

Os passos errantes de Herberto Helder no exílio e na poesia do cineasta Manoel de Oliveira.

*Michelle Sales*¹ - PUC-RIO

Resumo:

A obra cinematográfica do cineasta português Manoel de Oliveira tem atravessado diversas esferas da nação e da cultura portuguesa. O objetivo maior deste artigo é apontar intersecções existentes entre o livro de contos do poeta Herberto Helder *Os passos em volta* e alguns filmes do mencionado diretor, demonstrando como os dois autores abordam temas semelhantes nas suas obras, tais quais: o exílio, a viagem e a condição de estrangeiro.

Abstract:

The cinematography work of the Portuguese film maker Manoel de Oliveira has been through many aspects of the Portuguese nation and its culture. The aim of this paper is to point relations between Manoel de Oliveira and the poet Herberto Helder.

Palavras-chave: literatura portuguesa, cinema, Manoel de Oliveira, poesia

Keywords: *portuguese literature, cinema, Manoel de Oliveira, poetry*

Palabras claves: literatura portuguesa, cine, Manoel de Oliveira, poesía

Mot clef: Poésie, cinéma, littérature portugaise, Manoel de Oliveira

A proposta geral deste artigo é pensar sobre o livro de contos do poeta Herberto Helder e relacioná-lo com a obra fílmica do cineasta português Manoel Oliveira. Ao longo do trabalho, apontarei intersecções nos dois autores ao tratar de temas recorrentes, tais quais: a condição de estrangeiro, o exílio e a viagem. Apesar de *Os Passos em volta*, do poeta Herberto Helder, abordar em seus vinte e três contos questões acerca do amor, da solidão e da própria poesia, quero enfatizar neste recorte aqueles que trataram da condição de exílio e, por isso, das fronteiras de uma nação. O poeta fala de Portugal, sobretudo sem estar no país, atravessado em suas bordas, suas fronteiras com a Europa Ocidental.

Herberto Helder através de sua poesia nos leva não só para um presente precário, impregnado dos percalços de um personagem bêbado, de um empregado de escritório comunista, mas também para um passado embevecido pela Tradição. É por isso que inicio essa reflexão acerca do poeta com o conto *Descobrimento*.

O “Descobrimento” em si guarda uma forte carga simbólica para a nação portuguesa, remete a tempos e espaços longínquos, ao período áureo do Império Português, quando os portugueses lançaram-se na “descoberta” do Novo Mundo e chegaram à América. Relaciona-se, portanto, com um imaginário glorioso, com um período fértil da política e da economia portuguesa.

Entretanto, em *Descobrimento*, chegamos não no “novo mundo”, mas no mundo mais velho: a Europa Ocidental – estamos em Antuérpia, “cidade difícil”. O personagem que chega traz “uma pequena mala de mão, uma dessas malas que levam apenas duas camisas e uma escova de dentes. A mala de um vagabundo ou descobridor de cidades.” (Helder, 2005, 67)

Contrário às narrativas épicas do “Descobrimento”, o personagem de Herberto sofre naquela cidade do norte com o frio de treze graus negativos e mal sabe o que procurar: “Procurar o quê? Nunca se chegará a saber o que viera procurar aquele homem, o que fazia ele em Antuérpia no fim de fevereiro gelado.” (Helder, 2005, 68)

Ou seja, o “descobridor de cidades” do poeta português viaja à sua própria revelia, não sabe aonde quer chegar porque não pode permanecer em lugar algum:

Entendemos tão pouco as belezas bárbaras da civilização. Com o doloroso propósito de descoberta, ele era apanhado nas pistas inextricáveis de uma cidade do norte. As próprias pistas interiores confundiam-se, invadidas pelo nevoeiro. Caminhou sob o fascínio misterioso das lâmpadas que acendiam e apagavam – ele, o pequeno só, o homem feroz que vinha inspirado de muito longe e procurava -, caminhou por uma rua, e por outra depois, e foi ter a uma cervejaria. Entrou e pôs ao lado da primeira mesa a mala de descobridor de cidades. A caixa de música tocava uma canção em voga. Toda a gente bebia. O estrangeiro bebeu também. (Helder, 2005, 68)

O estrangeiro caminha na cidade sem destino com a mala de couro na mão. Embriagado pela sua própria condição, segue em direção a uma rua circular que,



“com duas cervejas no estômago vazio” se torna mais circular ainda e faz com que o personagem chegue e descubra, de fato, lugar nenhum. *Descobrimento* e a rua circular que percorremos resumem a proposta de Herberto Helder em *Os passos em volta* que fala não só da nação estrangeira e do lugar desconhecido, mas também da terra em que nascemos e que pouco a conhecemos:

O que esse homem procurava e achou não é exemplo. E embora toda a poesia seja uma proposta ou uma solução moral, nós, os desta nação, mal podemos imaginar as alegrias e as dores do homem estrangeiro, ao frio e à névoa, na grande solidão dessa rua circular que talvez não exista em Antuérpia nem noutra qualquer cidade do mundo. Mas quem pode confiar em nós, que somos desta nação, e por isto tão pouco a conhecemos? (Helder, 2005, 71)

Boaventura de Souza Santos em *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade* comenta a nação portuguesa e o passado remoto dos “descobrimentos”, refletindo sobre as peculiaridades de Portugal:

Apesar de ser um país europeu e de os portugueses serem tidos por um povo afável, aberto e sociável, é Portugal considerado um país relativamente desconhecido. Apesar de ser um país com longa história de fronteiras abertas e de “internacionalismo” – das descobertas dos séculos XV e XVI à emigração dos anos sessenta –, é considerado um país exótico, idiossincrático. Desconhecimento e exotismo são, pois, temas recorrentes quando se trata de propor uma apreciação global do país e do seu povo. Geralmente crê-se que o exotismo é a causa do desconhecimento. Eu avanço a hipótese oposta, a de que o exotismo é um efeito de desconhecimento. (Santos, 2005, 53)

De certa forma, tanto o sociólogo como o poeta português se preocupam em pensar a nação lusitana, de acordo com as especificidades das linguagens utilizadas: a sociologia para um, a poesia para o outro. Herberto Helder para falar de sua terra prefere manter-se fora dela – até porque não pode permanecer. Divagar em círculos pela Europa ajuda-lhe a compreender a terra natal. Já Boaventura, pela necessidade do olhar sociológico, avança sobre Portugal para pensar sobre suas questões contemporâneas e sua condição de país europeu periférico².

No conto *Polícia* mais uma vez a questão do estrangeiro se impõe, desta vez, com violência. O personagem nos fala da situação irregular no país do outro: sem dinheiro, sem documentos, num presente solitário e precário:



Em Bruxelas o meu trabalho era muito irregular. Só acidentalmente é que dispunha de algum dinheiro. Fazia um pouco de tudo: cortava legumes na *Sobela*, enfardava aparas de papel na *Nouvelle Maison Vermeiren* ou ajudava *Chez Lamaire*, uma friture. Não tinha os documentos em ordem. Não havia quem me desse trabalho certo e suficientemente prolongado. (Helder, 2005, 23)

O personagem só conta com a influência de M.Maurice junto ao partido comunista para meter-lhe em algum trabalho ou conseguir-lhe os documentos. A solidão na terra estrangeira é sua principal companheira, muito embora na estranha fluência da língua do outro, encontre a francesa Annemarie (cujo marido combate na Guerra da Argélia) que deixara a França para viver na Bélgica sem documentos:

Annemarie era francesa, de Lyon. Abandonara um filho de dois anos. O marido combatia na Argélia, talvez estivesse morto (...) Annemarie não queria regressar à França. Mas vivia na Bélgica sem documentos. Fora posta na fronteira duas vezes: voltara, voltaria sempre. Que pode fazer uma pessoa senão voltar, estar fora, ser completamente estrangeira, não ter papéis? A terra é enorme. (Helder, 2005, 25-6)

“A terra é enorme”, mas não há lugar para onde ir. A liberdade se torna um bem cultivado, mas ameaçado a todo instante. A *Polícia* está sempre à procura de putas, imigrantes, indocumentados,...

Eu também seria preso, repatriado: andaria depois por Lisboa a dormir em quartos de amigos, em camaratas públicas. À caça de um almoço, uma sopa, um copo de leite. Todos os lugares são no estrangeiro. E eu passaria junto ao rio, olhando a crespia e lívida massa das águas, a outra margem com o fumo vermelho das refinarias a sufocar a branca luz a prumo. E imaginava a prisão em Bruxelas. Era preciso enganar a polícia. Rebentar de fome, sim, estrangeiramente, mas não perder nunca a liberdade. (E a pergunta: que liberdade?) (Helder, 2005, 27)

Já no conto *O grito* a questão política se torna ainda mais presente e determinante que em *Polícia*. Se neste a prisão era apenas uma ameaça constante que caminhava de mãos dadas com as perseguições policiais, em *O grito* a liberdade perde-se de fato num intercalar de ações que se dão em paralelo e que beiram a loucura (e a linguagem cinematográfica³):

Gosto deste bar. Atordoa-me. O espelho mostra-me um olhar aflito. Levanto o copo com a mão hesitante, e saúdo-me. Noto perfeitamente a minha mediocridade. Uma bebedeira repugnante, não?

- Pagas uma bebida? Um vestido encarnado sobe pelo meu lado esquerdo. É bem suja esta vidinha, meus amigos.

- Claro que pago – digo eu. – Vou dormir e não acordo mais.

O inspetor da polícia olha-me com cordialidade. Estes tipos são bestialmente cordiais.
(Helder, 2005, 30)

Nesta “seqüência” torna-se claro o que quero apontar como uma narração que beira a loucura: o personagem que estava flertando com a rapariga no bar, “acorda” de sobressalto no interrogatório policial. Ao longo do conto, há, digamos, dois “cenários” que se intercalam de forma abrupta para mostrar as seqüelas que a prisão, as torturas policiais, os interrogatórios em busca de nomes dos líderes comunistas deixaram naquele pobre bêbado vacilante que, agora, brinda a sua própria derrota e inércia:

- Sou uma criatura sã – digo. – Vou dormir, vestido vermelho, vou morrer.
Mas não está ninguém ao meu lado. A máquina bate as nossas estúpidas palavras. O inspetor estende as mãos exangues e parece cada vez mais inteligente.
- Claro – diz. – Nunca pretendi chamar-lhe comunista. Imagino apenas que, por ingenuidade, por exatamente não ser comunista, o senhor tenha colaborado com eles. Por ingenuidade. Por nada saber. Vê onde quero chegar? Só desejamos que diga os nomes. (Helder, 2005, 32)

A narrativa insana do poeta português nos revela alguém marcado por um regime político autoritário, conservador de direita, que aponta, através da embriaguez incondicional do personagem, as terríveis conseqüências que a ditadura impôs. E o que, sobretudo os últimos dois contos afirmam é a condição do sujeito e do cidadão exilado, fugitivo, preso, apesar de libertário. O sujeito que vive na impossibilidade do sistema, nas fronteiras das nações entre um copo de cerveja e outro, divagando entre as curvas de uma rua circular que não o leva a lugar algum.

De acordo com o historiador português Manuel Villaverde Cabral (citado por Fernando Rosas em *Pensamento e acção política*), a crise do sistema político liberal em Portugal no final do século XIX culminou com o golpe militar de 28 de maio de 1926, trazendo como conseqüência quase meio século sob a ditadura de Salazar que só findou com a Revolução de 25 de abril, em 1974. Assim, o século XX para os portugueses transcorre sob a névoa da ditadura militar, da censura e das duras repressões políticas.



O que quero apontar com tal breve “resumo histórico” é que, de forma intrínseca, a poesia de Herberto Helder está impressa com as marcas do seu tempo: a censura, a intolerância política, o regime autoritário. Publicado em 1963, no período em que a ditadura de Salazar já balançava no poder, o poeta traduz o sentimento de um povo que por quase meio século calou-se, fugiu do país, exilou-se, trocou de nome, de identidade, de endereço. A ditadura deixa cicatrizes que só mesmo aquele que se tornou um “louco” é capaz de exprimir, como em *O grito*:

Claro que nunca mais dormi. Espero os gritos. Espero-o todas as noites. Fico sentado na tarimba, tiritando. Estou vazio. O meu desespero é esse vazio total, estranha forma de terror que nunca mais me abandonará. Ouço um ralo, e isso impacienta-me. Um ralo é uma coisa estúpida. Pode até fazer com que eu adormeça. Também ouço todas as noites os gritos que partem de algures na prisão, talvez do piso em cima, de qualquer cela semelhante a esta. São cada vez mais fracos e agora, na quinta noite, esforço-me por destacá-los do silêncio amarelo do corredor. Serei um colecionador de gritos? Não consigo senão ter medo, esta força desordenada e súbita que me arrasta para o pote. Chamo por alguém. Digo nomes ao acaso. Há-de haver algum preso nas celas próximas, alguém a quem dizer: - Ouviu? Tenho medo. (Helder, 2005, 36)

Em *Os comboios que vão para Antuérpia*, o personagem encontra-se em Bruxelas. Se nos últimos dois contos a narrativa sustentava-se no terror e nas ameaças de um sistema político autoritário e repressor, neste último a desilusão e falta de esperança tomam conta da estrutura narrativa. O desejo é fugir, partir nos comboios que vão para Antuérpia, morrer próximo ao mar. Entretanto, cada vez mais esse desejo vai se diluindo nas linhas do conto até que se revela uma simples alucinação:

Em janeiro eu estava em Bruxelas, nos subúrbios, numa casa sobre a linha férrea. Os comboios faziam estremecer o meu quarto. Fora-se o natal. Algo desaparecera, uma coisa ingênua em que se poderia ter confiado. Talvez a esperança. Eu não tinha dinheiro nem livros nem cigarros. Não tinha trabalho nem ócio, porque estava desesperado. (Helder, 2005, 39)

Para afirmar em seguida:

Esta minha vida de agora é circular e eu sufoco, sem dela poder sair, com o deus que lá existe, com Deus, com Deus... Comboios que não param de ranger, e apitar. Comboios que partem. Durante a noite acordo muitas vezes com Deus a apitar. Mas de manhã a minha falta de fé parece ainda maior e compreendo que nunca hei-de sair deste quarto e

que os comboios são simples pensamentos, como Antuérpia, uma inspiração difusa, confusa. (Helder, 2005, 41)

A trajetória circular do poeta se dá mesmo num momento inglório, num período de impossibilidades marcado pela temática que aqui sublinhei, qual seja: o exílio, a viagem, os percalços que atravessam o caminho de um estrangeiro. O olhar cinematográfico de Manoel de Oliveira parte, de certa forma, dessas mesmas questões, já que o cineasta se mostra fortemente inclinado a pensar Portugal a partir dos problemas e das dificuldades contemporâneas que tocam a temática que destaquei no livro de contos *Os passos em volta*. Assim como nos contos de Herberto Helder, Manoel de Oliveira aponta para os obstáculos impostos pelo regime ditatorial salazarista em Portugal, como na entrevista para Leon Cakoff:

Eu fui, sobretudo, perseguido pelo regime salazarista, porque eu não aceitava um regime de imposição ditatorial. E o regime odiava-me porque eu não era, digamos, um comunista, e, claro, muito menos um militante. E, para o regime, o fato de haver comunistas lhes favorecia a atitude ditatorial. Reprimiam porque era comunista. Mas a mim era difícil reprimir, porque eu não era comunista. E não sendo comunista nem salazarista, era um inimigo um tanto difícil de atacar, de maneira que me meteram na prisão. Estive lá pó pouco tempo, cerca de dez dias, e tive uma sensação especial. A prisão ficava ao lado da Sé, em Lisboa. Prenderam-me no Porto e eu estava constipado, doente, tiraram-me da cama (...) Meteram-me num carro e levaram-me para Lisboa. Sobre isto, eu fiz o filme *Visita ou memórias e confissões* (1982), no qual evoco tais acontecimentos e que, curiosamente, inclui o texto da escritora Augustina Bessa-Luís, gentilmente oferecido por ela. (Machado, 2005, 73)

Diante da pressão política exercida pelo regime Salazar, Manoel de Oliveira submete os seus personagens ao mesmo exílio e a mesma condição de estrangeiro, poeticamente narrada por Herberto Helder. *Viagem ao princípio do mundo* (1997), um dos filmes apontados por inúmeros críticos como autobiográfico, nos conta a história de um diretor de cinema português, chamado Manoel, que parte da França para Portugal com um trio de atores para filmar uma nova película.

Manoel, o diretor-personagem, interrompe a viagem inúmeras vezes, comenta os lugares por onde passam, assusta-se com as ruínas de Portugal que,



outrora, traduziam o encanto do país. Mas o narrador-personagem é mesmo Afonso, ator francês prestigiado, que espera reencontrar em Portugal os antepassados de seu pai.

O genitor de Afonso emigrara de Portugal durante a Guerra Civil espanhola e foi viver na França de forma precária – como os personagens de Herberto Helder – sem dinheiro, sem trabalho e sem documentos. Afonso desejava conhecer, portanto, as origens de seu pai.

Entretanto, quando chega à casa de sua tia, Maria, num pequeno povoado no interior de Portugal, não é bem recebido nem bem visto pela família de seu pai. Afonso não fala português e precisa, constantemente, ser “traduzido” para a língua portuguesa para ser entendido pelos seus familiares que, em sua vez, não falam francês. Sua tia o renega alegando não ser aquele o filho do seu irmão, que nem mesmo “fala a nossa fala”. O conflito entre os dois, sobrinho e tia, só chega ao fim quando Afonso aproxima-se, abraça a tia e mostra-se emocionado ao conhecê-la.

Muito embora tenha encontrado seus antepassados, a família de origem do seu pai, pouco lhe é informado sobre a infância de seu genitor que, por ter fugido de Portugal com tão pouca idade foi, de certa forma, esquecido pelos seus familiares. A “origem” não aponta grandes esclarecimentos, não explica para Afonso as razões de seu pai: a razão por que fugiu de Portugal, a razão por que nunca lhe havia ensinado português, a razão por que jamais voltara em seu país natal.

Além de refletir sobre o passado do pai de Afonso, *Viagem ao princípio do mundo* discorre nas entrelinhas sobre Portugal e sua relação com a Europa, como fica claro na passagem do texto de Inácio Araújo:

Os filmes podem se conformar a limites europeus mais terra a terra, como na fabulosa *Viagem ao princípio do mundo* (1997), com seu título capaz de evocar a ficção de Júlio Verne e a história de um velho cineasta (Mastroianni) de origem portuguesa que viaja a Portugal procurando as origens de um ator francês, e se embrenha por um mundo de aldeolas – parecido, em certa medida, com o que os cineastas Antonio Reis e Margarida Martins Cordeiro haviam revelado em *Trás dos montes* (1976), belo filme que me escapa quase inteiro da memória – com seus costumes e produtos muito específicos, tão contrários à idéia de Europa, a que naquele momento (segunda metade dos anos 1990) Portugal aderira com entusiasmo. Talvez esse seja um mundo

condenando a acabar, mas dele Oliveira terá guardado, ali, um registro belíssimo. (Araújo, 2005, 106)

No mais recente *Um filme falado* (2003), Manoel de Oliveira parte numa viagem mais uma vez – como inúmeros contos de Herberto Helder – para pensar sobre Portugal, de forma ainda mais profunda.

O filme de 2003, narra a viagem de Rosa Maria (Leonor Silveira) e sua filha Maria Joana que partem de Portugal num cruzeiro pelo mar mediterrâneo com destino à Índia, de forma semelhante à viagem de Vasco da Gama no século XV. Durante o percurso, Rosa Maria, professora de história, aproveita para apresentar à filha os lugares que ela mesma só conhecera através dos livros: cidades importantíssimas para a civilização ocidental como Marselha, Ceuta, Pompéia e Atenas.

Refletindo sobre o presente de Portugal, Manoel de Oliveira recorre à Tradição e à história da civilização ocidental. Como em *Viagem ao princípio do mundo*, o olhar para o presente é sempre guiado pela atmosfera e pelos resquícios do passado.

Durante o cruzeiro, cujo capitão é um americano interpretado por John Malkovich, Rosa Maria conhece três mulheres que mudaram seu destino: uma francesa, empresária de renome (Catherine Deneuve), uma italiana, modelo famosa e uma grega (Irene Papas), reconhecida atriz. Nesse encontro mediado pelo capitão americano, cada um fala na sua língua materna e é bem compreendido. A portuguesa, que, à princípio, observava a conversa à margem, quando integrada, precisa traduzir-se para o inglês se quiser ser compreendida.

O povo português representado pela professora Rosa Maria, estrangeiro no continente europeu (representado, em sua vez, pela mesa que reúne as beldades) é visto com estranhamento e exotismo. A viagem que consagrou Portugal como uma das principais potências européias cinco séculos trás, nos aponta, hoje, para o isolamento da sociedade portuguesa no continente europeu – mesmo num momento pós-União Européia, que Manoel de Oliveira parece descrever.

E o cineasta vai além do isolamento cultural de Portugal, pois não só mostra o povo português à margem das decisões políticas e econômicas no mundo



atual, como também consagra sua possível decadência e contradição, representada pela morte de Rosa Maria e Joana no final do filme, vítimas de um ataque terrorista.

A ironia do diretor é tamanha que a morte das duas só foi consumada porque Joana esqueceu sua bonequinha muçulmana comprada no Cairo, presente do capitão americano. O atraso para tentar “salvar” o brinquedo custou-lhes a própria vida. Inácio Araújo comenta a película de 2003 para também afirmar:

Ali todos compreendem todas as línguas faladas. Exceto o português. De maneira que todos conhecerão a grandeza da Grécia pelas palavras de Irene Papas. Mas ninguém nunca saberá de Portugal, que ficará lá, em seu canto, numa quina da Europa. Porque o Mediterrâneo é um mar para europeus. Para os portugueses são outras as aventuras. A professora ensina a sua filha, a cada local que passa, a história da civilização, ou um pouco dela: Atenas, o Egito e suas pirâmides etc. Cada povo parece ter criado monumentos para o futuro, para que esses monumentos contem sua contribuição para a civilização, para essa coisa periclitante que é a civilização – aspecto de que o filme nos lembrará talvez para sempre. Mas Portugal não deixou monumentos. Ou antes, eles existem, sim. Estão às margens do Tejo, evocam os navegadores. Mas o que eles fazem, a rigor, é evocar os verdadeiros monumentos portugueses, que têm o hábito curioso de serem impalpáveis. (Araújo, 2005, 108)

Por que Portugal não nos deixou monumentos seria a causa da decadência do seu império? Não me parece ser esse o caminho. Manoel de Oliveira ao lançar-se na mesma viagem que fez Vasco da Gama – apesar de mais curta tendo como atalho o canal de Suez -, nos monumentos que estariam “às margens do Tejo”, nos faz pensar sobre os rumos e destinos da nação portuguesa. E se, em 1963, *Os passos em volta* de Herberto Helder nos apontavam desvios porque era impossível retornar, Manoel de Oliveira insiste em voltar, em trazer os personagens que habitavam no estrangeiro para rever Portugal como em *Viagem ao princípio do mundo*, mas também “arremessa-os” para uma viagem rumo ao “exterior”: para fora das margens de Portugal como em *Um filme falado* e para fora dos limites do presente como em *Palavra e Utopia* (2000), *Non ou a vã glória de mandar* (1990) e o *Quinto império - ontem como hoje*, (2004).

Nos dois últimos filmes mencionados acima, assim como em *Um filme falado* Manoel de Oliveira questiona o fracasso do império português através do

mito de D. Sebastião, como comenta Leyla Perrone-Moisés, na coletânea de textos reunidos por Álvaro Machado, inicialmente abordando *Um filme falado*:

Na partida, Lisboa, o Tejo, o monumento aos navegadores e a torre de Belém estão envoltos num nevoeiro. O nevoeiro lembra o penúltimo verso de Mensagem, de Fernando Pessoa: “Ó Portugal, hoje és nevoeiro...” E o nevoeiro remete, em Pessoa como no filme, ao mito de D. Sebastião. Dom Sebastião é figura central em dois filmes anteriores de Manoel de Oliveira: *Non ou a vã glória de mandar* e *Quinto império - ontem como hoje*. É um engano, porém, acreditar que Oliveira admira Dom Sebastião. Pelo contrário, tanto no primeiro filme, como no segundo, ele mostra que a loucura do rei, ao lançar-se na batalha de Alcácer-Quibir, foi responsável pela queda de Portugal e pela insistência do país na colonização da África, que termina na guerra colonial do século XX. No fim de *Non ou a vã glória de mandar*, o capitão ferido e delirante tem uma visão de dom Sebastião, “encoberto” em sua armadura; das mãos que seguram a espada, escorre sangue. O sebastianismo, isto é, a espera do rei salvador que voltará, num dia de nevoeiro, em seu cavalo branco, foi um mito tão danoso para Portugal quanto para o Brasil, onde ele ainda persiste, sob a forma imaginária do miraculoso salvador da pátria. Perrone-Moisés, 2005, 111)

De certa forma, o mito de Dom Sebastião serve como metáfora para nos fazer compreender os caminhos tortuosos que seguiu o império português e que culminaram em quase meio século de regime ditatorial (1926 – 1974), deixando marcas na política, na cultura e na economia portuguesa. Mas solo de onde brotou também, fértil, a poesia existencialista de Herberto Helder e as películas do diretor mais longevo da história do cinema mundial.

Referências bibliográficas:

- ARAÚJO, Inácio. “Uma nova aventura lusitana”. In: MACHADO, Álvaro. *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- FRUGNOLI, Elisa. “O século de Oliveira”. *Camões*. Revista de Letras e culturas lusófonas, n.12-13, 2001. Lisboa: Instituto Camões.
- HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- MACHADO, Álvaro. *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- OLIVEIRA, Manoel de. “Rios da terra, rios da nossa aldeia.”. *Camões*. Revista de Letras e culturas lusófonas, n.12-13, 2001. Lisboa: Instituto Camões.



PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A idade média de agora”. In: MACHADO, Álvaro. *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

ROSAS, Fernando. *Pensamento e acção política*. Lisboa: Editorial notícias, 2003.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2005.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

¹ Mestre em Comunicação Social pela PUC – Rio e doutoranda em Estudos de Literatura também na mesma universidade onde desenvolve projeto de pesquisa sobre a relação entre a literatura e o cinema portugueses. Email: sales.michelle@gmail.com

² Segundo Boaventura de Souza Santos “Portugal é um sociedade semiperiférica. Findo o ciclo do império, está a renegociar a sua posição no sistema mundial. Não é possível que num futuro próximo seja promovido ao centro do sistema ou despromovido para sua periferia. É mais provável que a sua posição intermédia se consolide em novas bases.” (Santos, 2005, 63)

³ A linguagem cinematográfica classifica esse recurso como uma “montagem paralela”, ou seja, o equivalente na literatura ao “enquanto isso...”, segundo Ismail Xavier. A montagem paralela foi usada inicialmente pelo cineasta americano Griffith, precursor de grande parte dos primeiros e principais elementos da linguagem do cinema. O conto de Herberto Helder aponta um jogo literário similar à montagem paralela do cinema, intercalando “cenas” que se desenrolam em espaços-tempo distintos e que, apesar de não sofrerem uma ligação causal (uma ação não interfere na outra) se relacionam de maneira emotiva e subjetiva.