



Crítica pós-colonial ao mito lusíada em *Os Lusíadas*, de Camões, e no filme *O Velho do Restelo*, de Manoel de Oliveira

Post-colonial criticism to the Lusitanian myth
in *The Lusíads*, by Camões, and in the film
The Old Man of Restelo, by Manoel de Oliveira

Fernando Oliveira Santana Júnior¹
Fernando de Mendonça²

Resumo: Este artigo propõe investigar o mito lusíada no qual se tornou Camões n'Os *Lusíadas*, e no curta-metragem *O Velho do Restelo* (2014), do cineasta português Manoel de Oliveira. Assim, propõe-se, no âmbito português da mitologia colonial (Lourenço, 2025), uma análise para identificar uma postura anticolonial na presença filmica camoniana como catalisadora de crítica pós-colonial. Para isso, propomos uma releitura de *Os Lusíadas* como epopeia: ambígua com acento de descontinuidade (Macedo, 2010), epopeia de novos tempos contraditórios (Berardinelli, 1973), minada por dentro (Bosi, 1992) e utopia crítica a abrir-se à crítica literária de novos tempos e métodos (Sena, 1978). Enfim, o desdobramento disso no filme como um não à política colonizadora e suscetível à interpretação pós-colonial (Király, 2022).

Palavras-chave: Manoel de Oliveira. Camões. Cinema épico. Crítica pós-colonial.

Abstract: This paper aims to investigate the Lusitanian myth that Camões became in *The Lusíads*, and in the filme *The Old Man of Restelo* (2014), by the Portuguese filmmaker Manoel de Oliveira. Thus, within the Portuguese context of colonial mythology (Lourenço, 2025), an analysis to identify an anti-colonial position in the Camonian filmic presence as a catalyzer for the post-colonial criticism. Therefore, we propose a rereading of *The Lusíads* as an ambiguous epic with an accent of discontinuity (Macedo, 2010), a poem of contradictory new times (Berardinelli, 1973), undermined for within (Bosi, 1992), and a critical utopia opening itself to literary criticism of new times and methods (Sena, 1978). Finally, this reading in the film as a rejection to the colonial policy, susceptible to the post-colonial interpretation (Király, 2022).

Keywords: Manoel de Oliveira. Camões. Epic cinema. Post-colonial criticism.

1. Pós-doutorando Sênior pelo PPGCINE (Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde atua como docente externo e pesquisador visitante. Doutor em Teoria da Literatura/Estudos Culturais pelo PPGL (Programa de Pós-Graduação em Letras) da UFPE (Universidade Federal de Pernambuco). É professor substituto do Departamento de Letras Vernáculas (DLEV-UFS). É membro pesquisador do NELI (Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose), da UFPE, e do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos), da UFS. E-mail: fernandooliveira.letras@gmail.com. [ORCID](#)

2. Escritor e Professor Adjunto de Teoria Literária na Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde atua no DELI, no PPGL, e coordena o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) e o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP). Doutor em Teoria da Literatura (UFPE). Membro do Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura (GEFELIT) e do Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose (NELI). E-mail: nandodijesus@gmail.com. [ORCID](#)

Submissão: 15 mar. 2026 ⇔ Aceite: 22 abr. 2026

Considerações Iniciais

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

A partir do excerto supracitado de Saraiva (1994), fica inicialmente evidente o objetivo deste trabalho: uma proposta de revisionismo do Camões épico. Uma releitura que frise uma desconstrução da mitologia lusíada construída em torno do poeta quinhentista, sobretudo em torno de sua epopeia, num processo de (re) descoberta como uma obra cindida, rasurada entre dois mundos, cuja cisão se mostra por dentro e que foi estrategicamente posta por Camões face à Inquisição. Na primeira parte deste artigo, essa releitura será frisada mediante cotejo de vozes relevantes da crítica literária luso-brasileira que ousaram ir na contramão do “imperialismo colonialista no pobre Camões” (Sena, 1978, p. 29).

Uma releitura que, como atesta o crítico literário luso-brasileiro Jorge de Sena, frisa “a real existência de uma profunda e peculiar dialética em Camões”, criando “condições críticas para um novo entendimento do poeta, roubando-o à Fé e ao Império, que nenhum deles ele defendera ou propusera jamais nos termos que lhe vinham sendo atribuídos”, saindo dessa imagem estereotipada para “um Camões muito mais revolucionário, subversivo, e original, e bastava querer olhar para ele” (1978, p. 30, 31). Se bem que, diga-se de passagem, revolução e subversão durante os tempos inquisitoriais eram tratadas como coisas censuráveis e puníveis com a queima de livros e corpos e, muito possivelmente, não poderíamos falar em **engajamento pleno por terra e mar**. Não obstante, é objeto deste trabalho frisar como o Camões épico conseguiu driblar os olhares cesaropapistas (da Igreja e do Estado) mediante certos artifícios que destoam da louvação nacionalista, trazendo no bojo do seu poema um posicionamento crítico ao expansionismo marítimo lusitano.

No contexto acima dito, insere-se o cineasta português Manoel de Oliveira, cuja parte significativa de sua obra fílmica é marcada pela presença camoniana, seja enfaticamente em filmes como *Non ou a vã glória de mandar* (1990) e *O Velho do Restelo* (2014), seja pontualmente como em *Lisboa Cultural* (1984) e *Visitas ou Memórias e Confissões* (1981). Obviamente, é sabido que Oliveira lançou filmes em diálogo com outros escritores portugueses e obras deles, como Agustina Bessa-Luís, com *Vale Abraão* (1993), Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição* (1978), Eça de Queirós, *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009), Padre António Vieira, *Palavra e Utopia* (2000), José Régio, *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1975), apenas elencando um filme à guisa de exemplificação. Consequentemente, vê-se um cinema literário. Contudo, nosso objetivo neste *paper* é analisar a presença do Camões épico em seu filme ou curta-metragem *O Velho do Restelo*, lançado em 2014, e em

Os Lusíadas por meio da voz minante e dissonante do *Velho do Restelo*, constituindo-se, por sua vez, como estratégia camoniana de discurso crítico contra o expansionismo marítimo colonialista.

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

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

Ainda assim, o cinema pós-colonial não é produzido somente nas ex-colônias, mas também nos países que foram colonizadores. Desse modo, o que dizer de, por exemplo, um filme produzido em Portugal por um português como crítica ao passado colonial desse país em sua história? Casos como os filmes de Margarida Cardoso, como *Natal 71* (1999), sobre a brutalidade da guerra colonial em África a partir da experiência do pai da realizadora, que lutou nela. É um voltar-se para si de modo crítico, questionando seu passado histórico de expansão imperialista. Noutras palavras, o cinema oliveiriano através de filmes como *O Velho do Restelo* e *Non, ou a Vã Glória de Mandar* pode fazer os seus conterrâneos repensarem sua histórica colonialidade, revisá-la, questioná-la.

Os referidos filmes de Oliveira, entre outros, podem fazer os portugueses de hoje terem uma atitude anticolonial frente à narrativa colonial imposta. É, pois, uma abertura de mentalidade mediante um cinema que pode “transformar aqueles que até então eram reféns dos códigos coloniais em agentes capazes de descolonizar a sua própria história” (Laranjeiro, 2020, p. 122), em que pese o trauma colonial

ainda esteja por ser tratado em Portugal. Nesse tocante, cineastas, escritores, intelectuais e afins podem agenciar suas obras como mecanismos de desconstrução – por dentro – da mentalidade colonial portuguesa. Manoel de Oliveira é uma dessas vozes dissonantes dentro da própria nação que fora colonizadora, para ampliar internamente um processo de autocritica pós-colonial, especialmente por meio da visão cinematográfica dele mesmo como alguém dessa mesma nação.

Nesse sentido, Stuart Hall enfatiza a relevância do pós-colonial como desconstrutor do divisor binário colonizador/colonizado, aqui/lá, dentro/fora, vendo-o como uma transição e releitura desses “binarismos como formas de transculturação, de tradução cultural” (*apud* Bartucci, *In*: Dunker; Rodrigues (Org.), 2019, p. 10) que perturbam tais estruturas binárias. À vista do exposto e por sua relevância, analisaremos como o filme *O Velho do Restelo* pode contribuir para os estudos do cinema pós-colonial, trazendo/ampliando a discussão dessa produção fílmica da ambiência dos países lusófonos descolonizados para o país outrora colonizador, como questionamento de sua própria imagem eurocêntrica.

Outro Camões: relendo *Os Lusíadas*

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

Os portugueses numa espécie de homogeneidade ideológica construíram a nação, a partir de Afonso Henriques, com um ideário imperial [...]. Cerca de quatrocentos anos após a coroação de Afonso Henriques, a nação encontrou um texto que aparentemente sintetizou sob uma forma ideal a [...] a identidade [...] na figura de *Os Lusíadas* e de Camões, autor e obra cujo poder [...] se fez corresponder às expectativas imperiais e ditou os termos da autoimagem e identidade da nação (Vishinsky, 2022, p. 14).

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

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma institui-

ção. É sempre [...], a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente (1972, p. 9).

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

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

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

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

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

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

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

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

O escritor e crítico literário português Jorge de Sena, em *Camões: Novas Observações acerca de Sua Epopeia e do Seu Pensamento*, de 1972, ratifica, que *Os Lusíadas* “vieram a tornar-se [...] um símbolo da glória imperial portuguesa, e de tal maneira uma arma nacionalista para excitar o orgulho português de um passado que, e com razão, muitos consideram que ainda pesa demasiado na vida portuguesa”, também frisando que mesmo “a própria crítica portuguesa retrai-se perante ela, ou é-lhe abertamente hostil” (1978, p. 445) pelas razões ditas nas três linhas sobrepostas. Reação interna, mas também externa: “e, a estrangeiros, tão suspeitosos de intenções e tendências colonialistas na cultura portuguesa, poderá parecer que celebrar *Os Lusíadas* é de certa maneira uma capa para tais negros desígnios” (1978, p. 445, 446).

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

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

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

Fiquemos com um exemplo, pois só um trabalho mais específico poderia demonstrar a longa pesquisa feita por Jorge de Sena. O termo **santo**, quanto aos apóstolos, trata São Tomé como tal. Isso gera estranhamento: “de todos os apóstolos, quem recebe mais larga atenção [na epopeia camoniana] é São Tomé, o apóstolo das Índias, mas também o símbolo, pelo seu comportamento, do cepticismo último da fé, e em cujo nome seitas não-católicas se desenvolveram no Oriente” (Sena, 1978, p. 456, 457). Ocultara-se, no uso de Tomé, o ceticismo de Camões perante a expansão marítima colonial e frente à Igreja com o regime inquisitorial. Ora, esse estratagema camoniano aplica a si mesmo a estratégia de que o interesse pós-colonial está centrado nas “zonas de intensidade que largamente têm permanecido invisíveis³” (Young, 2009, p. 29. Tradução nossa): por exemplo, nos termos de Robert Young, “questões de história” e “de representação”, para se compreender, dentro do tempo vigiado em que vivia o poeta, seus estratagemas postos no poema épico e que divergiam da direção inquisitorial e expansionista da mitologia colonial de então.

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

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

Uma forma de compreender os tempos camonianos é comparando-os com a ditadura militar brasileira, tendo o AI-5 a equivalência inquisitorial: um tempo sombrio de medo, repressão e censura. Como, então, os escritores e artistas brasileiros se comportavam? É sabido, conforme Regina Dalcastagnè, que “o medo

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

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

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

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

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

Assim, o Velho do Restelo funciona como um estratagema cifrado e codificado pelo poeta: “para a maioria dos comentadores do poema, o Velho sintetiza os juízos daquela parte do povo que se opunha aos descobrimentos”, conforme Berardinelli (1973, p. 25). Instaure-se, pois, a dialética, o contraditório entre o

discurso dos varões assinalados e o do Velho, este ainda equiparado aos excursos do poeta. Esses excursos foram inseridos “na epopeia para questioná-la”, contrapondo-se à indiscutibilidade da matéria épica, que é “para ser celebrada e não contestada” (Berardinelli, 1973, p. 19). A autora (1973, p. 29) conclui ressaltando que a grandeza da epopeia consiste não somente no questionamento ao contexto que usa, como também do enunciado que o consagra: “*Os Lusíadas* são a epopeia de novos tempos, tempos contraditórios” e, “alimentado de tais contradições, o poema adquire modernidade”.

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

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

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

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

Por um outro Camões em cena em *O Velho do Restelho*, de Manoel de Oliveira

No início do filme, estando já Miguel de Cervantes, trajado como seu personagem Dom Quixote, sentado no banco dum jardim, possivelmente pensando na cena, à guisa de *flash back*, imediatamente anterior que o mostra num trajeto com Sancho Pança, sai Camões por trás de uma árvore com sua epopeia. Ainda em pé, Cervantes pergunta: “O que quer, meu velho amigo?”. Camões responde: “Lembrar as grandes derrotas, de que o Velho do Restelo evoca os melhores exemplos e que, nessa ironia jamais ultrapassada, o vosso livro *Dom Quixote de La Mancha* representa como se o tivesse vivido”. Em seguida, o escritor português Teixeira de Pascoaes senta entre eles, sendo ele, no filme, quem assume a narração (em voz *off*) e a interpretação. Segundo Junqueira, ele monta, a partir da articulação de elementos vitais da cultura luso-hispânica, “um retrato, aparentemente disfórico, da alma ibérica” (2018, p. 179). Depois de Teixeira de Pascoaes, entra em cena o escritor Camilo Castelo Branco, permanecendo silente e em pé junto a uma árvore. Mas que retrato é esse?

Conforme Junqueira, a partir do confronto entre *Os Lusíadas* (1572), especificamente por meio do episódio do *Velho do Restelo*, e de *Dom Quixote de La Mancha* (1602), entende-se, que há um resumo crítico, sucinto e pontual da história da Península Ibérica como uma anti-epopeia, uma epopeia negativa, “uma épica às avessas”, nos termos da supracitada autora, indelevelmente marcada por grandes perdas que revelam um ‘trágico destino de perdição’” (2018, p. 179). Posteriormente, na narração de Teixeira de Pascoaes, durante a conversa entre Camões e Cervantes, são lembradas as duas trágicas derrotas bélicas: a guerra de Alcácer-Quibir e a derrota da Invencível Armada Espanhola (1588). Segundo a crítica de cinema húngara Hajnal Király, “Camões e Dom Quixote são evocados para tematizar a dualidade inseparável da vitória e da derrota, a natureza perpétua dos esforços humanos, como também os limites e as limitações da criação artística⁴” (2022, p. 60. Tradução nossa).

Király (2022) fala a respeito de uma filosofia cultural de Manoel de Oliveira, marcada pela coexistência da vida pessoal do realizador, da vida nacional portuguesa e do alcance universal que reflete, em seu cinema, um ímpeto tentador para descobrir coisas novas, atraído irresistivelmente pelo passado histórico e místico de Portugal. O cinema de Oliveira, nesse tocante, segundo a autora, recorre à paródia e à alegoria, como instrumentos figurativos de repetição e imitação, para servirem à missão fílmica do realizador: trazer uma reformulação para o mito lusíada, oriundo em grande parte de seu histórico/passado colonial. Trata-se, pois, de pôr em revista crítica esse passado marcado pelo colonialismo, mas em cujo presente apresenta sua colonialidade ainda atingindo o Portugal contemporâneo, com reações xenofóbicas. Nesse

4. “Camões and Don Quixote are invoked to thematize the inseparable duality of victory and defeat, the perpetual nature of human efforts, as well as the limits and limitations of artistic creation”.

sentido, a presença fílmica de Camões serve não só como elemento de revisão da epopeia, cooptada a bel prazer pela política imperialista e salazarista para sua mitologia colonial, mas também para desconstruir a colonialidade expressada por xenofobia, racismo, em suma, para questionar a própria imagem eurocêntrica (Young, 2009).

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

É a captação fotogênica do instante, do tempo-enquadramento com a estaticidade e esteticidade da câmera, cuja fixação ao modo fotográfico, segundo Nelson Araújo (2014, p. 22), immortaliza “um lapso de tempo”, sendo para tanto imprescindível que o cineasta retire “o movimento ao plano para lhe conferir imortalidade”. Desse modo, “a ausência de movimento (logo de tempo) no plano fixo cristaliza um fragmento fílmico que nega a passagem do tempo, conferindo-lhe eternidade” (Araújo, 2014, p. 22), bem como uma focalização por parte do espectador que lhe gerará reflexão durante as paragens do movimento da câmera oliveiriana. É assim que *O Velho do Restelo* se enseja para o espectador.

Figura 1 – Frame de *O Velho do Restelo* (2014), de Manoel de Oliveira.



Ainda no tocante ao *O Velho do Restelo*, por exemplo, Renata Junqueira (2018, p. 181, 182) parece dialogar com as sobreditas leituras de Berardinelli (1973) e Abdala Júnior e Paschoalin (1982): “um filme cujo narrador propõe [...] confrontando grandes escritores [...] que tendem a identificar-se com suas criaturas – Camões com o Velho do Restelo, Cervantes com Dom Quixote e Camilo com Simão Botelho” (2018, p. 183). Uma identificação, portanto, com a crítica veemente do Velho do Restelo. O que se pode depreender do interesse camonianológico de Oliveira é sua atração pelo passado histórico português como um tempo inacabado e descontinuado, em que pese os sucessivos fracassos narrados em *Non*, a partir de Viriato, e o passado-fantasma em *O Velho do Restelo*, sugerido pela aparência espectral dos escritores-personagens, na própria ideia da fixação dos planos e da câmera.

Que outra leitura sugere Cervantes/Dom Quixote ao lado de Camões? António José Saraiva (1980, p. 257) argumenta que Dom Sebastião fora educado “com os valores da cavalaria e sua aplicação na cruzada” (“quem sabe se Cervantes teria em vista a história do rei de Portugal?”). Para Saraiva (1980, p. 257), isso o motivou a agir tal Dom Quixote, sem saber discernir entre os valores da cavalaria e a realidade, ou achando-a como eles: “forma de delírio que foi provavelmente agravado pela educação, pelo ambiente e pela posição solitária em que se achava como rei absoluto”. Levou parte da nação portuguesa junto com ele em seu delírio: o moinho de vento de Alcácer-Quibir o derrubou de seu delírio. Assim, é possível que a presença cervantina e quixotesca seja alegoria e paródia da derrota em Alcácer-Quibir: eis um entendimento da conversa inicial entre Camões e Cervantes: “lembrar as grandes derrotas, de que o *Velho do Restelo* evoca os melhores exemplos e que, nessa ironia jamais ultrapassada, o vosso livro *Dom Quixote de La Mancha* representa como se o tivesse vivido”. Ligação visceral com o *Non* na crítica anticolonial ao imperialismo marítimo e ao regime salazarista e, portanto, curta suscetível da interpretação pós-colonial (Király, 2022).

De Camões a Teixeira de Pascoes, Portugal enfrenta a fantasmagoria do mito lusíada e o cinema oliveiriano entabula esse encontro dos escritores como acerto de contas com o passado proposto em *Non* e no curta, variante sua. Como disse Oliveira: “quero realizar este filme agora porque fiz o NON e encontrei, entretanto, outros NON que podia explorar: a Invencível Armada e o presente. É uma substância rica formada por uma substância pobre. A substância pobre é perder; a rica, é a esperança da vitória” (Serralves, 2014, p. 4).

Considerações finais

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

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

Devido ao fato de Oliveira ser pouco conhecido do público brasileiro, esta pesquisa visa contribuir para a divulgação de sua obra cinematográfica. Um cinema que rompeu com a linha de produção cinematográfica de então, favorável à ditadura (como é, por exemplo, o caso de *Camões*, de 1946, produzido por António Lopes Ribeiro, e *Mar Português*, de 1950, de João Mendes) para instaurar “reflexão crítica sobre a História de Portugal [...] para subverter o tradicional conceito de História” (Belo, *In: Aguiar e Silva, (Org.), 2011, p. 126, 127*).

Referências

- ARAÚJO, Inácio. Uma nova aventura lusitana. *In*: MACHADO, Álvaro (Org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ARAÚJO, Nelson. **Manoel de Oliveira**: análise estética de uma matriz cinematográfica. Organização: Nelson Araújo. Lisboa: Edições 70, 2014.
- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1992.
- BARTUCCI, Giovanna. Prefácio. *In*: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucília (Org.). **Cinema Pós-Colonial**. São Paulo: nVersos, 2019. p. 9-14.
- BELO, Maria do Rosário Lupi. Camões e o Cinema. *In*: AGUIAR E SILVA, Vítor (Org.). **Dicionário de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 125-128.
- BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos camonianos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BROSE, Elizabeth. O cinema pós-colonial do Brasil, um caso genitivo. *In*: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucília (Org.). **Cinema pós-colonial**. São Paulo: nVersos, 2019. p. 35-48.
- CAMÕES, Luiz Vaz de. **Lírica de Camões**. 2.ed. São Paulo: Núcleo, 1997.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Os descobrimentos do paradoxo: a expansão europeia nos filmes de Manoel de Oliveira, *In*: JUNQUEIRA, Renata (Org.). **Manoel de Oliveira**: uma presença. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.
- FREIRE, Ofênsia Soares. **A presença feminina em Os Lusíadas**. Aracaju: EDISE, 2013.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **A ficcionalização da história**: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea. São Paulo: Unesp, 2011.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. **O cinema épico de Manoel de Oliveira**. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- KIRÁLY, Hajnal. **The cinema of Manoel de Oliveira**: modernity, intermediality and uncanny. New York: Bloomsbury Publishing Inc., 2022.
- LARANJEIRO, Catarina. Imaginários Anticoloniais e Pós-coloniais: o Cinema de Libertação na Guiné-Bissau **Revista TOMO**, São Cristóvão. n. 37, 2020, p. 119-144.

LOURENÇO, Eduardo. **Do colonialismo como nosso impensado**. Organização: Margarida Calafate Ribeiro; Roberto Vecchi. Belo Horizonte: Autêntica, 2025.

MACEDO, Hélder. Luís de Camões então e agora. **Outra Travessia: Dossiê Hélder Macedo**. Revista de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis. n. 10, 2010. p. 15-54.

SENA, Jorge de Sena. **Dialécticas aplicadas da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1978.

SARAIVA, António José. **Para a história da cultura em Portugal**. 5. ed. Vol. I. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.

SARAIVA, José Hermano. **Vida ignorada de Camões: uma história que o tempo censurou**. 3.ed. Portugal: Publicações Europa-América, 1994.

SERRALVES. **Casa do Cinema Manoel de Oliveira**. Revista On-line. 2014. Site: https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nihk7gby9unh2wceauamm.pdf. Acesso em: 05 de mar. 2026.

TOSTES, Angelica. Entre desejos impossíveis: *Fire* e o cinema pós-colonial de Deepa Mehta. *In: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucília (Org.). Cinema pós-colonial*. São Paulo: nVersos, 2019. p. 84-104.

VICHINSKY, Flávio G. **Camões e o outro Camões de José Saramago**. 2.ed. São Paulo: Archaia Gráfica, 2022.

YOUNG, Robert J. C. What is the Postcolonial? **Ariel**. Review of International English Literature. v. 40, n.1, 2009.

FILME: **O Velho do Restelo**. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal/França. Distribuição: Epicentre Films (França), O Som e a Fúria (Portugal). Colorido (19 minutos), 2014.