



A MORTE DO ALFERES CABRITA E A PAIXÃO PORTUGUESA

ISMAIL XAVIER

RESUMO

O artigo analisa o modo como o filme *Non, ou a vã glória de mandar* (1990), de Manoel de Oliveira, se compõe como figuração da história de Portugal, desde o momento da formação nacional até o limiar da Revolução dos Cravos, longo percurso que o cineasta condensa através da justaposição de épocas históricas observadas como manifestações de uma recusa reiterada: um implacável princípio do “Non” frustra variadas formas de sonho imperial e tem como cena emblemática a batalha de Alcácer-Quibir em 1578. Inspirado numa passagem de sermão do Padre Vieira, o filme traz uma reflexão sobre tal percurso na tônica de uma poética do desastre que, em seu final, ganha nova inflexão pelo cotejo entre o espectro de D. Sebastião e o destino do seu protagonista, o alferes Cabrita, no ocaso da guerra colonial em terras africanas.

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema português; Manoel de Oliveira; Non, ou a vã glória de mandar; história de Portugal.*

ABSTRACT

The article analyzes Manoel de Oliveira's *Non, or the vain glory of command* (1990) and how it is built as a figuration of Portugal's history, from the inception of the Portuguese nation-state up to the Carnation Revolution, a long trajectory that the filmmaker condenses by means of a juxtaposition of historical periods seen as manifestations of a repeated refusal: a relentless principle of “Non” frustrates several versions of imperial aspirations and has as its emblematic scene the battle of Alcácer Quibir in 1578. Taking its inspiration from a passage of Father Vieira's *Sermons*, the film offers a reflection on that trajectory by means of a poetics of disaster that gains a new inflection by the collating of D. Sebastião's spectre and the destiny of the film's protagonist, ensign Cabrita in the dawn of the colonial war in Africa.

KEYWORDS: *Portuguese cinema; Manoel de Oliveira; Non, ou a vã glória de mandar; history of Portugal.*

O caminhão militar avança pela estrada de terra que rasga a mata tropical. Visto de frente e de perto, sua presença é impositiva. Novas imagens frontais definem um olhar mais afastado que permite descortinar outros veículos que o seguem. Os créditos do filme desfilam na tela.

Terminada a apresentação, a câmera se instala num dos veículos, de modo a encarar um grupo de soldados sentado em sua carroceria, destacando o rosto, um a um, cada qual entretido em devaneios e numa residual atenção ao que o cerca. Nada em sua atitude solicita o contracampo, pois o que estão a ver, sem muito ver, é a imagem que nosso olhar simetricamente descortina: a passagem regular e lateral

da mata espessa. Esta compõe um campo de imersão para a longa conversa que virá. De imediato, é a expressão desses jovens calados que interessa sublinhar como primeiro estágio de um desfile de fisionomias que, ao longo do filme, vão expressar uma variedade de estados de espírito que resumem, a cada passo, a relação de distintas personagens com as dores da guerra.

Na alternância de passado e presente, veremos personagens ilustres, homens de poder celebrados pela crônica e comentados nos livros; no limite, ícones maiores de um imaginário popular de longa duração, como é o caso do Dom Sebastião, figura central que assombra todo o desenrolar de *Non, ou a vã glória de mandar*. Um tecido de memória far-se-á visível através de *flashbacks* deflagrados pela conversa dos soldados que coloca entre parênteses a iminência de um combate. Estamos nessa antevéspera que a tradição literária tornou simbólica como lugar do simpósio que distrai, lugar de memória e reflexão que fortalece o senso de partilha na tropa e também estabelece alguns nexos entre sua experiência imediata, seu trajeto de vida e o plano maior da história. Diante deste último, esses homens de farda deverão permanecer como figuras anônimas, embora no filme eles tenham nome e nos ofereçam alguma intimidade, pois o seu destino provável é entrar para o elenco daqueles que, nesta época moderna do Estado-nação, são lembrados nas cerimônias de homenagem ao Soldado Desconhecido em cujo túmulo coletivo, em geral nas grandes capitais, os governantes de plantão depositam flores para cimentar as ideias de unidade e soberania, bem como marcar os sacrifícios que elas exigiram.

Digamos que tal seria o caso do Alferes Cabrita, professor de História convocado para servir na guerra, não estivesse ele em defesa de uma empreitada colonial já falida que as mudanças políticas em Portugal terminaram por enterrar. Embora de início não tenhamos uma data precisa, a fala dos soldados indica estarmos já no declínio do regime de Salazar quando observamos o avanço dos caminhões em território africano. A cena que encerra o filme terá uma data definida, o 25 de abril de 1974, anunciada num prontuário médico e pela intervenção de uma voz *over* que nos lembra ser esse o dia da Revolução dos Cravos. A forma lacônica da enunciação do momento de ruptura torna esse lance final da figuração da história que atravessa o filme uma peça sutil de grande efeito que contrasta com o aparato cênico dominante no retrospecto milenar em que cada episódio foi tomado como uma “estação” da Paixão portuguesa.

O último ato dessa figuração tem lugar na África negra, onde conversam o Alferes Cabrita e seus companheiros de armas, mas a memória histórica posta em cena passa ao largo desta África tropical e de seu papel no domínio colonial português. Ausentes nos *flashbacks*, os negros devem esperar o momento de desenlace para serem vistos na

tela como combatentes à distância, dentro do que é usual nas cenas de guerra em que o interesse está concentrado na ação e no destino dos protagonistas, o que não impede que o efeito maior de horror da violência se encarne na figura de um africano ferido de morte a correr e a gritar segurando o ventre dilacerado.

Esse momento do combate choca, dado seu contraste, com a atmosfera de sala de aula das preleções históricas de Cabrita, seguidas com interesse pelos soldados; torna mais contundente a violência já visível nos episódios evocados nos *flashbacks*, em que predomina um zelo iconográfico que intelectualiza a imagem, enquanto agora o fardo do desejo imperial cai sobre os ombros de quem não parece estar sintonizado com ele. Quando o Alferes Cabrita é ferido de morte, o efeito é distinto daquele produzido quando personagens de outros séculos, interpretados pelo mesmo ator Luís Miguel Cintra para marcar uma continuidade, tiveram destino semelhante na narrativa que sua voz conduziu.

Uma questão-chave de *Non, ou a vã glória de mandar* advém do cotejo entre os cerimoniais de guerra e de morte que compõem a história relatada pelo alferes e as condições mais insípidas de sua própria morte no hospital militar em Luanda. Ao longo do filme, há um fio de relações que se tece pela expressão de rostos e olhares diante da morte e do desastre, algo que se reconfigura a cada episódio. Há a sobriedade do herói trágico, Viriato; o olhar perplexo de D. João II, o pai que encara o abismo no funeral do príncipe herdeiro, cujo casamento com a infanta Doña Isabel, de Castela, em 1479, parecia selar a união da península Ibérica num só reino; a soberba autossuficiência no olhar de Dom Sebastião às vésperas do combate em 1578; a prostração resignada dos nobres guerreiros no cenário dos mortos de Alcácer-Quibir; o olhar sem rosto do ferido no hospital moderno que, envolto em bandagens, expressa o horror diante da morte de Cabrita; e, por fim, há as feições do próprio alferes, que acentuam o contraste entre a bonomia das preleções históricas, onde se insinuam as inclinações melancólicas do intelectual, e o momento dramático da sua agonia, que se desenha como um ajuste de contas, e de olhares, na hora da morte, longe da reflexão serena.

Ao lado do reiterado confronto de olhares, há o tecido de violência que incide sobre os corpos e sua simbologia, da figura sagrada do monarca absoluto ao do cidadão comum do século XX, corpos que na variedade de seu *status* e poder fazem valer a repetição de um princípio norteador da história de Portugal tal como esta é concebida ao longo do filme, não só pela voz de Cabrita, mas também pelas imagens e inscrições que a cercam ao longo do percurso até o ponto climático em que, agonizante, ele se confronta no delírio com a imagem de Dom Sebastião, num misto de antagonismo e identificação, continuidade e ruptura que cabe discutir.

Temos aí um caminho para esclarecer a relação entre o filme e o implacável princípio do “Non” ou da recusa, que o cineasta tanto reitera (ou vê a história reiterar), não tanto para “explicar”, mas para absorver poeticamente o fracasso do sonho imperial e a condição subalterna de Portugal na Europa a partir da batalha de Alcácer-Quibir em 1578.

Como alegorista, Manoel de Oliveira extrai dessa justaposição entre a enunciação seca do 25 de abril e a cena branca do hospital um efeito de sentido esteticamente mais feliz do que certas advertências morais que se podem extrair da recapitulação. Se há em *Non* um conselho de narrador cioso da mensagem, seu ponto de maior interesse não está na postulação nacionalista de um interdito que supõe Portugal como entidade especial, digna de um povo eleito da Providência, mesmo que pela negativa. Nem na lição moral de inspiração barroca, porém deslocada, que castiga a vaidade da glória efêmera dos poderosos, separando-a das virtudes civilizadoras, estas mesmas que se beneficiam dos “vícios” do poder. Está na forma como o seu desfecho figura o presente.

As contradições presentes na lição do alferes quando explica aos soldados como se deve separar a conquista imperial, a violência e a dominação, de um lado, e o legado cultural e o conhecimento, do outro, já foram bem apontadas por Randal Johnson¹, Carolin Overhoff Ferreira², entre outros leitores de Oliveira. O elogio dos Descobrimentos como a dádiva portuguesa para a história universal é central no filme e devo voltar a ele, procurando discutir como se articula a alegoria do “Non”, que marca o diálogo do cineasta com o Padre Vieira, e a noção quase iluminista de progresso da civilização assumida no discurso sobre a dádiva. Como observei, o final é uma solução formal feliz que redimensiona a força poética de um filme em que o nacionalismo e os aspectos mais pedagógicos da alegoria têm seu lugar central, como também terão em filmes posteriores, a exemplo *Palavra e utopia* e *Um filme falado*. Tampouco está ausente o movimento de queixa, o comentário ressentido que aqui, quando se faz, é pela mediação de uma ou outra personagem e não pela postura geral do filme.

O SOLDADO COMUM, O HERÓI TRÁGICO DA RESISTÊNCIA,

O PATRIOTA DECEPADO, O PRÍNCIPE SEM SORTE, D. JOÃO PERPLEXO

A primeira conversa dos soldados no caminhão já põe em foco a questão da guerra nas colônias e o lugar indigno de Portugal na conjuntura da Guerra Fria, mobilizando sentimentos e opiniões de um grupo cuja grande pergunta é “o que estou fazendo aqui?”, pergunta que engendra o debate que alimentará a recapitulação histórica conduzida pelo alferes que, afinal, intervém no grupo como a voz da razão para aplacar as tensões e o senso de desamparo — “estamos

[1] Johnson, Randal. “Manoel de Oliveira and the ethics of representation”. In: Ferreira, Carolin Overhoff (org.). Londres: Wallflower Press, 2008; Johnson, Randal. “Oliveira político”. In: Cruz, Jorge, Mendonça, Leandro, Monteiro, Paulo Filipe e Queiroz, André (orgs.) *Aspectos do cinema português*. Rio de Janeiro: Uerj, 2009, pp. 23-48.

[2] Ferreira, Carolin Overhoff. “Os descobrimentos do paradoxo: a expansão europeia nos filmes de Manoel de Oliveira”. In: Junqueira, Renata Soares (org.) *Manoel de Oliveira: uma presença — estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 117-145.

sós”. Ele monta um contexto para essa experiência que, não tendo o solo familiar como apoio, recolhe um estranhamento em verdade já presente antes da primeira cena dos caminhões e dos soldados: refiro-me à célebre imagem da árvore que se impõe na abertura do filme.

Houve a epígrafe com a frase de Vieira: “Terrível palavra é um Non.” Em seguida vem essa imagem singular (de fato, três planos) de uma árvore imponente que o olhar da câmera foi contornando por um tempo suficiente para que se invertesse, com claro toque de fascínio, o senso de imobilidade e de movimento, de modo que tal imagem pudesse flutuar soberana. Esse efeito é ampliado pelo enquadramento que corta a parte inferior do tronco da árvore e a desliga do solo. Um som agudo inquietante e uma percussão insólita, em surdina, suplementam o poder de imantação dessa entidade autárquica que paira acima da paisagem, do mundo natural, e convida aos mais variados investimentos simbólicos. Uma árvore é uma árvore e seu enigma, antes e depois dos tempos bíblicos³.

Essa imagem inaugural é um dos emblemas de uma intenção de ambiguidade e de ruptura com o familiar reiterada ao longo do filme, ponto de interrogação que funciona como um contraponto para a exposição clara da história que se desenha na palavra do alferes. Compõe como que uma experiência a memorizar, pois pode oferecer a cifra visual de certas sugestões do professor sobre a vida e o tempo. Este, embora confira sentido aos episódios que narra, deixa sempre a brecha para que se perceba que está a expor um conhecimento incompleto que não nos dá acesso a uma transcendência acima da ordem natural e histórica cognoscível. Ou seja, tal imagem da árvore na abertura, na variedade de suas leituras, seria a cifra de uma interrogação endereçada à história, um capítulo das “verdades últimas” a que vai se referir o Alferes Cabrita, que, não rejeitando o sagrado, sugere mais de uma vez que há limites na compreensão do humano apoiada na ideia de secularização, dentro da visão laica do processo histórico tal como entendido a partir do Iluminismo.

No filme, antes do advento da palavra, há esse passeio pelo campo de imagens sugestivas, mas incertas, que somente ganham um contorno mais familiar quando nosso olhar se volta para os rostos fixos dos soldados em seu longo silêncio. Através dessa montagem, Oliveira obriga a oralidade tão típica e fundamental em seus filmes a esperar o seu momento propício de entrada, pois é preciso que se adense uma interrogação que, iniciada nas primeiras imagens do filme, ainda persiste no que pode haver de enigmático nesse quase inventário de fisionomias do homem comum português trazido pela sequência de planos frontais. Diante dos olhares dos soldados, a nossa indagação é mais psicológica, pois observamos uma cena que comporta um movimento natural em sua dimensão pragmática: há a estrada, as rodas,

[3] Desta abertura, há um leque de leituras que alia a questão do tempo (natureza, história) com a pluralidade de acepções da árvore como símbolo. Ver Alvarez, José Maurício Saldanha. “Sempre fere é sempre ferro — o *Non* de Manoel de Oliveira: uma fábula cinematográfica”. In: Cruz, Jorge, Mendonça, Leandro, Monteiro, Paulo Filipe e Queiroz, André (orgs.). *Aspectos do cinema português*. Rio de Janeiro: Uerj, pp. 49-85, 2009; De Baeque, Antoine. “L’arbre de l’histoire”. In: *L’histoire-caméra*. Paris: Gallimard, pp. 12-14, 2008; e Predal, René. “Non, ou la vaine gloire de commander: requiem pour un roi fou”. In: *Manoel de Oliveira, le texte et l’image. L’avant-scène — cinéma*, jan.-fev. 2009, pp. 478-79.

os veículos, o grupo sentado, a mata como pano de fundo. Estamos inseridos num fluxo temporal cujas coordenadas não demoram a se definir, pois o que aí acontece se conecta com a conversa dos soldados que discutem a hipocrisia das grandes potências, “só humanistas quando fartas”, ponto de concórdia entre eles, e o significado do colonialismo português para os africanos, ponto de discórdia que opõe a postura crítica de uns ao patriotismo convencional de outros. Fala-se, de passagem, em interesses econômicos, discute-se a posição dos que resistiram à convocação, preferindo o cárcere ou o exílio como forma de combate a Salazar; há menção à violência e à opressão. Entretanto, a questão específica da África permanece, em verdade, recalcada no filme, seja nos seus aspectos mais recentes (anos 1970), seja em sua história geral, pois a recapitulação do passado em grande escala elide toda a questão da colonização na África, a escravidão e o tráfico negreiro, experiência de que Portugal manteve o controle entre os séculos XVI e XIX, enriquecendo senhores do comércio e o Estado num período que é posterior ao que os *flashbacks* põem em cena, concentrados que estão nas refregas da península Ibérica e na luta contra os mouros, sendo a derrota de 1578 seu último e mais dramático episódio, referência a partir da qual se faz o salto para 1974.

Supõe-se nesse grande intervalo 1578-1974 o longo declínio de Portugal, como nação, em sentido lato, no interior da trama que envolve os povos com suposta vocação de liderança na história universal⁴. Ou seja, parte-se da consciência de que o processo de formação dos Estados-nações modernos enterrou a utopia do Quinto Império tal como profetizada pelo Padre Vieira, que reservava ao seu país o papel central numa etapa futura do plano de salvação da humanidade. Embora não deem sinais de conhecer bem essa história, os soldados revelam seu mal-estar diante da evidente condição periférica de Portugal, que embaralha os valores em jogo nessa insistência colonial e põe em questão uma retórica nacionalista que tenta legitimá-la. A dinâmica do mundo levanta suspeitas sobre a ideia de nação.

Nos termos da conversa entre os soldados, vale a pergunta: “o que é a pátria?”, feita por um deles ao grupo. A resposta de outro, “minha pátria é minha aldeia”, é o sinal para que Cabrita tome a palavra para pôr em pauta o problema da formação das nações, começando por evocar tempos mais antigos em que Portugal não era ainda Portugal e os lusitanos dispersos em aldeias resistiram à invasão romana comandados por Viriato, que terminou traído e assassinado, mas cuja coragem, retidão e sacrifício fez com que o cerimonial de sua cremação acendesse, digamos assim, a chama de uma unificação e identidade futura. Valem, na encenação desse episódio, a sobriedade e a firmeza no olhar do herói trágico (interpretado pelo próprio Cintra) cuja luta adveio *antes do tempo propício*, sendo, portanto, trágica. O corajoso líder

[4] Colocar a questão nesta escala, escolhendo como data pivô 1578, se ajusta ao descarte de nuances nesse processo de declínio, notadamente seus efeitos na dominação colonial que persistiu e transformou a navegação, de aventura e descoberta, em transporte de mercadoria humana submetida a condições inimagináveis. São séculos de hegemonia portuguesa no litoral africano e na condução do tráfico de escravos. Operação fundamental do seu sistema colonial, algo que se manteve mesmo sob o domínio espanhol (1580-1640), em relações de poder efetivo mais negociadas do que permite ver o desenho em grandes linhas. Ver Alencastro, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

[5] Ver Hegel, Wilhelm Friedrich. *Filosofia de la historia*. Barcelona: Ediciones Zeus, pp. 79-102, 1970. Cabrita não chega a enunciar a ideia de uma astúcia da razão na história, que se vale de paixões e atropelos para assegurar o avanço da humanidade, mas preserva um senso de progresso que não é laico, burguês, e antes aponta para um sentido mais ambíguo que bem pode se ajustar a uma visão providencial da história, nos moldes de Hegel.

abraçou uma empreitada justa sem condições para vislumbrar o horizonte para além do embate imediato, pois não podia transcender sua experiência local e perceber que os romanos eram, naquele momento, o povo de vocação universal, com destinação histórica, segundo o alferes que segue, em muitas passagens, uma noção do papel dos povos na dialética da história universal de tipo hegeliano⁵. Os romanos eram “o mundo avançado” e reuniam condições imperiais — pela violência e poder — para fazer avançar a civilização em benefício da humanidade, produzindo um legado cultural que o alferes vai chamar de “dádiva” quando estiver em pauta a dimensão civilizatória, de ampliação do conhecimento presente nas grandes navegações do século XV, com Portugal na vanguarda.

Seguindo uma regra do filme, o momento decisivo da unificação e soberania, sob D. Afonso Henriques, o vitorioso no século XII, um desdobramento de longo prazo do processo vivido na experiência da Reconquista (expulsão dos árabes da península Ibérica) e nas Cruzadas, não é trazido à cena. Esta se concentra na representação dos desastres da história portuguesa. Unificado, porém diminuto em território, o reino procura se expandir e o faz pensando no domínio da península. O conflito reiterado com os espanhóis tem seus momentos de heroísmo, como no século XV na figura do decepado que, sem as duas mãos, continuou a segurar o estandarte lusitano cercado pelos inimigos na Batalha de Toro, confronto que se marcou pelos momentos de desarticulação estratégica em combates sem resultado definido. Diante dessas experiências, o alferes opera como um cronista que destaca o pitoresco e resume a ideia de história aos campos de batalha e seus horrores, instâncias onde o poder se expressa na busca de domínio territorial e em símbolos heráldicos que tanto zelo exigem de seus súditos. Até este ponto do relato, nenhuma vertigem barroca, nenhum olhar para o abismo, o que só vai acontecer na próxima estação do drama das frustrações nacionais, ou melhor, dinásticas.

A tentativa de unificação de Portugal e Espanha num único reino não se deu apenas pelas armas, pois encontrou também o caminho bem típico às dinastias da época, quando o casamento de um príncipe com uma princesa de reinado vizinho, ou mais distante, definia um novo domínio que vinha reativar a ciranda do redesenho do mapa do continente e o realinhamento dos vassalos. A reunião de um suposto princípio de Eros com o princípio da Polis — digo suposto porque casamento não era ainda o apanágio do sonho romântico como ficou instituído na era burguesa — definia uma via pacífica de arranjos políticos e expansões de poderes dinásticos, então confundidos com a noção de Estado. A integridade e continuidade deste se assentavam na linhagem de sangue e, de forma variada, na sacralização dos mandatários abençoados pela Igreja, dentro das relações tensas bem co-

nhecidas. Vocação histórica se confundia com o sacramento, a política com a teologia, de forma que a reunião de tantos poderes sagrados e profanos, numa península que, como poucas outras regiões, encarnava o triunfo de um cristianismo combativo e expansivo, tornou o casamento do príncipe herdeiro D. Afonso com a infanta espanhola Isabel um fato auspicioso, digno da fé e das pompas que o marcaram. Tal cerimonial, Oliveira o recupera em sua iconografia e em seus sermões, reencontrando a teatralidade na imobilidade, este motivo tão associado ao funesto em seus filmes. Na celebração do momento utópico de união do casal, apesar das palavras de euforia já se insinua o que vai se radicalizar na encenação do luto, depois de a reviravolta do destino envolver o príncipe num acidente ao mesmo tempo banal e fatal em sua inusitada trama e detalhes, tudo encaixado para sugerir o seu sentido trágico. Na reversão da fortuna do casal, que se confunde com o colapso da união desejada, a ocasião do luto é o confronto com o abismo, mais do que tudo estampado no rosto e no olhar do mais desamparado dos personagens de *Non, a vã glória de mandar*: D. João II, a figura do silêncio e solidão no espaço do funeral de seu filho. Seu rosto aparece isolado no centro de uma área de sombra, uma tela preta que se confunde com a roupa do luto e torna sua máscara da dor a mais condensada visão do sentimento de perda ao longo do filme. No centro do quadro, único ponto visível. Ele inclina a cabeça, tensiona o olhar e indaga o vazio como à procura de uma resposta que se sabe impossível pelo teor mesmo da composição da imagem. Em conexão com essa figura, repetida mais de uma vez, o sermão do padre celebrante do ritual vem conferir um sentido ao desastre, responder a seu modo à perplexidade, invocando a vaidade do sonho de grandeza e os pecados da sociedade como raiz do que seria uma resposta negativa da providência. A morte do príncipe que encarna a unidade do grande reino peninsular com aspirações imperiais é uma punição, pois que a história se tece segundo tais desígnios; a causalidade natural e o que chamamos de acaso se impregnam da vontade de Deus, senhor maior desta trama, foco maior da recusa.

Posta a cena, poder-se-ia esperar uma preleção de Cabrita feita em outros termos, digamos mais seculares, tal como havia feito no caso da ideia do trágico na experiência de Viriato. No entanto, seu discurso, ao dar sentido ao fracasso histórico que relata, confirma o diagnóstico do sermão ministrado no século xv, não sem amenizar a ideia de princípio motor, pois não se refere ao “Non” de Deus, mas ao “Non” de entidades sobre os quais é mais fácil projetar a ideia da linguagem figurada como um ornamento, dada a descontraída citação do discurso clássico pagão em que Cabrita fala à maneira de Camões (“os deuses não quiseram”). Logo adiante, sua expressão “ambições às quais Portugal não estava predestinado” se insere numa informalidade que

torna sua dicção algo ambíguo entre o metafórico e o sacramental, de certa forma evidenciando a tonalidade desejada por Oliveira em sua relação com o mundo da oratória dos púlpitos que tanto o inspirou na concepção do filme, em particular a figura do Padre Vieira.

OLIVEIRA LEITOR DE VIEIRA

A referência ao “Non” da providência, inaugurada na narração do funeral do século XV, é uma forma de articular fatos históricos e punição divina que, guardadas as enormes diferenças de envergadura na oratória, nos faz recordar o sermão do Padre Vieira proferido na Bahia em 1640, “Sermão pelo bom sucesso das armas portuguesas contra as de Holanda”. Ele trata das aflições da guerra contra os holandeses no Brasil e indaga o porquê da mudança da vontade divina em relação aos portugueses, defendendo os méritos destes e advertindo para o perigo da vitória dos hereges, pela qual Deus ficaria desacreditado. Novas indagações sobre a inteligência da história não excluem, nesse sermão, o enfático pedido de perdão pelos pecados, a hipótese da derrota como punição. Vieira roga a Deus e argumenta. Quer evitar o “Non”. Alógica da história providencial, pensada em todos os seus torneios, está lá nesse sermão, que é dos mais explícitos no comentário à conjuntura bélica daquele século; mas não foi desse exemplo que Oliveira extraiu a passagem inspiradora do filme. Foi de outra peça oratória, de que ouvimos apenas um trecho, quando chegamos à cena em que o princípio do “Non” é enunciado da forma mais contundente após a derrota de 1578. A referência central do cineasta é o “Sermão da terceira quarta-feira da Quaresma”, pregado na Capela Real no ano de 1670⁶.

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 encaminha para o final. Cabrita, no leito do hospital, não mais domina a palavra. A montagem alterna a sua agonia com as imagens da desolação dos portugueses após a derrota de Alcácer-Quibir, um campo de batalha repleto de cadáveres. Tudo confere enorme ressonância à citação que alcança, desse modo, a força de um diagnóstico geral da história ali condensada, como era desejado. Um nobre militar de dentes cerrados atira ao mundo as palavras de Vieira e, terminada a imprecação, se suicida em total desengano, disposto ao sacrifício como gesto de salvação da honra diante do que estava claro como infâmia, derrota de longo prazo, uma catástrofe que se desenha no último plano — o penacho, a armadura, o corpo e o estandarte caídos por terra. Outras fisionomias moralmente arrasadas compõem a moldura desse discurso, oferecendo a síntese onde repercutem a epígrafe do filme, a sucessão de fracassos anteriores e as preleções do Alferes Cabrita.

[6] A fonte para a leitura dos sermões aqui assumida é Pécora, Alcir (org.). *Sermões: Padre Antônio Vieira*. São Paulo: Hedra, 2000.

No sermão de Vieira em seu movimento completo, o contexto dessa anatomia do vocábulo “Non” é uma reflexão sobre o exercício do poder do Estado em sua rotina — o que marca um estilo de governo e suas decisões; enfim, os dilemas do príncipe antes já tematizados, em outra chave, por Maquiavel. O sermão se concentra numa longa ponderação sobre as difíceis situações em que há o imperativo da recusa diante de uma demanda apresentada pelos súditos. Para Vieira, isso é sempre um problema, dado que o “Non” é intragável para quem reivindica o direito ou o favor. Seja a demanda justa ou injusta, ele é também desgastante para o príncipe porque supõe ou um “não querer” (ofensivo para o não atendido) ou um “não poder” (constrangedor para o governante porque denuncia seus limites). Enfim, é terrível para todos os lados, simétrico em seu malefício. Resumindo o longo argumento, pode-se dizer que, no plano prático, ele analisa distintas formas de habilmente se evitar essa situação-limite e suas consequências; por outro lado, ao se mover no plano da teologia política, introduz, como baliza moral-metafísica da questão, tanto para o príncipe como para os solicitantes, a questão do “Non” tal como se põe na relação entre Deus e os homens, plano de relações mais complexo que Vieira enfrenta, ressaltando as dificuldades que encontramos ao tentar separar a reivindicação justa da injusta. Supondo que Deus está sempre com a razão e sabe melhor do que ninguém de que lado está o bem, cabe ao solicitante apresentar justas demandas, produtoras do bem. Mas o que é a justiça e o Bem? Como discernir o que, no longo prazo e no plano da salvação (não nesse terreno da glória efêmera), é o Bem para mim e para os outros, o que na trama dos caminhos uma suposta conquista ou perda me reserva. Em resumo, os homens não sabem o que pedem... Atendê-los pode gerar o Mal, não atendê-los, o Bem. Há sempre um momento seguinte que pode reverter, surpreender, esclarecer, transformar uma satisfação em frustração, e vice-versa. A questão não se fecha no plano de uma temporalidade conjuntural, pois são opacos os desígnios da providência. Tal campo de indagações se complica pelo recurso de Vieira à citação da frase de Cristo, de fato o mote do sermão, dita aos apóstolos — “não me pertence dá-lo, mas é para aqueles para quem meu Pai o tem preparado” — em resposta a uma reivindicação. Tal gesto acentua o desdobramento do processo que leva ao poder “em última instância” e lembra que o arbítrio decisório não é tão simples, devendo o príncipe tomar essa ordem mais ampla de ideias como sua baliza inspiradora quando a ocasião do “Non” se fizer necessário. O mesmo deve fazer o reclamante para não esquecer, apesar de seus limites de percepção e seus motivos de fundo, a questão da justa demanda, que seria uma condição *sine qua non* para a ousadia de uma súplica.

Oliveira não traz à cena essa espiral barroca do sermão, mas algo deste “não sabem o que pedem” e daquela dialética das consequências incertas tem ressonância na forma como está montado o mosaico das repetições do “Non”, assumido como um dado efetivo da história. Na encenação do episódio de Alcácer-Quibir, o retrato de Dom Sebastião se compõe como a encarnação absoluta do orgulho cego, grave pecado capital, uma maldição que as interpretações messiânicas compensatórias do trauma nacional não conseguiriam redimir. O rei morto, ícone da soberba, se move como um espectro a povoar pesadelos; está longe da figura da penitência, do sobrevivente perdido, anônimo, a se arrepender da insensata empreitada e a expiar a culpa para, confirmando sua sacra realeza, emergir da névoa como o Salvador da Pátria, redentor de Portugal.

O caminho das estações de *Non, ou a vã glória de mandar*, ao compor a figura do rei, não incorpora até o fim a forma do drama barroco do tirano mártir, preferindo tomar a longa duração do sebastianismo como um argumento que reforça o senso de uma irrupção do mal na história portuguesa, ressaltada a dialética das inversões de sentido que o tempo nos reserva. Neste filme, o cineasta descarta uma representação mais nuançada da insensatez do soberano, em que o jovem inexperiente fosse inserido numa cultura religiosa e política que o induzisse a determinadas posições, o alimentasse de sonhos messiânicos e de vocação imperial, mesclados com missão evangélica ainda no espírito das Cruzadas⁷.

A reiteração do “Non” sugere um caminho inexorável na direção do desastre como destino associado ao sonho de grandeza, o que define um traço comum com o movimento em direção da catástrofe, muito próprio ao drama barroco. Mas o “Non”, tal como trabalhado no filme, supõe a transcendência, a história providencial investida de uma ordem sacramental que dá sentido à *débâcle* e promete novos episódios corretores ou não, enquanto o drama barroco, na acepção de Walter Benjamin (1984), compõe a experiência do desastre dentro de uma história sem transcendência, uma história natural em que tudo se arruína e caminha para a morte por um processo iminente. Lugar, portanto, de um abandono de Deus, não dessa forma de intervenção que o “Non” reiterado sinaliza de modo tão enfático como um gesto da alçada da providência e, portanto, dotado de sentidos ainda não revelados, mas que fazem parte do Plano da Salvação. Embora não explicita, Oliveira parece endossar o diagnóstico do padre que celebrou o funeral no episódio do século XV, ou outras falas sobre os indevidos sonhos de grandeza associados a um traço de identidade de vigência secular, embora fora da igreja e à sombra das árvores africanas tudo se enuncie como especulação intelectual do professor de História.

[7] Para o drama barroco, ver Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. Para o quadro específico em que se inserem a vida e a morte de Dom Sebastião, a teologia política, a sacralização da realeza e seus desdobramentos, ver Hermann, Jacqueline. *No reino do desejado: a construção do sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Na chave de Oliveira, seria então injusta a demanda portuguesa geradora do “Non”? Sim, quando se observa que a escala da sua reflexão condensa em Dom Sebastião a “vã glória de mandar” em seu momento mais obstinado, uma figura que porta o traço típico das personificações alegóricas, com sua neurose obsessiva, sua unilateralidade própria ao possesso com quem é impossível negociar⁸. Em contrapartida, o filme condensa em Vasco da Gama a figura da dádiva portuguesa, e faz da homenagem dos deuses aos navegantes, dos ídolos na ilha oceânica e do sorriso da deusa do amor o contraponto solar, sob a chancela de Eros e do princípio do prazer, ao reino das sombras de Tanatos, que impera na sucessão dos desastres.

Camões é o mediador dessa elegia positiva que encena um episódio de *Os lusíadas*, momento singular que contrasta com tudo mais no filme, deixando um rastro de utopia que repercute até o final. Mas é a palavra de Cabrita que introduz o episódio, embora o tom geral de seus relatos o revele como um narrador algo melancólico da poesia épica de Camões. Ele é capaz de conceber a dádiva e celebrar o poeta em sua sabedoria, mas parece um narrador já cansado de um percurso de frustrações, mais reticente do que seus inspiradores. Desta forma, igualmente já não tão convicto quanto o padre jesuíta do século XVII na força da profecia pela qual o clérigo ajuda o príncipe a conduzir os negócios do Estado e aponta uma saída nos momentos de desespero. A consciência que Vieira tinha dos desastres (e o maior deles era então muito mais recente) não impediu a sua insistência numa interpretação messiânica da história, marcada por uma teleologia de redenção que, para ser vislumbrada, exigia a cada conjuntura muita imaginação e brilho para ajustar as vicissitudes do mundo empírico e os desígnios da providência, que fazem do sim e do não algo imperscrutável em última instância.

Se o filme recolhe de Vieira a tópica do “Non”, a que o cineasta confere uma vigência regular que não está suposta no sermão da Quaresma, recolherá também a hipótese de uma superação do interdito que, discretamente, não deixa de estar em consonância com o tecido das profecias formuladas ou assumidas pelo padre que insistiu, na contracorrente do século XVII, no advento do Quinto Império. Não sem antes promover um ajuste no esquema profético-messiânico, deslocando o protagonismo da história para a figura de D. João IV, pois não era o caso de endossar o movimento popular de recusa da morte de Dom Sebastião (o que tem lá sua incidência na forma como Oliveira trata a figura do rei). O importante era praticar uma hermenêutica capaz de ler os textos sagrados, de forma a ajustar o mundo da história à teleologia da salvação, pois o plano não se revela senão gradualmente dentro da sucessão complexa dos fatos, não fora deles. Valem neste caso as nuances próprias ao intérprete que sabe incorporar os meandros da

[8] Sobre a relação entre a alegoria e a figura obstinada, como que possuída por uma força alheia, ver Fletcher, Angus. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Ithaca: Cornell University Press, 1970, pp. 25-69.

[9] Sobre a forma das profecias de Vieira e sua interpretação da história, ver Lopes, Marco Antônio. “Padre Antônio Vieira: uma leitura simbólica da história universal”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 30/43, pp. 159-83, 2010.

[10] Luiz Felipe de Alencastro (op. cit.) lembra a diferença entre a oposição de Vieira à escravidão dos indígenas e a sua anuência mais do que pragmática à escravidão dos africanos. E cita passagem do “Sermão XIV” da edição dos *Sermões*, com prefácio e revisão de Padre Gonçalo Alves (Porto, 1993, vol.4, pp.733-69): “Oh se a gente preta tirada das brenhas de sua Etiópia, e passada ao Brasil, conhecera bem quanto deve a Deus, e a Sua Santíssima Mãe por esse que pode parecer desterro, cativoiro ou desgraça, e não é senão milagre, e grande milagre!”.

história e as vicissitudes políticas dos reinados. Tendo vivido o mundo da colônia e a efetiva catequese, o complexo contato com o outro, Vieira incorpora em sua profecia o seu próprio embate com a dominação e mostra uma astúcia política que definiu um trabalho de conselheiro do príncipe que desagradou a Inquisição e lhe custou os processos nos quais se defendeu ainda, afirmando a destinação especial de Portugal como Quinto Império⁹.

Algo dessa utopia de Vieira repercute na fala de Cabrita, que, mais para o final de suas preleções, desdobra seu desengano com a conjuntura do século XX, numa observação regressiva e idealizadora que supõe os bons propósitos encarnados na utopia do Quinto Império, sugerindo sua maior afinidade com um plano humanista do que o atual comportamento das potências que “querem implantar uma espécie de Quinto Império à força”. Aqui, ele invoca o sentido etimológico de “católico” como “universal” e faz recordar de novo o Padre Vieira e seu imaginado milênio de paz e harmonia com todos os seres humanos reunidos e convertidos (como?) ao catolicismo sob a égide de Portugal, elidida aqui a legitimação da violência e da conquista em nome da conversão, posta de lado qualquer avaliação realista do jogo de poderes nacionais na Europa de então. Aqui, uma determinada perspectiva histórica é avaliada pelo que diz e proclama, não pela sua prática, tal como acontecerá em *Palavra e utopia*, em que Oliveira vai trabalhar as tensões entre o catequista e as decisões do poder secular, compondo um retrato notável de Vieira, mas não sem idealizar novamente o seu humanismo diante da escravidão dos negros africanos¹⁰.

Este é o terreno de ambiguidades em que se move o alferes: ao expressar seu descrédito no falido colonialismo, se move 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” como ordenador da história portuguesa enquanto perdurar o messianismo imperial. Por outro lado, o filme compensa suas afinidades barrocas expressas no título e na forma como desenha a sucessão dos desastres causados pela vaidade do poder, introduzindo na fala do alferes o senso de um movimento civilizatório cuja dimensão ascensional marca um projeto universal de criação de um mundo melhor. Nessas oscilações, pode falar de Viriato do jeito que fala (condições para entrar na história mundial) e pode insinuar o lado positivo da presença portuguesa nessa mundialização dos africanos, pois lhes oferece condições para unificar e constituir uma nação. Como observei, essa dialética tem algo da Filosofia da História de Hegel, mas sua entonação melancólica exprime o momento da consciência infeliz do colonialismo português, já impotente para evitar que a resistência do colonizado faça tal liberação nacional acontecer; apesar de tudo, Portugal já desgastado sentou à

mesa no momento da partilha da África, no último quarto do século XIX, para reiterar a sua condição de sócio menor, dar continuidade a seus domínios. Vale, no entanto, nessa conversa uma hipótese típica de uma *Realpolitik* que não lhe é exclusiva e que o século XX conhece bem. Ou seja, a violência colonial tem duplo sentido (repressão e avanço) como fato consumado que não caberia rediscutir em chave política ou mesmo ética, dada a suposta ineficácia disso no presente, capaz apenas de gerar cobranças tanto mais anacrônicas quanto mais impotente se tornou o centro da empreitada, como de resto é o caso de Portugal na visão do próprio alferes.

A reflexão de Cabrita, em sua dimensão pragmática, evidencia esta *matter-of-factness* que, em sua exposição, não exclui a dimensão mais filosófica que suscita indagações voltadas para uma esfera inacessível onde estariam instaladas a “máquina do mundo” e as regras da harmonia universal (neste particular, ele cita Camões). Ele deixa clara a distinção entre ciência, tecnologia, progresso material, de um lado, e tais indagações, de outro. O curso da história sugere um sentido oculto que ele vem evocar na hora do crepúsculo, quando a sensibilidade calejada pela história reconhece a complexidade da experiência que ele equaciona em termos da questionável separação entre o plano da dádiva (conhecimento, legado cultural) e o plano das conquistas e violência do poder¹¹.

Articulando o discurso de Cabrita e o arranjo da história efetivado pela montagem de *Non, ou a vã glória de mandar*, Oliveira se afasta de uma alegoria barroca de desengano e repetições (a esfera do “Non”), abrindo espaço para a ideia de progresso e movimento civilizatório sem, no entanto, expulsar a esfera em que se pode refazer o elo entre os homens e a providência. Seu filme procura evitar o secularismo que poderia assumir uma revolução contemporânea como inauguração da idade da razão positiva ou de certezas apoiadas numa visão laica da história, seja na chave do progresso, seja na da superação da luta de classes. O cultivo do enigma maior por parte do alferes, trabalhado até seu último momento, preserva o espaço de ambiguidade desejado, pois ressalta ao mesmo tempo o hiato e a conexão entre sua experiência de morte (seu delírio e suas últimas palavras no hospital de Luanda) e a Revolução dos Cravos (o evento histórico contemporâneo). O seco e estratégico informe sobre a coincidência de datas trazida pela voz *over* enuncia o que Cabrita não pode senão ignorar e que resulta exatamente do que está ausente na discussão ao longo do filme: o movimento de oposição a Salazar vindo do próprio exército e o debate sobre o colonialismo tardio.

Tal coincidência entre a morte em cena e a Revolução invisível, fora de cena, gera novo espaço de relações alegóricas num filme realizado numa conjuntura histórica em que faz sentido vislumbrar uma supe-

[11] Randal Johnson (op. cit.) ressalta a peculiar postura de Oliveira como humanista que se movimenta entre os polos laico e religioso em sua visão da conduta humana e em sua própria ética como cineasta.

ração do círculo do “Non”. Manoel de Oliveira, no entanto, não quer assumir o esquema teleológico de uma salvação por demais messiânica, que poderia desfazer seu teorema que se move na zona cinzenta entre a noção de progresso (na acepção moderna, secularizada) e a constante admissão do enigma de que o próprio “Non” faz parte como força efetiva na história, valendo aí como algo mais do que um jogo retórico para avivar a reflexão. 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.

A MORTE DO ALFERES CABRITA

A data de 25 de abril se enuncia a partir do dispositivo da burocracia médica cuja notação precisa do registro de óbito está nas antípodas do misterioso desaparecimento do rei, opondo os tempos favoráveis à criação do mito, aos tempos modernos dessa morte atestada e explicada na linguagem científica no espaço insípido das paredes brancas, dos aventais, dos instrumentos médicos, em tudo distante da iconografia heroica que, apesar de tudo, cerca a figura de Dom Sebastião. Este, no entanto, retorna à cena, emergindo do nevoeiro, mas não nos termos da profecia, inserido que está no espaço onírico da agonia do alferes, momento dramático em que se dá o confronto alegórico entre o soldado homem comum do século XX e o rei desaparecido que, por séculos, assombrou toda uma cultura. As estações da Paixão alcançam seu último estágio e devem, portanto, dotar esse cidadão comum de uma certa aura, para que seu encontro imaginário com o rei represente um confronto de épocas. No momento em que o médico escreve e a voz anuncia a data, a morte de Cabrita recolhe o sopro dos séculos como, simbolicamente, o último português a morrer dentro do círculo que se inaugurou em 1578 e parece se fechar em 1974, ano do fato paradigmático, ausente na cena, que põe fim ao sonho de império.

No jogo de espelhos entre o século XVI e o XX, é como se o alferes estivesse a recolher em sua agonia toda a carga de desastres simbolizada no corpo do rei, num lance sacrificial que, na recapitulação, vale como um ritual de expiação do passado que demanda a paixão do virtuoso, este que discretamente tem a ver com o futuro talvez promissor, mas não terá lugar nele. A simetria parece querer selar o lado vampiro e, ao mesmo tempo, a exaustão desse mito pela continuidade do sangramento no plano da imagem. O espectro, de início, porta a altivez de quem não admite a derrota, segura firme a espada que, em 1578, o fidalgo (também interpretado por Luís Miguel Cintra) conseguiu reter nas mãos por uma tonicidade residual, já sem efeito prático, no seu

corpo alquebrado a exibir a cabeça baixa, o olhar baço e já tomado pela derrota. Aproximando-se da câmera, Dom Sebastião exibe um olhar que solicita o contracampo, assinala o contato com o mundo imediato sem a cegueira das cenas de batalha. O olhar direto ressalta o mesmo ar imberbe que, no entanto, se mostra agora disposto a um cara a cara, hora da verdade, que se define no embate com o alferes, com a câmera e com o espectador dentro do espaço do delírio. O rei exibe a espada invertida (derrotada, desarmada?), que termina por formar uma cruz, e dessa cruz-espada (síntese de seu desígnio teológico-guerreiro) escoo o sangue. Sugestão simbólica de dano consumado por séculos (irremediável, irredimível), mas também de seu esgotamento.

O traço de união que atravessa o tempo se faz claro na passagem da ponta da espada para o hospital, onde depois veremos o sangue a pingar na bolsa do aparelho de transfusão, e daí para o corpo do alferes, para ser expelido em sua hemoptise terminal¹².

Derramado nas várias instâncias do “Non”, esse sangue se identifica com o destino nacional trabalhado em cada momento do passado através de personificações, figuras que condensaram situações, portadoras das noções nucleares que marcam a difícil superação de um traço de identidade que o filme desenha e redesenha, mas que por fim questiona, ao figurar a passagem do domínio da vaidade, vontade de poder obstinada e arrogância, para o domínio da lealdade, da sensatez e do diálogo encarnado em Cabrita. Nesse esquema bem afinado à alegoria tipológica do cristianismo, Cabrita é o anti-Dom Sebastião que encara o seu par antitético e recolhe no seu corpo a violência sobre a qual ele próprio discorreu ao longo do filme¹³.

Nessa conexão entre tipo e antitipo, Oliveira separa o que no drama barroco se encarna na mesma figura, o tirano mártir. Aqui, há o tirano (no século XVI) e há o mártir (no século XX), figura que, dada a enorme diferença de conjuntura, se faz expiatória na superação do legado do “Non”. Ao promover essa separação, o cineasta retira Cabrita do círculo da culpa e, pela forma como compõe o esquema tipológico, ajusta o que acontece com o protagonista a um motivo reiterado em seu cinema: a associação do valor e da virtude maior à figura da renúncia destituída de poder.

Há uma *continuidade* nesse jogo de valores invertidos que insere Cabrita na série dos mortos que encarnam o padecimento da história. Mas há *descontinuidade*, estranhamento, porque são formas muito distintas de morrer que opõem dois tempos: (1) o da morte paradoxal, porque ao mesmo tempo heroica e vexaminosa, foco de uma elaboração imaginária secular porque, além de tudo, invisível, não documentada; e (2) o da morte administrada desse cidadão, que, em si destituída de ressonâncias messiânicas, se projeta em outra esfera e ganha sentido como ocorrência que, embora fora do centro, vem participar da constelação definidora do

[12] Em sua acepção geral, esta conexão entre o passado e o presente mediada pelo sangue já foi apontada, sendo um ponto reiterado de atenção da crítica. Cf. Ferreira (op. cit.) e Alvarez, José Mauricio Saldanha. “Sempre fere é sempre ferro — o *Non* de Manoel de Oliveira: uma fábula cinematográfica”. In: Cruz, Jorge, Mendonça, Leandro, Monteiro, Paulo Filipe e Queiroz André (orgs.). *Aspectos do cinema português*. Rio de Janeiro: Uerj, pp. 49-85, 2009, e Filizola, Anamaria. “Fantasias sebásticas de Manoel de Oliveira”. In: Junqueira, Renata Soares (org.). *Manoel de Oliveira: uma presença — estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva, pp. 147-64, 2010. O dado novo em minha leitura é a presença do esquema tipológico da alegoria cristã e sua centralidade para a visão da história e do presente exposta no filme.

[13] Sobre este esquema tipológico e a alegoria cristã, ver Auerbach, Erich. *Figura*. Paris: Belin, 1993.

sentido da data. Se algo “faz época” no dia 25 de abril, está a ocorrer longe desta cena em que ele cospe sangue na cama de um hospital, mas a anunciada coincidência o integra no movimento geral como representante das virtudes e valores sacrificados por um processo no qual a sua morte assinala o enterro das obsessões nacionais associadas ao “Non”.

Tal processo, o próprio alferes o comentou num retrospecto que começou em clima mais sereno, embora já melancólico, e que foi sendo invadido pelo desconforto que se pode entender tanto como leve premonição quanto como impulso reflexivo inibidor da ação, como se ele estivesse, ao narrar a história, vivendo uma viagem interior que se desdobrasse em angústias e interrogações incompatíveis com a urgência do combate, e que terão o seu papel quando a sua insistência em olhar para o africano que baleou o torna vulnerável, tendo consequências fatais. A agonia no hospital prolonga a sua indagação pela verdade inacessível, lance final da dúvida que sublinha a sua oposição ao dogmatismo do rei cego pela fé obstinada e pelo afã de glória.

A sequência final, seja no espaço realista do hospital, seja na imagem onírica, completa o desfile dos rostos fixos, em silêncio, que marcou todo o filme, e chegamos ao ponto-limite da expressão do horror diante da violência da história: o primeiro plano do soldado ferido com o rosto todo enfaixado, cuja imagem se reduz a um olho enorme visto em primeiro plano, a recolher toda a força do estranho familiar, do sinistro, de muitas imagens de Luis Buñuel. A cena privilegia o drama, a intensidade, não se impondo aí aquele quadro de inspiração iconográfica que cerca os rostos mais expressivos observados na recapitulação dos desastres da realeza. É notável essa depuração realista da imagem, agora despida dos valores pictóricos que marcaram os *flashbacks*. Na morte branca do hospital, essa incrível singularidade do olhar condensa o trauma e vale como um fragmento de teatro da crueldade a comentar os séculos e a reforçar a advertência do alegorista.

Centrando o foco em Cabrita e seu destino em terras africanas, o cineasta mantém seu critério de não encenar os momentos jubilosos, sempre objeto de uma evocação indireta, como aconteceu lá no caso do momento da fundação de Portugal. Com isso, a montagem, embora reafirme a conexão entre o passado marcado pela repetição do desastre e o presente que prenuncia a superação do “Non”, não traz ao primeiro plano a ação efetiva de transformação em curso no tempo presente. Exaltar a ação histórica dos líderes vitoriosos seria fazer de abril de 1974 um momento de preenchimento integral da ideia de redenção, projetando sobre o conteúdo das ideias e da vontade dos capitães uma dimensão transcendente que estaria explicitada na alegoria. A Revolução deve guardar um quê de fato contingente — aconteceu! —, sem que seu conteúdo específico seja definido, endossado ou posto em debate (este se reserva ao campo extrafilme).

A condição *off-screen* da Revolução é o canal da afirmação-indagação desejada, pois a justaposição som-imagem que enuncia a coincidência lhe confere — pela ausência — um poder estruturante que não vem da tradução do termo final da teleologia em imagens. Deve-se à posição terminal do dia 25 de abril no traçado do filme, que anuncia apenas o fato Revolução e, sobre ele, guarda silêncio estratégico¹⁴.

As vicissitudes da atualidade, o que estava acontecendo no mundo e em Portugal enquanto Cabrita e seus companheiros lutavam em terras africanas, se esboçou como motivo de conversa entre os soldados no início do filme, mas logo se dissolveu nos saltos para o passado que o próprio alferes liderou, para expor o longo percurso que termina por inserir a sua morte no esquema figural de *Non, ou a vã glória de mandar*. Dada a sua contradição de professor que não adere ao colonialismo mas aceita cumprir seu dever militar, é sintomático esse deslocamento da conversa que retira da pauta as questões mais urgentes do seu presente.

A regra do jogo é manter uma exposição de mentalidades, colocar o problema nos termos da identidade nacional, e assim delimitar a discussão concreta de cada episódio histórico evocado. A composição em mosaico privilegia determinados cotejos, envolvendo peças que podem estar, em princípio, distantes. O afresco histórico desenha cada momento em grandes linhas, concentrado que está num dado de psicologia social que toma como motivo central o sonho imperial e, portanto, deve encaminhar seu desfecho na consumação-esgotamento simbólico desse sonho, o que faz pela oposição entre o tipo Dom Sebastião e seu antitipo Cabrita. A opção de fazer ausente tudo o que se refira à história do colonialismo na África se completa com esse silêncio diante do processo de gestação da Revolução dos Cravos. É importante não fazer de Cabrita um militante, um porta-voz que faria de suas preleções um convite a um posicionamento político diante de questões específicas dentro daquela conjuntura.

Esta última, cada espectador na plateia traz consigo, garantindo que a recepção ao filme seja pautada pelos desdobramentos da Revolução dos Cravos, assim como o próprio filme o foi em grande parte. A reflexão sobre mentalidades que ele traz não teria lugar, em 1989, não fora a Revolução e seu particular desdobramento, quando, após os primeiros anos de conflito em torno da direção social e política da Revolução, prevaleceu a vertente que definiu os passos que levaram à integração de Portugal na Comunidade Europeia em 1985. Esses movimentos já estavam consolidados quando Oliveira finalmente realizou este projeto, que começou a elaborar logo em 1974, segundo observou em entrevistas.

O filme se insere na conjuntura de 1989 como exercício de um humanismo desconfiado do poder, mas pouco afeito à análise con-

[14] Vale aqui a referência a *Intolerance/Intolerância* (1916), de D.W. Griffith, filme canônico na recapitulação histórica em larga escala, composta como um mosaico que articula diferentes épocas e inaugura este esquema tipológico cristão na composição da alegoria. Lá, a dialética de continuidades e descontinuidades, dos tipos e antitipos que se enfrentam em diferentes épocas, define a presença de um determinado princípio de repetição — o da intolerância ao longo da história. Este engendra a sucessão de desastres até que o final traga a superação do paradigma e afirme, com toda ênfase, uma teleologia da salvação da humanidade, que tem um fundo nacionalista de exaltação do lugar onde se criam as condições para tal superação: os Estados Unidos. É nitida a diferença entre o que chamei de discrição irônica de Oliveira, que faz pensar, que convida a preencher o vazio ao não tornar imagem o capítulo que daria conteúdo ao *telos*, e o teor mais enfático da teleologia da história afirmada em Griffith. Há muito que comentar desta relação, no plano estético (cinema tardo moderno *versus* cinema mudo), e na consideração da enorme distância entre a potência e o cinema emergentes em 1916 e a situação de Portugal em 1990.

creta de suas condições, à vontade num mundo laicizado mas sem perder sua ancoragem na tradição religiosa. A forma como a equação de *Non, ou a vã glória de mandar* se fecha, ou se reabre, renova o diálogo com Vieira na recusa do desastre como um eterno destino, mas o faz de modo irônico, pois o lance final marca um afastamento, uma inversão diante do excesso das peças oratórias. É um golpe de mestre no plano retórico, mais afinado à reticência do alferes Cabrita, uma comunhão com o protagonista que, no entanto, não desautoriza acenos de esperança ligados ao sentimento de que algo teve fim e que algo de melhor se inaugura.

A lúcida recusa de imagens épicas deixa claro que o presente não é a promessa de consumação dos tempos, utopia realizada. O cineasta confia na montagem do seu desfecho como a melhor forma de resolver o problema (enorme problema) de como representar o lance final de uma figuração providencial da história tão peculiar como a sua. À pergunta “como terminar?”, ele respondeu com a dose de incompletude apta a sugerir que o desafio maior se põe quando o passado parece ter dado o seu último suspiro.

Reafirmação do valor da dádiva ou evocação de uma inocência perdida?

Recebido para publicação
em 23 de julho de 2013.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

97, novembro 2013

pp. 129-147

ISMAIL XAVIER é professor do programa de pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes-USP.