

ALEGORIAS E DESLOCAMENTOS EM *O SAPATO DE CETIM*, DE MANOEL DE OLIVEIRA

William Pianco¹

RESUMO

Portentoso título de Manoel de Oliveira, *O sapato de cetim* (1985), filme que nunca conheceu estreia comercial no país do cineasta é, sem dúvida, um dos trabalhos mais emblemáticos dentro da extensa filmografia oliveiriana. Não obstante o fato de ser pouco conhecido dentre os compatriotas de Oliveira, o filme, falado em francês e com quase sete horas de duração, faz uso de narrativas de viagens e alegorias históricas para abordar o período em que Portugal encontrava-se sob o jugo da coroa espanhola nos séculos XVI e XVII. Este artigo tem como objetivo promover três movimentos: I) colaborar com a divulgação e a reflexão sobre um título oliveiriano ainda hoje pouco abordado por investigadores de língua portuguesa; II) debater a recorrência do uso da *viagem* nesse título a partir de sua inclusão no conjunto *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*; III) analisar o proveito que Manoel de Oliveira faz da alegoria histórica ao promover um pensamento associativo entre eventos do passado e do contemporâneo – Portugal em relação à Europa dos finais do século XVI e princípio do XVII em comparação com o surgimento da Comunidade Econômica Europeia no último quarto do século XX.

Palavras chave: Alegoria histórica; *O sapato de cetim*; Manoel de Oliveira; *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*.

Uma aproximação ao filme

Certamente, reduzir a originalidade estética, a profundidade enunciativa e a grandiosidade cinematográfica de *O sapato de cetim* em algumas poucas páginas, seria não somente um ato de tamanha pretensão como de total impossibilidade. O título oliveiriano de 1985, para além de sua longuíssima duração (410 minutos) é de extensa, e por vezes enigmática, camada discursiva. Por meio de proposições nem sempre evidentes, Manoel de Oliveira (1908-2015) faz proveito da obra homônima do dramaturgo francês Paul Claudel (1868-1955) para tocar em aspectos caros ao seu cinema.

¹ Bolseiro do Programa de Doutorado Pleno no Exterior CAPES (Brasil); Doutorando em Comunicação, Cultura e Artes pela UAlg / FCHS /CIAC; membro da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento; tem atuado prioritariamente com investigações acerca da obra de Manoel de Oliveira, cinema português, viagem no cinema e alegoria histórica no cinema; autor de diversos artigos e comunicações em veículos especializados e congressos da área no Brasil e em Portugal. E-mail: wiliam_pianco@yahoo.com.br

Nesse sentido, engana-se quem aposta na miscigenação das linguagens cinema-teatro como o exclusivo mote oliveiriano em *O sapato de cetim*. De fato, no filme, conforme observa Carolin Overhoff Ferreira, “tudo é exposto na sua teatralidade”, mas isso, continua a autora, “porque o limite da representação é análogo aos limites da capacidade humana” (FERREIRA, 2010: p. 126). E são os “limites” da linguagem, da fé, da ambição humana, do amor romântico e do próprio planeta os que interessam a Oliveira nesse título.

O sapato de cetim situa-se diegeticamente entre o final do século XVI e o princípio do século XVII. Mais precisamente, o enredo em questão está orientado para o período da monarquia dual na Península Ibérica, quando Portugal encontrava-se sob o jugo dos Filipes de Espanha (1580-1640).

Ainda que a ação se desenvolva na época em que o rei de Espanha reunia as duas coroas da Península Ibérica, é uma história do meu país. No mais se trata de uma “guerra perdida”, problemática similar a dos “amores frustrados”. É da oposição entre amor e guerra que trata Claudel (OLIVEIRA *apud* MARGARIDO, 2005: p. 211).

A qual “guerra perdida” faz menção o realizador a propósito de seu filme? Como a monarquia dual na Península Ibérica associa-se aos chamados “amores frustrados”² de Manoel de Oliveira? Veja-se a seguir.

O sapato de cetim narra a história do casal de amantes que nunca se encontram, Dom Rodrigue (Luís Miguel Cintra) e Dona Prouhèze (Patricia Barzyk). Ele é o nomeado pelo rei espanhol para ser vice-rei das Américas, ela é a esposa de um dos conselheiros do monarca. O palco da ação, em conformidade com a peça original de Claudel, é o mundo. Mundo este visto a partir da compreensão de nações em guerra pelo predomínio de um império mundial – Espanha, Inglaterra, Áustria. Mundo também *narrado* sob a perspectiva da moral cristã – o Islã como inimigo comum.

Prouhèze, fiel cristã, jura sua fidelidade de esposa e, devota à Santa Virgem, promete nunca entregar-se a Rodrigue. A protagonista crê no sofrimento, na incompletude do amor físico. Para ela, o amor só pode existir enquanto desejo em si mesmo de se alimentar o mesmo amor, ou seja, na ausência, na distância: o sapato

² Por “amores frustrados” é possível reconhecer um famoso conjunto de filmes de Manoel de Oliveira composto por *O passado e o presente* (1971), *Benilde ou a virgem-mãe* (1975), *Amor de perdição* (1978) e *Francisca* (1981). Essa tetralogia é assim denominada, por exemplo, porque ao longo dos respectivos enredos “corpo masculino algum sacia a voracidade sexual da mulher, que, só na imagem mental ou na imagem figurada desse corpo, conhece amor que não se possa frustrar” (COSTA, 2005: p. 123).

de cetim entregue à santa é a prova de sua castidade perante aquele a quem garante o amor verdadeiro. E essa mesma devoção à fé faz-se arma e armadilha para Prouhèze quando, a mando do próprio marido, é obrigada a seguir para e instalar-se em Mogador (África) – onde acabará por casar e ter uma filha com o “infiel” Dom Camille (Jean-Pierre Bernard)³.

Dom Rodrigue torna-se um homem do mar depois do envio de sua amada para a África. Ele, então, segue para o continente americano, onde instala-se por dez anos e, de acordo com os desejos de sua monarquia, impõe o domínio e a exploração local. Passada essa primeira década, o herói toma ciência de que Prouhèze pode estar, na realidade, cativa em Mogador. Uma nova viagem é, assim, empreendida – agora da América para a África. A mulher amada, no entanto, nega-se a deixar o continente em fuga com Rodrigue. Em seu lugar, como liberta daquele “cativeiro”, segue a pequena Maria Sete-Espadas, filha de Prouhèze com Camille. Uma nova elipse temporal tem vez e outros dez anos se passam.

Dom Rodrigue e Maria Sete-Espadas, passado o intervalo desde que partiram de Mogador, estão de volta aos mares europeus. Ao longo daquele período, estiveram eles no Oriente, onde Rodrigue fora Vice-Rei das Índias, depois enviado às Filipinas, onde acabou prisioneiro dos japoneses e ainda por perder uma das pernas. Envelhecido e debilitado, o protagonista agora vende imagens de santos católicos como forma de sustento. No entanto, apesar de sua condição, ele mantém-se como homem insolente que desafia o rei de Espanha.

Diante de sua indisposição com o monarca espanhol, o herói encontra-se em risco. Contra ele é articulado um golpe: na ilusão de conquistar a Inglaterra de maneira pacífica e sem suporte diplomático, Dom Rodrigue confia em uma falsa Rainha Maria inglesa. Ele é condenado e vendido como escravo. Maria Sete-Espadas une-se ao exército de João de Áustria e, juntos, prometem resgatar as “almas cativas” em África ao empreenderem uma nova ofensiva contra os infiéis.

Com esse pequeno resumo d’*O sapato de cetim*, procura-se apontar para o fato de que a “guerra perdida” daquele “amor frustrado” (mencionados acima) encontra eco nos embates transnacionais – Europa, América, África, Oriente. Assim, seria possível elencar algumas temáticas centrais para o enredo do filme, tais como:

³ É relevante informar que Dona Prouhèze casa-se com Dom Camille somente depois da morte de seu primeiro marido, Dom Pélage (Franck Oger). Além disso, cabe ainda referir que a personagem crê que manter-se em Mogador é uma forma prática de resistência no combate às “maldades” do homem “infiel” que trocara a Europa pela África, o cristianismo pelo islamismo.

(I) a relação cinema-teatro; (II) os desígnios divinos a partir da lógica cristã; (III) o mundo como um grande palco, no qual as nações estão permanentemente em conflitos, trocas, disputas; (IV) o amor romântico e suas diferentes consequências para homens e mulheres no âmbito social; (V) alegorias que explicam o mundo e os enigmas da condição humana nele existentes – o amor, a fé, a ganância, a esperança.

O *sapato de cetim* ainda é um filme de enorme relevância por pontuar um lugar de viragem na obra oliveiriana. Além de comunicar diretamente com o ciclo dos “amores frustrados”, conforme a defesa de João Benard da Costa – “(...) *O sapato de cetim*, que, em certo sentido, prolonga e culmina a temática (e a estilística) da tetralogia [dos amores frustrados]” (COSTA, 2005: p.131) –, ou de intensificar a *teatralidade* no cinema de Oliveira, reconhecida pelo menos desde *Acto da Primavera* (1963), o título inaugura a abordagem do cineasta à temática do Projeto Expansionista Português. De acordo com Carolin Overhoff Ferreira:

A discussão explícita da história portuguesa relacionada com o desejo de expansão, colonização e formação de um império universal inicia, no entanto, apenas com *Le Soulier de satin* (1985). É a partir dessa obra magistral (...) que dúvidas sobre a relação entre história, pátria, memória e ideologias religiosas e políticas associam-se às grandes interrogações da obra oliveiriana: a condição humana, a impossibilidade do amor físico, perguntas teosóficas, bem como a problemática da representação e do ato de filmar (FERREIRA, 2010: p. 118).

Não deixa de ter algum interesse observar, diante dos aspectos até aqui abordados, a repercussão do filme a partir da imprensa nacional no intervalo 1984-1987. Recorrendo (de modo em nada exaustivo) ao material disposto pela Cinemateca Portuguesa sobre o tema, é possível destacar, sobremaneira, três enfoques principais: I) a longuíssima duração do filme; II) a co-produção transnacional com França e Alemanha; III) as elogiosas críticas da imprensa internacional.

Sobre este último item, cabe referir que *O sapato de cetim* fora exibido no Festival de Veneza de 1985, oportunidade em que Manoel de Oliveira fora agraciado com um “Leão de Ouro Especial” pelo conjunto de sua obra. No entanto, apesar de sua recepção bastante positiva no estrangeiro, conforme informado anteriormente, o filme nunca encontrou estreia comercial em Portugal. Mas, na verdade, esta não era a expectativa na altura de sua realização. Por exemplo, no *Comércio do Porto* de 14 de Agosto de 1984, a matéria sob o título “Co-produção luso-francesa que custará 180 mil contos: Manoel de Oliveira inicia hoje filmagens de «Sapatos de Cetim»”

informa: “A estreia de prestígio está prevista para Setembro de 1985 em França e em 1986 em Portugal, sendo este prazo devido à necessidade de dobrar o filme em português”. No fim, de acordo com o artigo intitulado “Empreendimento cultural”, de António Roma Torres para o *Jornal de Notícias* de 10 de Janeiro de 1987, o título somente fora exibido no Porto, cidade natal do realizador, naquele ano – tendo tido apenas uma exibição no Festival da Figueira da Foz e duas sessões na Cinemateca Portuguesa, em Lisboa, nos anos anteriores.

Se a imprensa internacional recebeu, em sua maioria, o filme com bastante empolgação – como pode-se deduzir a partir de manchetes tais como: “«Le soulier de Satin» apresentado em Cannes: críticos franceses sublinham a genialidade de Manoel de Oliveira” (*Diário Popular* de 19/05/1985), “Crítica aplaude ‘O Sapato de Cetim’” (*Comércio do Porto* de 06/09/1985), onde é possível encontrar a seguinte passagem: “Para o «Liberation», que dedica mais de uma página ao filme, este foi antes do mais «uma experiência física extraordinária, uma extravagância sensorial que transforma os nossos hábitos de ver e sentir o cinema»” ou “«Le Soulier de Satin» bem recebido em Paris” (*O Diário* de 10/01/1986), inclusive, matéria que cita textualmente parte da crítica de Serge Daney a propósito da exibição em Veneza: “«(...) não pode ser considerado uma película parada ou piedosa. (...) há um lado cómico que está presente. Não um cómico grosseiro, mas sim um cómico ‘maravilhoso’ que representa um verdadeiro corpo de actor no meio do inanimado»” –, ainda assim, a crítica portuguesa parece ter-se dividido.

Veja-se, por exemplo, o artigo de José Júdice para a revista *Tal e Qual*, publicada em 27 de Setembro de 1985, intitulado “É uma obra-prima... do bocejo”:

Ninguém disse que, além de tudo isso, o filme é também chato e comprido, talvez porque essa afirmação poderia parecer uma banalidade. Mas, banalidade ou não, é um facto que coloca algumas dores de cabeça ao produtor, Paulo Branco, que agora tem de resolver o problema de exibição. Afastada a hipótese de fazer uma versão reduzida com apenas quatro horas, estuda-se a possibilidade de exibição das quatro partes do filme em dias diferentes, ou da passagem na televisão em episódios de 50 minutos cada. Em França a estreia está prevista para Janeiro. Em Portugal, por enquanto, parece que o público está fora de perigo: nem um único exibidor aceitou convite para assistir na terça-feira à projecção do «Sapato de Cetim» (JÚDICE: 1985: p. 13).

O articulista, embora celebre o fato de que “por enquanto, parece que o público está fora de perigo” em Portugal, acaba por chamar a atenção para os problemas de exibição de uma “obra-prima” a nível internacional: “nem um único

exibidor aceitou o convite” para assistir *O sapato de cetim* na Cinemateca Portuguesa naquela oportunidade.

Por outro lado, três semanas antes do texto de Júdice, o *Jornal de Notícias* de 6 Setembro publica o artigo, com título autoexplicativo, “Leão de ouro para Manoel de Oliveira? «O Sapato de Cetim», uma obra perfeita”, assinado por Eduarda Chicote. Por fim, já em 1987, António Roma Torres escreve “Empreendimento cultural” (*Jornal de Notícias* de 10/01/1987), artigo de maior fôlego e distanciamento temporal em que se tece elogiosos comentários, além de uma análise mais amplificada, sobre a obra e o seu realizador:

[Sobre a abordagem do texto de Claudel] (...) É evidente a linha de continuidade temática com a obra de Oliveira. Mas, por outro lado, o tratamento do tema desenvolve-se numa dimensão menos intimista, menos psicológica, a uma escala universal, mesmo cósmica, que poderá, em certa medida, traduzir a viragem da filmografia de Manoel de Oliveira, ultrapassando completamente as fronteiras portuguesas mas, evidentemente, sem esquecer as suas raízes. Claudel, aliás, nas rubricas iniciais da peça deixa claro que «a cena deste drama é o Mundo» e talvez, se algum filme anterior de Oliveira se deva invocar à visão desta sua obra, ele será certamente «O acto da Primavera», inclusivamente pela própria posição exterior de Oliveira face ao texto e à sua própria peculiar estrutura dramática (TORRES, 1985: s/p).

E finaliza o artigo com essas palavras: “Há, sem dúvida, uma coerência e, ao mesmo tempo, uma pesquisa de novos desenvolvimentos que torna a estética de Manoel de Oliveira num vasto e rico campo que, em certa medida, está ainda por estudar” (Idem).

Muito embora deva-se respeitar as motivações críticas de jornalistas e articulistas tendo em vista a proximidade temporal com o evento (no caso, as parcas exposições d’*O sapato de cetim* em Portugal e no exterior entre 1985 e 1986), com visões por vezes antagônicas, mas certamente elogiosas em sua maioria, os exemplos referidos acima dão conta de mostrar que pouco observou-se sobre o lugar do filme na obra amplificada de Manoel de Oliveira (exceção feita ao artigo de António Roma Torres, que aproxima-se dessa reflexão, mas prefere convidar o pensamento crítico para algo que “está ainda por estudar”). Além disso, nada indica, seja no âmbito nacional ou no internacional, um tipo de visionamento que chame a atenção para a presença da alegoria histórica por meio do uso das viagens em *O sapato de cetim*. Um visionamento atento a esses dois pontos será o motivo das seções seguintes do presente artigo.

A recorrência da viagem em *O Sapato de Cetim*

Por razões justificadas na economia do texto, esta seção será dedicada exclusivamente às viagens empreendidas por Dom Rodrigue ao longo de *O sapato de cetim*. De todo modo, a percepção da recorrência dos deslocamentos e as associações possíveis com a leitura alegórica do filme (objetivo último deste trabalho) não serão colocadas em risco, uma vez que os sentidos da interpretação que vincula passado e presente estarão mantidos (conforme será notado na próxima seção).

Portanto, seis são as grandes viagens levadas a curso por Dom Rodrigue ao longo de sua saga em *O sapato de cetim*. E todas elas ocorrem por meio de uma figura essencial para o enredo: o mar. (I) O primeiro deslocamento é também o último, uma vez que a história tem início com Rodrigue navegando à deriva, dentro de uma construção narrativa em que se revela um *flashforward* justificado em seu desfecho: esta é a mesma viagem que encerra a saga do personagem ao término do filme; (II) antes de seguir à América do Sul, por ordem do rei espanhol, o personagem traça a rota Europa-África em busca de Prouhèze; (III) o encontro entre ambos não se realiza; dessa maneira, Rodrigue finalmente cumpre sua missão: percorre o eixo África-América do Sul; (IV) sabendo que Dona Prouhèze permanecera possivelmente cativa por dez anos em Mogador, a rota agora é percorrida no sentido oposto: o protagonista segue da América do Sul para a África; (V) na impossibilidade de resgatar a mulher amada e ainda decepcionado com o segundo casamento de Prouhèze, agora com Dom Camille, a fuga é maior e com destino menos concreto: Rodrigue, em companhia da pequena Maria Sete-Espadas, segue da África para o Oriente; (VI) por fim, uma nova elipse temporal e o personagem navega do Oriente para a Europa (PIANCO, 2015).

O mar, essa figura essencial para o enredo de *O sapato de cetim* é, sobremaneira, mas não exclusivamente, o Oceano Atlântico. De modo mais ou menos imediato, a partir de um visionamento atento apenas à forma e ao enredo em sua camada primeira, nota-se imediatamente (como não poderia ser de outro modo nesse filme) a representação bidimensional das águas do mar, algo em concordância com a afirmação de Ronald Balczuweit:

(...) [Oliveira] decidiu não concretizar as construções e cenografias de forma cênica, mas em forma de *tableaux*: em cima de um palco/da cena (em francês apenas existe uma palavra para os dois conceitos) que o próprio

texto abre e que não existiria sem ele, como um mítico não-lugar, um lugar vago, comparável com o ecrã dos cinemas. Mas, no drama de Claudel, a cena é também o mundo, e *Le Soulier de satin* imita, na criação do mundo a partir do nada e através da palavra, o mito cristão da criação (BALCZUWEIT, 2007: p. 186).

E as águas do mar são, a um só tempo, o oceano e o “*tableaux*”, o oceano e “um mítico não-lugar” que é o mundo para e com Rodrigue. Assim, nesse primeiro olhar para o enredo, as águas do mar, por meio das viagens do protagonista, surgem como signo do *desespero*, da *solidão* (basta pensar no protagonista navegando solitário à deriva), mas também reforça sentidos como *conexão*, *união*, *acesso* ao ser a via que possibilita o contato entre diferentes continentes. As águas ainda podem ser compreendidas como *ferramenta da separação*, como figura da *impossibilidade* entre o casal apaixonado. O mar, nesse filme, é o espaço do *destemido*, do *saber*, da *contestação* e da *coragem* (não à toa, o herói torna-se um homem do mar para reunir as condições ideais para governar a América). Por fim, o mar também pode ser tido como símbolo da *liberdade* – atente-se para Maria Sete-Espadas mergulhada nas águas do Atlântico, nadando ao encontro de seu amado para que possam combater os “infiéis” e difundir o cristianismo (PIANCO, 2015).

Sem prejuízos deve-se notar como Dom Rodrigue passa a habitar cada vez mais o mar ao longo de sua saga. Durante as três partes que constituem o filme, é possível verificar uma progressão da permanência do personagem sobre as águas. Quanto mais desiludido com a ganância humana, quanto mais frustrado com o amor carnal, quanto mais próximo do saber transcendental relativo à fé cristã, mais entregue às águas, mais íntimo do mar encontra-se ele.

Nada dispendioso também é observar como as viagens em *O sapato de cetim*, direta ou indiretamente, relacionam-se com as *viagens de expansão*, incluindo as variantes que Fernando Cristóvão em seu artigo *Para uma teoria da Literatura de Viagens* (2002) propõe: *expansão política, da fé e/ou científica*. É válido mencionar que, para o referido autor, exatamente nessa tipologia estão concentrados temas de interesse associados com as “intenções de conquista patrocinada pelos mais nobres ideais, e por mal disfarçadas cobiças”, bem como por “muitos escrúpulos de consciência que se iam eliminando, progressivamente” (Idem: p. 43). Assim, não parece exagerado pensar que a “oposição entre amor e guerra que trata Claudel”, conforme observou Manoel de Oliveira a propósito de seu filme (e já citado anteriormente), diz respeito também à ambição de poder no mundo.

Antes de encerrar esta seção, é pertinente referir que *O sapato de cetim*, filme de viragem na obra oliveiriana, ao inaugurar o interesse do cineasta pela temática do Projeto Expansionista Português, lançar mão do uso de viagens e deslocamentos em seu enredo e promover uma reflexão alegórica sobre o passado e o presente de Portugal inicia o *corpus* denominado *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* (PIANCO, 2014). Essa seleção caracteriza-se mediante a delimitação de um grupo de filmes que se constitui por meio da leitura de aspectos cinematográficos que são temáticos e formais, mas, fundamentalmente, conceituais. O *corpus* em causa – constituído também por *Non, ou a vã glória de mandar* (1990), *Viagem ao princípio do mundo* (1997), *Palavra e utopia* (2000), *Um filme falado* (2003) e *Cristóvão Colombo – o enigma* (2007) – possibilita reconhecer um dado discurso em que a existência de construções alegóricas permite estabelecer relações entre passado e presente da história portuguesa (e mundial), de modo a instigar o entendimento de problemáticas semelhantes que auxiliam o pensar sobre a contemporaneidade, fazendo uso de narrativas de viagens para isso.

Especificamente no caso d’*O sapato de cetim*, pode-se notar, para além do uso dos deslocamentos, outros elementos dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* que reforçam a sua inclusão no *corpus*, como é o caso, por exemplo, da vinculação passado e presente: trata-se de um título dedicado aos primeiros séculos de expansão após os chamados “descobrimentos” (séculos XVI e XVII); filme produzido e realizado quase uma década após o fim do império português (com a Revolução de Abril de 1974), mas apenas um ano antes de Portugal entrar na Comunidade Econômica Europeia em 1986; a nação portuguesa, no contexto de submissão à Espanha (e à Europa), tal como representada no enredo, não corresponde mais à imagem sacralizada dos tempos imperiais; nesse filme, Portugal é retratado como uma nação subjugada que não participa das aspirações mundanas e imperialistas dos outros países europeus.

Mas para que as associações entre *viagens*, *passado* e *presente* sejam plenamente justificáveis é importante atentar adequadamente para o uso da *alegoria histórica* no enredo desse filme. A partir disso, conforme será demonstrado na seção seguinte, é que, com mais clareza, será possível defender que as rotas traçadas por Dom Rodrigue (Europa-África, África-América, Ocidente-Oriente) são, no sentido alegórico, alusões ao alcance e ao contato de todos os povos e culturas provenientes dos *feitos magníficos* dos navegantes – façanha que conta com a

determinante colaboração dos portugueses. No entanto, a diferença portuguesa, enquanto povo eleito dentre os demais (FERREIRA, 2012), não está em causa em seu esplendor, mas em suas consequências: submisso, transformado em escravo por um rei ganancioso e inescrupuloso, resta ao cristão Rodrigue navegar à deriva, sem destino (PIANCO, 2015).

A alegoria histórica em *O Sapato de Cetim*

Pensada como um código que respeita a tradição clássica, a alegoria apresenta-se como um tipo de enunciação em que o que é afirmado implica no propósito de dizer uma coisa diferente. É a partir da década de 1970, com a relevância dada às ideias propostas por Walter Benjamin, que é estabelecida uma “relação essencial entre a alegoria e as vicissitudes da experiência no tempo” (XAVIER, 2005: p. 339). Ou seja, é a partir desse período que a percepção e proposta de uma história como processo ininterrupto acabaram por desautorizar antigas concepções de práticas discursivas que respeitavam noções de “verdades essenciais” na compreensão e interpretação do mundo ao longo dos séculos de sua existência. O que fica em evidência nessa abordagem é o fato de os significados, na cultura moderna, poderem ser alterados mediante o seu caráter de instabilidade contraposto às forças e sistemas de poder dominantes. Assim, é possível vislumbrar um momento privilegiado para a elaboração de linguagens relacionadas com a noção de opacidade no contexto contemporâneo da cultura. É nesse âmbito que a alegoria fica em evidência, uma vez que o seu processo de significação mais facilmente se identifica com a “presença da *mediação*, ou seja, com a ideia de um artefato cultural que requer sistemas de referências específicos para ser lido, estando, portanto, distante de qualquer sentido do ‘natural’” (XAVIER, 2005: p. 340).

No âmbito desse processo, dentro do contexto contemporâneo, quando a ideia de nação encontra-se em crise, cabe notar a permanência de alegorias que se constituem pautadas nesse conceito. Assim, é possível verificar, em variadas cinematografias, a presença de narrativas alegóricas que lançam mão do uso de determinados protagonistas, ou grupos de personagens, como figurações do momento fundador ou contemporâneo das suas origens nacionais, ou mesmo da relação passado-presente sustentada por essa noção, dentro de uma estrutura em

que os eventos anteriores da história visam comunicar sentidos implicados na contemporaneidade, dada a semelhança entre eles.

Essa concepção encontra correspondência em Flávio Kothe, quando este autor nota que, ao comparar dois termos de uma determinada relação alegórica, o que se busca são atributos comuns entre eles. Nesse processo, os dois elementos comparados propiciam o surgimento de uma nova identidade a partir do seu contato, da sua união. Trata-se de uma dialética criadora de novos significados. Porém, “a significação de todas as alegorias, de todas as linguagens cifradas, encontra-se em algo que não é privilégio de ninguém em particular: a realidade. E esta pode alterar o significado que qualquer grupo possa querer atribuir a alguma alegoria” (KOTHE, 1986: p. 20). Assim, “a linguagem da alegoria é marcadamente convencional” (Idem: p. 16), sendo necessário reconhecer determinados códigos de valores definidos num tempo e num espaço, pautados por uma ideologia, para se relacionar uma enunciação com a sua interpretação.

E a associação entre enunciação e interpretação só se faz possível mediante o esforço de posicionamento e/ou reconhecimento do investigador acerca do contexto cultural e ideológico do realizador (ou seja, sobre sua intenção), no caso, questionando os atributos comuns aos dois polos: o do posicionamento histórico e social (de onde parte a leitura de mundo do cineasta) e o da representação diegética (como essa leitura de mundo é exprimida em imagem e som).

O desafio aqui colocado, ou seja, a leitura alegórica de *O sapato de cetim* passa pela dialética entre o “significado oculto” e a necessidade de decifrar a verdade, provocada pela alegoria a partir da noção de um “texto a ser decifrado” (XAVIER, 2005). Portanto, “uma concepção que transforma a produção e recepção da alegoria num movimento circular composto de dois impulsos complementares, um que esconde a verdade sob a superfície, outro que faz a verdade emergir novamente” (Idem: p. 354).

Com esse procedimento metodológico, três palavras-chave ganham destaque: *convenção*, *verosimilhança* e *analogia*. Somente ao aceitar as *convenções* propostas por Manoel de Oliveira na narrativa d’*O sapato de cetim* – passando pelas *verosimilhanças* que o analista é capaz de reconhecer a partir de seu repertório –, é que pode-se ultrapassar a narrativa primeira, estabelecer

analogias, atingir um outro discurso, implícito, subtexto que é produzido à medida que se visiona os filmes.

Assim, este artigo parte da premissa de que Manoel de Oliveira, ao fazer uso de específica expressão alegórica em *O sapato de cetim*, possibilita a interpretação de seus respectivos personagens como personificações dos legados histórico e cultural de seu país, da Europa e do mundo.

No mesmo sentido das ideias aqui expostas é que Carolin Overhoff Ferreira irá afirmar, por exemplo, que *O sapato de cetim* é “uma alegoria do fracasso das tentativas de erguer impérios seculares na Europa do primeiro século dos Descobrimentos e uma demonstração das rivalidades que resultam destas tentativas” (FERREIRA, 2010: p. 125). Mas, mais proveitosa para os propósitos finais deste artigo é a afirmação da mesma autora em outro momento:

O Sapato de Cetim não só censura as ambições do poder mundano, patentes nas grandes nações europeias, mas questiona, de forma geral, o imperialismo impulsionado pelos descobrimentos das Américas e pelas conquistas no Norte da África, “temperando o tom imperialista da peça de Claudel”, como observa Randal Johnson. (...) No contexto da incapacidade de uma união política na Europa (neste caso, contra a invasão turca) devido à prevalência de interesses nacionais, a renúncia do poder por parte de Rodrigue aproxima-o da situação involuntária de Portugal. Mas o fato de Portugal não ter desempenhado papel político nessa altura (...) torna-o agora (...) num possível representante de uma alternativa política no contexto supranacional. Essa alternativa deve-se à situação geopolítica periférica (FERREIRA, 2012: pp. 225-226).

Salienta-se aqui, portanto, quatro aspectos de importância na citação acima: (I) a crítica ao imperialismo; (II) a incapacidade de uma união política na Europa; (III) o vínculo da personagem Dom Rodrigue com a nação portuguesa; e (IV) a situação geopolítica periférica de Portugal. Assim, mesmo sem recorrer ao uso literal do termo, parece que a autora desenvolve sua reflexão a partir de bases similares às da alegoria histórica. Daí sua declaração mais em concordância com os propósitos deste artigo: “Não parece coincidência que *Le Soulier de satin*, uma coprodução luso-germano-francesa filmada em francês e até hoje sem distribuição comercial em Portugal, tenha surgido um ano antes da adesão portuguesa à Comunidade Europeia” (FERREIRA, 2010: p. 124). De fato, ao aplicar-se a alegoria histórica como método de análise sobre *O sapato de cetim* tal coincidência se desfaz.

No final da década de 1980 e início da década de 1990, já era possível avaliar as consequências da adesão de Portugal à Comunidade Econômica Europeia (consagrada em 1986), inclusive, em função dos eventos históricos do 25

de Abril de 1974. Fernando Ilharco Morgado, por exemplo, em seu *O leme e a deriva: problemas da sociedade portuguesa*, trata de entender as problemáticas da sociedade portuguesa num contexto pós-Revolução dos Cravos, no qual muitas das expectativas do período estavam se desfazendo, apontando para uma nova “frustração”, para um sentimento de destino, mais uma vez, não atingido. Suas perguntas-problema com este livro são algo como: Quem somos nós, agora, depois de tudo isso que fizemos? O que faremos com esses feitos e para onde iremos? Em síntese, o autor defende que para se questionar “o mal” da nação portuguesa na contemporaneidade é preciso buscar o movimento que se dá a partir da época dos “descobrimientos”: “Nele de fato nos inserimos, numa posição de progressiva dependência em relação aos países mais desenvolvidos, por incapacidade estrutural nossa de nos situarmos no núcleo desse mesmo desenvolvimento” (MORGADO, 1989: p. 10). Assim, Portugal passa a exercer papel de “intermediário” entre as nações de que dependia e as matérias-primas que passou a negociar. Isso por conta da “(...) conquista de um vasto império que não tínhamos a capacidade de governar” (Idem: p. 11). E nesse processo, a Revolução fecharia um movimento: “Encontramo-nos ainda no rescaldo da perda definitiva desse império, enfraquecidos e pobres, mas livres e gozando os ares da democracia que as portas escancaradas pelo 25 de abril nos trouxeram” (Idem).

O caráter “intermediário” de Portugal, a que faz alusão Morgado acerca do período dos “descobrimientos”, encontra correspondência com a noção de “semiperiferia” em Boaventura de Sousa Santos na década de 1990 (diferentemente da noção de “periferia” proposta por Carolin Overhoff Ferreira):

Escrevi noutro lugar que, «para muitos de nós, familiarizados com conhecimento disponível sobre o primeiro mundo e sobre o terceiro mundo, a sociedade portuguesa surge como uma entidade social “anómala”, como uma *differentia specifica* cujo *genus proximus* se desconhece. De facto, se tomarmos em conta os indicadores sociais normalmente utilizados para contrastar o primeiro e o terceiro mundos (...), conclui-se facilmente que Portugal não pertence a nenhum desses mundos e que, se alguns indicadores o aproximam do primeiro mundo, outros aproximam-no do terceiro» (Santos, 1986). Para dar conta dessa ambiguidade começa a ser corrente caracterizar a sociedade portuguesa como sociedade intermédia, sociedade semiperiférica, embora os parâmetros desta caracterização sejam raramente explicitados (SANTOS, 1990: pp. 105-106).

(...) é necessário que o conceito de semiperiferia seja referido a uma materialidade social específica, isto é, a um conjunto de condições sociais, políticas, económicas e culturais que caracterizam internamente a sociedade portuguesa e a adequam em geral para papéis de intermediação entre o centro e a periferia, os quais podem ser diferentes em momentos históricos diferentes. Por serem internas, essas condições não

desaparecem nem se alteram automaticamente pelo facto de ter cessado a relação colonial, por mais importante que esta tenha sido na constituição histórica dessas condições (Idem: p. 107).

Como é sabido, com o fracasso na expedição de Alcácer-Quibir (1578), sucederam-se 60 anos de dependência portuguesa frente a Espanha, sendo que este país também se encontrava em dificuldades, dadas as prolongadas guerras que mantivera com os países protestantes. Dessa situação aproveitaram-se Inglaterra e Holanda, na expectativa de expulsar os portugueses de suas colônias. É a esse “mal pós-Descobertas” que se refere Morgado (e com o que parece compartilhar Oliveira) quando investigados os problemas da sociedade portuguesa no contexto contemporâneo. Assim, essa leitura histórica pressupõe um fracasso para as expectativas criadas após o Abril de 1974. Fracasso relacionado por ele com o passado longínquo de Portugal e ainda não superado na década seguinte.

Já Boaventura de Sousa Santos, em texto original de 1985, adota um tom de *incertezas* ao refletir sobre o futuro de seu país naquela altura, momento em que a “formação social portuguesa encontra-se numa fase de renegociação da sua posição no sistema mundial”. Para o sociólogo, “tudo leva a crer que essa fase termine pela consolidação de uma posição semiperiférica assente em bases novas. Estamos, porém, ainda longe do desfecho da presente fase. A melhor ilustração disto reside na actuação do Estado” (SANTOS, 1990: p. 150).

Assim, à guisa de conclusão, cabe refletir que, ao ser aplicada a alegoria histórica como ferramenta analítica d’*O sapato de cetim*, ou seja, ao imprimir uma tentativa de aproximação aos contextos social, político, histórico e cultural aquando da realização do filme, bem como ao verificar os enunciados existentes na obra cinematográfica (com ênfase à recorrência do uso da viagem no enredo em questão), a interpretação alegórica do título procede um resultado relacionado com os quatro aspectos destacados anteriormente – o vínculo da personagem Dom Rodrigue com a nação portuguesa; a crítica ao imperialismo; a incapacidade de uma união política na Europa; e a situação geopolítica de Portugal.

Quando Manoel de Oliveira afirma “ainda que a ação se desenvolva na época em que o rei de Espanha reunia as duas coroas da Península Ibérica, é uma história do meu país” (OLIVEIRA *apud* MARGARIDO, 2005: p. 211), Portugal é incluído no enredo cinematográfico apesar de sua *ausência*. Em outras palavras, há um Portugal dentro do filme que não está evidente e nem aparente. O

distanciamento do país, todavia, minimiza-se com a crítica oliveiriana à ganância humana, mas, sobretudo, pelo valorizar da moral cristã, tão cara ao cineasta. Dessa forma é que Dom Rodrigue pode ser associado à nação portuguesa – enquanto personagem que recusa a ambição do mando ao passo que mais se aproxima dos valores transcendentais da fé e revela-se no “intermédio”, na “semiperiferia” dos centros de controle (implicando, assim, também em sua situação geopolítica).

A mesma recusa do protagonista, depois de suas viagens, conquistas, descobertas, controles e mandos, sugere ao mesmo tempo a negação dos propósitos imperialistas advindos de nações europeias em conflito – em *O sapato de cetim* o inimigo comum, o “infiel” islâmico não é confrontado pelos monarcas, mas tão somente pelos rebeldes: “Liberdade para os povos cativos!” é a última mensagem do filme.

Em 1985, Portugal preparava-se para aderir à Comunidade Econômica Europeia ao mesmo tempo em que refletia, com maior distanciamento, sobre as consequências deixadas pela Revolução de 1974. O futuro parecia incerto, um tanto à deriva, como Dom Rodrigue no início e fim do filme. Mas, para Manoel de Oliveira, parecia não haver dúvidas de que os rumos de uma nova viagem deveriam estar ligados a princípios éticos em nada correspondentes à subjugação dos homens.

REFERÊNCIAS

BALCZUWEIT, Ronald. “*Le Soulier de satin*, Manoel de Oliveira, 1985”. In.: Carolin Overhoff Ferreira (coord.). *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007.

CHICOTE, Eduarda. “Leão de ouro para Manoel de Oliveira? «O Sapato de Cetim», uma obra perfeita”. In.: *Jornal de Notícias*, Porto: 6 de Setembro de 1985.

COMÉRCIO do Porto. “Co-produção luso-francesa que custará 180 mil contos: Manoel de Oliveira inicia hoje filmagens de «Sapatos de Cetim»”. Porto: 14 de Agosto de 1984.

COMÉRCIO do Porto. “Crítica aplaude ‘O Sapato de Cetim’”. Porto: 6 de Setembro de 1985.

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

CRISTÓVÃO, Fernando. “Para uma teoria da Literatura de Viagens”, In.: Fernando Cristóvão (coord.) *Condicionantes culturais da Literatura de Viagens*. Lisboa, Almedina, 2002.

DIÁRIO Popular. “«Le soulier de Satin» apresentado em Cannes: críticos franceses sublinham a genialidade de Manoel de Oliveira”. Lisboa: 19 de Maio de 1985.

DIÁRIO, O. “«Le Soulier de Satin» bem recebido em Paris”. Lisboa: 10 de Janeiro de 1986.

FERREIRA, Carolin Overhoff. “Os descobrimentos do paradoxo: a expansão europeia nos filmes de Manoel de Oliveira”. In.: Renata Soares Junqueira (org.). *Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010.

FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). *Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012.

JÚDICE, José. “É uma obra-prima... do bocejo”. In.: *Revista Tal e Qual*: 27 de Setembro de 1985.

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.

MARGARIDO, O. “Filmografia”. In.: Alvaro Machado (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MORGADO, Fernando Ilharco. *O leme e a deriva – Problemas da sociedade portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte Ltda., 1989.

PIANCO, Wiliam. “Filmes de viagem de Manoel de Oliveira: deslocamentos e alegorias”. In.: *Avanca | Cinema*. Avanca: Cine-Clube de Avanca, 2014.

PIANCO, Wiliam. “Algumas reflexões sobre as paisagens dos deslocamentos nos filmes de viagem de Manoel de Oliveira”. In.: *Avanca | Cinema*. Avanca: Cine-Clube de Avanca, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Social crisis and the State”. In.: Kenneth Maxwell (org) *Portugal in the 80's*. Westport, Greenwood Press, 1986.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O Estado e a sociedade em Portugal (1974-1988)*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

TORRES, António Roma. “Empreendimento cultural”. In.: *Jornal de Notícias*. Porto: 10 de Janeiro de 1987.

XAVIER, Ismail. “A alegoria histórica”. In.: Fernão Ramos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: SENAC, 2005.