo da paz / Não é um mutilado de guerra / **É raiz & esfera no seu tempo & modo / De pouca semente E muita luta** (Fortes *apud* Ramalho, 2017, p. 57, 58. Grifo nosso)⁴.

Conforme Ramalho, por exemplo, “Depois da hora zero” é uma marcação inicial no poema que sai do plano da representação do cotidiano para situar um tempo histórico definido e limítrofe entre duas realidades: a de Cabo Verde Colônia e a de Cabo Verde República” (Ramalho, 2017, p. 58). Ou seja, assim

⁴ O autor deste artigo agradece à Profa. Dra. Christina Ramalho a sugestão desse poema durante comunicação do referido sobre a cena fílmica do *travelling* em torno da árvore em *Non*, durante o V Colóquio Internacional CIMEEP, realizado de 25 a 28 de março na UFPR.

como cinematograficamente em *Non* a árvore se vincula à derradeira imagem do filme frisando a escrita-obituária do regime colonial salazarista, assim também a árvore-poema de Corsino Fortes se vincula à “hora zero”, à “Estrela da manhã”, à “alvorada”, à “África”, com rochas gritando árvores no peito da nova geração nascida-independente, com raiz, seiva e semente fecundando, após muito sangue e muita luta, a Pátria que nasce, sob a data-evento da Revolução dos Cravos e com a queda mortuária do salazarismo: a independência da África lusófona.

Com a leitura sobredita, o filme *Non* se insere no contexto do cinema e da literatura afro-lusófona e se apresenta como filme pós-colonial por meio da “força de evocação das imagens [a árvore e a escrita obituária do alferes Cabrita, por exemplo], na medida em que participa da constituição de novos sentidos de existência para o espectador por meio de suas narrativas agora disruptivas”, que é, para Giovanna Bartucci, uma tarefa do cinema pós-colonial (*In*: Dunker; Rodrigues [Org.], 2019, p. 12. Nota nossa). É, pois, um filme épico que dá lugar de fala à África com sua história, seus mitos, sua matéria épica peculiar, descentralizando a imagem eurocêntrica que exercia certo predomínio no gênero épico.

À vista do acima exposto, *Non* mostra um Manoel de Oliveira que se importa com a democracia não só em seu país natal, mas também com as ex-colônias. Nesse contexto, como seu filme retrata o mito lusíada fincado no colonialismo marítimo e no regime salazarista, tal regime tem sua queda encenada como um novo Alcácer-Quibir e, também, o filme se enseja como *Os Lusíadas* segundo Manoel de Oliveira, em sua releitura fílmica. Nesse tocante, a releitura lusíada levada a efeito pelo cineasta do Porto apresenta dois aspectos relevantes para a nossa discussão: a estrutura épica na específica sequência narrativa dos eventos históricos, ou seja, o contraponto do relato épico-vitorioso de Vasco da Gama ao Rei de Melinde, n’*Os Lusíadas*, com o relato inversivo e derrotista do alferes Cabrita.

Dito de outro modo, ***Os Lusíadas, do Camões do Cinema Português***, Manoel de Oliveira, filme-poema épico que jamais poderia ser feito durante o tempo do Camões seiscentista e no tempo do regime salazarista, **inverte a narrativa do Gama ao Rei de Melinde** ressaltando a genealogia nacional e mítica desde a fundação de Portugal com os feitos gloriosos como a Batalha de Ourique, Aljubarrota, por exemplo, não deixando de se compreender isso como antinomia estratégica camoniana, **para fazer uma superposição às avessas de Nons** que são uma genealogia negativa de reis derrotados, desde Viriato pelos romanos até Dom Sebastião em Alcácer-Quibir, o maior *Non*. Em síntese, há em *Non* uma declarada subversão (da matéria) épica vitoriosa da cronologia de glórias e reis (que ocupa os Cantos III, IV e V da epopeia camoniana), num processo de desconstrução cinematográfica da mitologia lusíada imperialista, narrando focadamente os *Nons* derrotistas da nação portuguesa. Uma desconstrução realizada por Oliveira que reatualiza a derrocada de Alcácer-Quibir no desabamento definitivo do regime salazarista, que se nutria do mito lusíada para justificar suas pretensões coloniais em pleno século XX.

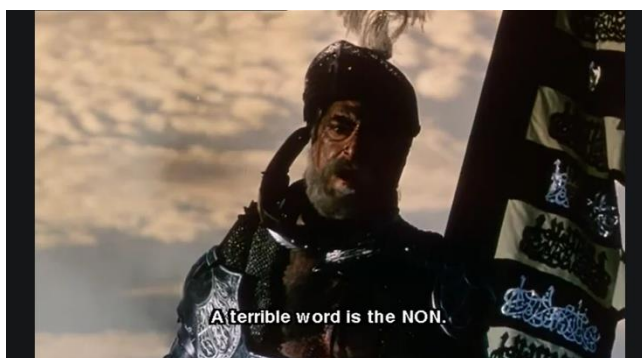
Já o segundo é o Velho do Restelo, cuja segunda parte do título fílmico se refere a ele e que aludido em cena (1) quando o alferes Cabrita se põe declamando o verso do Velho do Restelo) e (2) quando um soldado ferido declama Vieira entre mortos e feridos (Cf. Fiziola, *In*: Junqueira [Org.], 2010, p. 161; Cf.

Junqueira, 2019, p. 80). Ambos, mesmo distanciados pelo tempo, cumprem a obrigação do serviço militar, mas podem muito bem ser vistos como vozes dissonantes de dentro do exército, mas, mormente, reatualizando aquela voz sênior popular dissonante que ressoara na praia, já dando seu *Non*, para as naus em saída:

[Canto IV – 95] Mas um velho, de aspeito venerando, /que ficava nas praias, entre a gente, [...] / Tais palavras tirou do experto peito: ‘Ó glória de mandar, ó vã cobiça / Desta vaidade a que chamamos Fama! / Ó fraudulento gosto, que se atia / C’uma aura popular, que honra se chama! Que castigo tamanho e que justiça / Fazes no peito vão que muito te ama! / Que mortes, que perigos, que tormentas, / Que crueldades neles exprimentas! // [...] // [97] A que novos desastres determinas / De levar estes Reinos e esta Gente? / Que perigos, que mortos lhe destinas, / Debaixo dalgum nome preminente? / Que promessas de reinos e de minas / De ouro, que lhe farás tão facilmente? / Que famas lhe prometerás? Que histórias? / Que triunfos? Que palmas? Que vitórias? (Camões, 1969, p. 380-382).



Quadro 3 Frame do filme *Non, ou a vã glória de mandar* (1990)



Quadro 4 Frame do filme *Non, ou a vã glória de mandar* (1990)

O crítico cinematográfico Ismail Xavier percebe na passagem fílmica do Alferes Cabrita para o soldado militar ferido a ausência do domínio da palavra naquele e sua presença neste, com a montagem alternando a agonia de Cabrita no hospital com imagens desoladoras dos portugueses em seguida à derrota de Alcácer-Quibir e em cujo campo de guerra cheio de mortos e feridos o sobredito militar ressoa anacronicamente o *Sermão Terceira Quarta-Feira da Quaresma*, de Padre Antônio Vieira, com destaque para o termo *Non*, a palavra-palíndromo lida de qualquer lado: “tudo confere enorme ressonância à citação que alcança, desse modo, a força de um diagnóstico geral da história ali condensada, como era desejado” (Xavier, *In: Ferreira [Org.]*, 2012, p. 195): “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*” (Non, ou a vã glória de mandar, 1990).

Como vimos, Ismail Xavier chama a atenção para a citação do sermão vieiriano no filme ter a força de diagnóstico geral da história portuguesa condensada. Outrossim, segundo o referido crítico cinematográfico brasileiro, “Oliveira não se preocupou com o contexto do sermão de que extraiu a passagem célebre; isolou o trecho desejado e o colocou em cena quando o filme já se encaminhava para o final” (Xavier, *In: Ferreira (Org.)*, 2012, p. 195). À vista disso, há um deslocamento fílmico do *Non* das intenções sermonárias vieirianas, realizado por Manoel de Oliveira para frisar o fracasso do espírito imperialista português, mesmo que Vieira mantivesse sua crença profética no Quinto Império, embora temendo a possibilidade do desastre se abater sobre Portugal conforme seu *Sermão pelo Bom Sucesso das Armas Portuguesas contra as de Holanda* (1640).

Na fala do soldado Cabrita, Xavier percebe “terreno de ambiguidades onde se move o alferes”, ou seja, “ao expressar seu descrédito no falido colonialismo, move-se menos no terreno das ideias que alimentavam a oposição a Salazar e mais num terreno de generalidade humanista que ora absorve a linguagem do jesuíta, ora assume a pertinência do princípio do ‘*Non*’, que funciona “como ordenador da história portuguesa enquanto perdurar o messianismo imperial” (*In: Ferreira (Org.)*, 2012, p. 201). Mesmo assim, como aponta Ismail, “Cabrita e Oliveira, leitores de Vieira, revolvem o terreno dos sermões do padre como um mar de fertilidade e ensinamentos, complexidade e inteligência, mas seria demais assumir até o fim a lógica de suas profecias que encaminham uma certeza da salvação” (*In: Ferreira (Org.)*, 2012, p. 204), mas o que sucede é a Revolução dos Cravos, que põe fim ao regime salazarista.

Ponto culminante do filme é o encontro onírico entre Dom Sebastião no delírio de Cabrita em seus momentos agônicos finais: nesse clímax confrontante de séculos, o mito sebastianista parece derramar suas derradeiras gotas de sangue através da espada invertida em cruz pelo rei português, cujo sangue escoar – numa fusão de tempos – e pinga na bolsa de transfusão de sangue, seguindo para o corpo do alferes e, enfim, expulso no plano seguinte devido ao estado terminal de hemoptise. O sangue do gládio é “sugestão simbólica de dano consumado por séculos (irremediável, irredimível), mas também de seu esgotamento”, visto que “a morte de Cabrita recolhe o sopro de 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”, permitindo “acenos de esperança de que algo teve fim e que algo de melhor se inaugura”, de modo que o passado “parece ter dado o seu último suspiro” (Xavier, *In: Ferreira (Org.)*, 2012, p. 204, 205).



Quadro 4 *Frame Ilha dos Amores, do filme Non, ou vñ glória de mandar (1990)*

Uma última questão se instaura: qual o papel fílmico da Ilha dos Amores? Pode parecer que esse episódio, por sinal, posto no filme de Oliveira nos moldes camonianos, contradiga a afirmação do cineasta portuense de colocar a epopeia camoniana às avessas, segundo Carolin Overhoff Ferreira (*In: Junqueira [Org.], 2010, p. 129*). Assim, para essa autora, o episódio da Ilha dos Amores “não é só um contraponto às sucessivas derrotas, mas também uma afirmação da ‘dádiva’ que os portugueses deram ao mundo e pela qual merecem reconhecimento divino” (Ferreira, *In: Junqueira [Org.], 2010, p. 129*). Contudo, divergindo dessa leitura, Emílio Maciel argumenta que há uma cena *kitsch* iconoclasta:

Neste instante, contudo, alguém que houvesse assistido ao resto do filme poderia assinalar, como exceção a essa regra, o fragmento da Ilha dos Amores (referente aos últimos dois cantos de “Os Lusíadas”), enxergando aí um tipo de presentificação utópica, que em muito destoa da coda derrotista do que o precede. Entretanto, o próprio estilo com que este episódio é encenado – num registro “*kitsch*” provocativamente iconoclasta – acaba por desautorizar essa suspeita de incoerência, graças ao lastro de uma negatividade menos ostensiva, mas não menos mortal que as anteriores. Nesse desenho, a realização da plenitude só poderia ocorrer sob uma forma degradada, na figuração de uma beleza formalmente prostituída, e que para os olhos mais treinados dos espectadores, nada mais é que uma outra variante do pesadelo (Maciel, 1999, p. 103).

Com todo problema que o termo **dádiva** possa suscitar, há, por um lado, quem veja nele “um ranço de eurocentrismo” em seu conceito oliveiriano, visto que – conforme Renata Soares Junqueira – “porque essa ‘dádiva’, em última análise, quem oferece é sempre o colonizador, sendo o colonizado um mero receptor passivo dos benefícios (entenda-se: o conhecimento, em sentido lato) que o colonizador leva consigo” (Junqueira, 2019, p. 74). Por outro lado, há quem veja: “eis o melhor da história, literalmente, o contato com outras civilizações **como troca, e não como tomada, seja de territórios, seja de gentes**”, conforme Anamaria Filizola (*In: Junqueira [Org.], 2010, p. 157. Grifo nosso*), o que não significa ignorar o que fizera o colonialismo. Essa discussão enseja o pós-colonial lidando diretamente com a irreversibilidade dos efeitos históricos e culturais do colonialismo, realizando um rompimento “com as demarcações que separam o dentro/fora do sistema (colonial)” (Bartucci, *In: Dunker; Rodrigues [Org.], 2019, p. 10*). Em termos de Stuart Hall, o pós-colonial “nos obriga a reler os binarismos como formas de transculturação, de tradução cultural, destinadas a perturbar para sempre os binarismos culturais tipo aqui/lá” (*apud Dunker; Rodrigues [Org.], 2019, p. 10*).

A estetização do tempo no cinema oliveiriano, lidando não só com as memórias pessoais, mas também com o passado português, diz respeito ao conceito de tempo, que Thomas Brandlmeier designa como “imperfeito fílmico”. O tempo cinematográfico oliveiriano é “um passado que ainda não acabou e que surge de repente, misturando-se com a narrativa do presente”, de modo que o “imperfeito oliveiriano [...] baralha os tempos narrativos e assombra o presente com acontecimentos que permanecem inacabados, até para os próprios atores”, cujo “efeito é logrado tanto nos filmes de ficção quanto nos documentários” (Brandlmeier, *In: Ferreira [Org.], 2012, p. 19, 20*). Não se trata absolutamente de *flash-back*, mas de um passado que não passa e se insiste no presente, afetando-o: níveis temporais que se encenam de mãos dadas: “esse tipo de narrativa de fluxo do tempo é, provavelmente, a contribuição mais radical e original de Oliveira para a história do cinema”, além de ser “humanista”, conforme Brandlmeier (*In: Ferreira [Org.], 2012, p. 20*).

Király (2022) fala a respeito de uma filosofia cultural de Manuel de Oliveira, marcada pela coexistência da vida pessoal do realizador, da vida nacional portuguesa e do alcance universal que reflete, em seu cinema, um ímpeto tentador para descobrir coisas novas, atraído irresistivelmente pelo passado histórico e místico de Portugal. O cinema de Oliveira, nesse tocante, segundo a autora, recorre à paródia e à alegoria, como instrumentos figurativos de repetição e imitação, para servirem à missão fílmica do realizador: trazer uma reformulação para o mito lusíada, oriundo em grande parte de seu histórico/passado colonial. Trata-se, pois, de pôr em revista crítica esse passado marcado pelo colonialismo, mas em cujo presente apresenta sua colonialidade ainda atingindo o Portugal contemporâneo, com reações xenofóbicas. Nesse sentido, a presença fílmica de Camões serve não só como elemento de revisão da epopeia, cooptada a bel prazer pela política imperialista e salazarista para sua mitologia colonial, mas também para desconstruir a colonialidade expressada por xenofobia, racismo, em suma, para questionar a própria imagem eurocêntrica (Young, 2009).

Toda a referida percepção no cinema oliveiriano é intencionalmente inserida mediante objetividade, frontalidade e certa imobilidade da câmera, junto com um estilo próprio de montagem com planos fixos longos, para captar a fotogenia epsteiniana aliada ao distanciamento brechtiano. Uma câmera cujo movimento não negado por Oliveira, nega-se-lhe a distração pirotécnica, mas mantido o menos possível e com precisão “como forma de sublinhar a visualidade”, conforme Nelson Araújo (Araújo, 2014, p. 21). Isso denota um cinema que lê a imagem: “ergue a sua obra à procura de imagens mais do que serem observadas necessitam de ser lidas”, pois “é nas relações mentais que estabelece com o espectador que Oliveira concentra as suas intenções artísticas”, com a finalidade de mobilizá-lo “para um jogo de paciência onde a narrativa é disponibilizada numa lógica não conclusiva, abrindo espaço para o posicionamento do espectador perante o que visiona” (Araújo, 2014, p. 15). Vê-se nisso a “consciência-câmara” deleuziana: não se conceitua pelos seus movimentos, “mas pelas relações mentais em que é capaz de entrar” (Deleuze, *apud* Araújo, 2014, p. 22).

É a captação fotogênica do instante, do tempo-enquadramento com a estaticidade e esteticidade da câmera, cuja fixação ao modo fotográfico, segundo Nelson Araújo (Araújo, 2014, p. 22), imortaliza “um lapso de tempo”, sendo para tanto imprescindível que o cineasta retire “o movimento ao plano para lhe conferir

imortalidade”. Desse modo, “a ausência de movimento (logo de tempo) no plano fixo cristaliza um fragmento fílmico que nega a passagem do tempo, conferindo-lhe eternidade” (Araújo, 2014, p. 22), bem como uma focalização por parte do espectador que lhe gerará reflexão durante as paragens do movimento da câmera oliveiriana.

Conclusão

A partir do momento em que Camões é rebaixado da mitificação que lhe foi conferida desde o período posterior à Restauração (1540), passando de forma enfática pelos séculos XVIII e XIX (mediante Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Teófilo Braga) e culminando na sua glorificação salazarista, no século XX (Vishinsky, 2022), o vate português é restituído à sua condição humana e de poeta moderno. Ou seja, o uso indevido de sua imagem – oriunda de uma leitura seletiva de sua obra épica – para justificar o poder colonial português, ainda mesmo de forma tardia no século XX, como a dominação de colônias africanas, como também um eurocentrismo – não condiz com o abandono, com o estado de miséria do poeta por ocasião de sua morte. O poeta que soube usar estratégias para ludibriar os censores inquisitoriais num tempo extremamente ameaçador.

Já Manoel de Oliveira, como afirma Inácio Araújo, partilha “seu Portugal, sua literatura, sua sensibilidade” (*In: Machado (Org.), 2005, p. 102*). Essa característica tripartida da linguagem cinematográfica do cineasta português nos remete para a tripartição do tempo, passado, presente e futuro e, mais acuradamente, para uma profunda ligação da alma portuguesa com seu passado enquanto vivência presentificada: “em Portugal, o passado não existe, porque é experimentado como algo muito presente. Ou talvez seja o inverso”, de modo que “no fundo pouco importa o presente se todo ele está no passado – ou vice-versa” (Araújo, *In: Machado [Org.], 2005, p. 103*). Contudo, Oliveira nunca se postou passivamente frente ao preterismo enquanto mito lusíada, mas lançou mão de sua câmera para gerar em seus expectadores um distanciamento crítico, com desconstrução da mitologia colonial portuguesa até seu último suspiro salazarista. Posicionamento crítico não só do preterismo, mas também trazer o Camões épico com seu Velho do Restelo, desde o expansionismo colonial até o salazarismo, mesmo depois da Revolução dos Cravos (como que um segundo Alcácer-Quibir), para descolonizar a mentalidade (ainda colonial) de parte dos seus pátrios.

É bem verdade que “os efeitos culturais e históricos do transculturalismo (característico da experiência colonizadora) demonstraram ser irreversíveis”, segundo Giovanna Bartucci (*In: Dunker; Rodrigues [Org.], 2019, p. 10*). Não obstante, o pós-colonial, além de romper com as divisões binárias coloniais, inscreve-se na dupla inscrição da identidade da diferença. Nesse particular, ao encenar críticas ao expansionismo português ou a uma possível pretensão de poder futura (não estamos tão distantes da mentalidade salazarista), seja portuguesa, seja europeia, seja estadunidense-norte-americana, seja fundamentalista/radical, não estaria o cinema oliveiriano propondo uma valorização da dignidade da diferença lusófona (por extensão, humana), quando desloca, como dito, o debate cinematográfico pós-

colonial para dentro da mentalidade de Portugal? Essa seria a mensagem do personagem-historiador alferes do filme *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, por exemplo?

Referências

ARAÚJO, Inácio. Uma nova aventura lusitana. In: MACHADO, Álvaro (Org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ARAÚJO, Nelson. **Manoel de Oliveira**: análise estética de uma matriz cinematográfica. Organização: Nelson Araújo. Lisboa: Edições 70, 2014.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982.

BARTUCCI, Giovanna. Prefácio. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucília (Org.). **Cinema Pós-Colonial**. São Paulo: nVersos, 2019. p. 9-14.

BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos camonianos**. Rio de Janeiro, MEC - F.C.R.B., 1973.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BRANCO, Luís Carlos S. Revisitar o Camões de Eduardo Lourenço no contexto da sua geração literária. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 42, pp. 169-198, dez. 2022. DOI: 10.11606/va.i42.195458 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/366418736_Revisitar_o_Camoes_de_Eduardo_Lourenco_no_c_ontexto_da_sua_geracao_literaria Acesso em: 29 mai. 2026.

BRANDLMEIER, Thomas. Cinema impuro, tempos delimitados e melodramas perversos. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). **Manoel de Oliveira**: novas perspectivas sobre a sua obra. São Paulo: Fap-Unifesp, 2012.

CAMÕES, Luiz Vaz de. **Lírica de Camões**. 2.ed. São Paulo: Núcleo, 1997.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

CRUZ, Jorge Luiz. Manoel de Oliveira: literatura e cinema. **Comunicação & Informação**, Goiânia, Goiás, v. 7, n. 2, p. 188–195, 2013. DOI: 10.5216/c&i.v7i2.24305. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24305>. Acesso em: 4 dez. 2025.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Os descobrimentos do paradoxo: a expansão europeia nos filmes de Manoel de Oliveira, In: JUNQUEIRA, Renata (Org.). **Manoel de Oliveira**: uma presença. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.

FERREIRA, Ermelinda. A mensagem dos lusíadas. In: FERREIRA, Ermelinda. **Leituras**: autores portugueses revisitados. Recife: Editora da UFPE, 2004.

FILIZOLA, Anamaria. Fantasias Sebásticas de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata (Org.). **Manoel de Oliveira**: uma presença. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.

FREIRE, Ofenísia Soares. **A presença feminina em Os Lusíadas**. Aracaju: EDISE, 2013.

- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **A ficcionalização da História: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea**. São Paulo: Unesp, 2011.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. **O cinema épico de Manoel de Oliveira**. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- KIRÁLY, Hajnal. **The cinema of Manoel de Oliveira: modernity, intermediality and uncanny**. New York: Bloomsbury Publishing Inc., 2022.
- LARANJEIRO, Catarina. Imaginários Anticoloniais e Pós-coloniais: o Cinema de Libertação na Guiné-Bissau **Revista TOMO**, São Cristóvão. n. 37, 2020, p. 119-144.
- LOURENÇO, Eduardo. **Do colonialismo como nosso impensado**. Organização: Margarida Calafate Ribeiro; Roberto Vecchi. Belo Horizonte: Autêntica, 2025.
- LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português**. 5. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- MACEDO, Hélder. Luís de Camões então e agora. **Outra Travessia: Dossiê Hélder Macedo**. Revista de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis. n. 10, 2010. p. 15-54.
- MACIEL, Emílio Carlos Roscoe. Ambiguidade e repetição em *Non ou a vã glória de mandar*. **Revista do Centro de Estudos Portugueses** 19, no. 25 (1999): 103.
- MENDONÇA, Fernando de. Cinema épico. Cine épico. Cinéma épique. Epic cinema. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 1-5.
- MARTINS, Fernando Cabral. A Infância do Cinema. In: JUNQUEIRA, Renata (Org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.
- QUEIROZ, Amarino Oliveira de. Sob a árvore das palavras: oralidade, escrita e memória nas literaturas de língua portuguesa. **Intersemiose - Revista Digital**. Jun/Dez 2012. p. 30-37. Disponível em: https://www.academia.edu/4047491/Sob_a_%C3%A1rvore_das_palavras_oralidade_escrita_e_mem%C3%B3ria_nas_literaturas_de_l%C3%ADngua_portuguesa Acesso em: 31 mai. 2026.
- RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal / 2ª ed. modificada**. Natal-RN: Lucgraf, 2107. *E-book*.
- SENA, Jorge de Sena. **Dialécticas aplicadas da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1978.
- SARAIVA, José Hermano. **Vida ignorada de Camões: uma história que o tempo censurou**. 3.ed. Portugal: Publicações Europa-América, 1994.
- TOSTES, Angelica. Entre desejos impossíveis: *Fire* e o cinema pós-colonial de Deepa Mehta. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucília (Org.). **Cinema pós-colonial**. São Paulo: nVersos, 2019.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina Bielinsky **A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico**. Jundiaí - SP: Paço, 2022.
- VICHINSKY, Flávio G. **Camões e o outro Camões de José Saramago**. 2.ed. São Paulo: Archaia Grafi, 2022.
- XAVIER, Ismail. A morte do Alferes Cabrita e a Paixão Portuguesa. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). **Manuel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012.
- YOUNG, Robert J. C. What is the Postcolonial? **Ariel**. Review of International English Literature. v. 40, n.1, 2009.
- FILME: **Non, ou a vã glória de mandar**. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal/França. Distribuição: Kinokuniya Co. Ltd., Madragoa Filmes, Gemma Distribution Société Générale de Gestion Cinématographique (S.G.G.C.), Tornasol Films S.A., Instituto Português de Cinema, Gémini Films. Colorido (110 minutos), 1990.