UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

XIMENA ISABEL LEÓN CONTRERA

Um Filme Falado: A História e o Mediterrâneo na Obra de Manoel
de Oliveira

Versão corrigida
(o exemplar original se encontra disponível no CAPH da FFLCH)

SÃO PAULO

2012

XIMENA ISABEL LEÓN CONTRERA

Um Filme Falado: A História e o Mediterrâneo na Obra de Manoel de Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras, Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani

Versão corrigida (o exemplar original se encontra disponível no CAPH da FFLCH)

SÃO PAULO

2012

Agradecimentos

Esta pesquisa contou com o apoio de uma bolsa de estudos concedida pela Cátedra Jaime Cortesão da FFLCH-USP para realização de pesquisa em Portugal entre o final de janeiro e o início do mês de fevereiro de 2012. Agradecimentos especiais à Profa. Dra. Vera Lúcia Amaral Ferlini pela concessão dessa bolsa que viabilizou atividades como levantamento de bibliografia e fontes que propiciaram sobremaneira o enriquecimento da dissertação, com a descoberta de indícios e fontes (documentais e iconográficas) para a análise do objeto fílmico e pela experiência de pesquisa em arquivos (Biblioteca Nacional de Portugal, Fundação Gulbenkian, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema, entre outros), além da visitação de monumentos portugueses (parte integrante da pesquisa para esta dissertação), indispensáveis na formação como historiadora.

Agradeço a minha orientadora Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani, primeiro pela oportunidade de ser sua orientanda e fazer parte do Grupo de Estudos de História Ibérica Moderna, o que muito contribuiu tanto para a pesquisa como para o amadurecimento da reflexão sobre a história e os problemas historiográficos enfrentados pelo pesquisador da área. Segundo por poder acompanhar a sua forma de tratar a pesquisa do historiador e o ensino de história, com desafios e questionamentos constantes quanto ao método de pesquisa e, por fim, pela chance de convivência com uma pessoa, professora, pesquisadora e orientadora engajada com os problemas do presente, além de incansável, rigorosa, competente e generosa com alunos e colegas.

Outro agradecimento especial vai para a Profa. Dra. Arlene Clemesha pela convivência acadêmica que propiciou o enriquecimento e sistematização de pesquisa e de leituras, sobretudo, quanto à crítica do Orientalismo e pela oportunidade de participar de diversas atividades do Centro de Estudos Árabes, do Departamento de Letras Orientais-Árabe da FFLCH-USP.

Agradeço imensamente ao Prof. Dr. Marcos Napolitano pelas suas indicações de pesquisa que determinaram a indispensável correção de rumo das pesquisas e abordagens para esta dissertação, sobretudo, quanto à análise fílmica e ainda sobre a referência aos manuais e cartilhas escolares de história, que encontram eco e mesmo suporte na narrativa de *Um Filme Falado* e de *Non, ou a vã glória de mandar*.

Agradeço também à professora doutora, da Universidade Aberta de Lisboa, Maria do Rosário Leitão Lupi Bello pelas valiosas informações e referências, que contribuíram para a realização das pesquisas naquela cidade e por uma indicação muito especial.

Ao Prof. Dr. Oldimar Pontes Cardoso, quem ministrou a disciplina História em Diversas Instituições: Usos, Funções e Sentidos da História, onde abordou inúmeras questões relativas a Teoria da História, propiciando discussões e referências incorporadas neste trabalho.

Agradeço ainda ao Prof. Dr. Lincoln Secco pela indicação inicial de fontes de leitura e outras referências, em especial quanto à obrigatoriedade do *Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico*, de Fernand Braudel e aos demais docentes do Mestrado em História Social que tive a oportunidade e sorte de conhecer.

Aos colegas da Universidade de São Paulo que integram o Grupo de Estudos Edward Said e Crítica ao Orientalismo, coordenado por Arlene Clemesha. Um grupo coeso de pesquisadores generosos e apaixonados pelos temas relacionados à cultura árabe e islâmica e pela busca em comum e sem concessões por tolerância, esclarecimento e verdade intelectual, em especial: Marina Juliana de Oliveira Soares, Nathalia Novaes Alves, Sylvia Carolina Cruxen de Matos (inclusive por envio de texto importante incorporado nesta dissertação) e Thais de Godoy Moraes. Destaco aqui a ajuda generosa da companheira do grupo Thais Rocha da Silva pelas inúmeras referências sobre egiptologia, bem como pelos constantes questionamentos sobre a historiografia/egiptologia ligada aos temas bíblicos, além das indicações de

referências que resultaram na localização de fontes de pesquisa e também à grande companheira apaixonada estudiosa do tema, Isabelle Somma também parte do grupo, por seu espírito crítico e generosidade acadêmica e pessoal.

Agradeço à jovem e inspirada pesquisadora e professora, Viviane Kawata também pela generosidade e atenção na localização de bibliografia e indicações de leitura, e aos demais colegas do Grupo de Estudos de História Ibérica Moderna do Departamento de História da USP, coordenado por Ana Paula Megiani, incluo aqui o colega do PAE, Prof. Dr. Marcos Veiga, que com suas instigantes reflexões, sugestões e indicações me ajudou a pensar melhor alguns pontos do trabalho.

Também estendo meus agradecimentos aos docentes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no início da caminhada pela História: Profa. Dra. Yone de Carvalho, minha orientadora do curso de Especialização em História, Sociedade e Cultura e Prof. Dr. Fernando Torres Londoño, responsável pela disciplina de metodologia de pesquisa desse curso.

Ao meu irmão caçula Felipe León Contrera por ser quem é e um exemplo de pesquisador dedicado e trabalhador que me inspirou a voltar aos estudos em propecta idade. Aos meus pais pelo exemplo de trabalho constante e duro e, muitas vezes, sem muita recompensa, em especial minha mãe Julia, exemplo de humildade, tolerância e respeito a todos os seres humanos.

yo...

*que en la piel tengo el sabor
amargo del llanto eterno
que han vertido en ti cien pueblos
de Algeciras a Estambul,
para que pintes de azul
sus largas noches de invierno.*

*A fuerza de desventuras
Tu alma es profunda y oscura.*

Joan Manuel Serrat, *Mediterraneo*, 1971

SUMÁRIO

Resumo / Abstract	8
Introdução	10
Capítulo 1 Porto de Partida: Manoel de Oliveira, o que não é filme em <i>Um Filme Falado</i> e Conexões Sebásticas	36
1.1 – Porto de partida aspectos da biografia de Manoel de Oliveira	37
1.2 – Da vida de Manoel de Oliveira à vida de <i>Um Filme Falado</i>	51
1.3 – Conexões Sebásticas	59
1.3.1 – Aspectos de <i>Non, ou a vã glória de mandar</i>	63
1.3.2 – Um breve debate historiográfico	75
1.3.3 – Como entender <i>Non, ou a vã glória de mandar</i>	78
Capítulo 2 <i>Um Filme Falado</i>: um percurso pela história do Mediterrâneo – monumentos	87
2.1.1 – A Jornada	92
2.1.2 – As protagonistas	93
2.1.3 – Dom Sebastião, o oculto	98
2.1.4 – Marselha, Farruscas e o petróleo	104
2.1.5 – Embarque das mulheres deusas	112
2.1.6 – Em Nápoles	114
2.1.7 – À caminho e em Pompéia	117
2.1.8 – Acrópole e teatro em Atenas	121
2.1.9 – Santa Sofia, o medo e a Idade Média	125
2.1.10 – O eterno Egito Antigo	136
Capítulo 3 <i>Um Filme Falado</i>: conversas europeias à mesa e o fim da fala	149
4.1 – A primeira conversa à mesa	149
4.2 – Guerras no Mar Vermelho e compras em Áden	175
4.3 – O isolamento luso	180
4.4 – Uma jornada inconclusa	184
4.5 – A face do homem	186
4.6 – Dois mundos separados	189
4.7 – Uma viagem e uma historiografia incompletas	191
Considerações Finais	201
Concepções de história	206
A história dos manuais	211
Bibliografia	213
Anexos	226

Resumo

CONTRERA, Ximena I. León. **Um Filme Falado: A História e o Mediterrâneo na Obra de Manoel de Oliveira**. 2012. 254 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

A partir da análise de *Um Filme Falado* (2003), de Manoel de Oliveira, são discutidas questões relacionadas à historiografia, à narrativa histórica por meio do cinema, bem como à crítica do orientalismo, eurocentrismo, relacionado-as à historiografia lusa e à do Mediterrâneo. São levados em conta aspectos de outras obras do realizador português, em especial *Non, ou a vã glória de mandar* (1990). Para a interpretação da película são consideradas obras da historiografia e de análise fílmica, bem como da crítica ao orientalismo, promovendo um diálogo com a historiografia em especial aquela que aborda o Mediterrâneo, Portugal, observando aspectos da história ibérica moderna, as relações do Ocidente com o Oriente árabe islâmico, além de levar em conta aspectos historiográficos como os lugares de memória.

Palavras chave: Mediterrâneo, orientalismo, eurocentrismo, cinema, Portugal.

Abstract

CONTRERA, Ximena I. León. ***A Talking Movie: The History and the Mediterranean on Manoel de Oliveira's work***. 2012. 254 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Beginning with the film analysis of *A Talking Picture* (2003), by Manoel de Oliveira, here are discussed several questions regarding historiography, historical narrative through cinema, as well as the critics of Orientalism, Eurocentrism, connecting them with Portuguese and Mediterranean historiographies. I take in consideration aspects of other works by the Portuguese director, especially *No or the vain glory of command* (1990). To proceed about the film interpretation are considered works from historiography and film analysis, as well as from the critic of Orientalism, promoting a dialogue with historiography especially the one that approaches the Mediterranean Sea, Portugal, observing aspects from Iberian history, the relations of West and Islamic East, and also considering historiographical aspects as places of memory.

Key words: Mediterranean, Orientalism, Eurocentrism, cinema, Portugal.

1 - Introdução

... a história é a matéria-prima para as ideologias nacionalistas ou étnicas ou fundamentalistas, tal como as papoulas são a matéria-prima para o vício da heroína.

Eric Hobsbawm

A teoria da alegoria e a pesquisa acadêmica sobre sua história ajudam a clarificar de que modo o cinema pode intervir em debates culturais e políticos.

Ismail Xavier

A presente dissertação de mestrado propõe uma leitura analítica de uma obra de cinema de ficção utilizando para isso alguns referenciais históricos e historiográficos. Tomei como objeto a película do realizador português, Manoel de Oliveira, *Um Filme Falado*, produzido em 2003¹.

Busco aqui realizar a análise de um trabalho cinematográfico, objeto de pesquisa bibliográfica, documento de uma mentalidade, relevante por tratar de elementos constitutivos de uma forma europeia de ver o mundo; realizada por um cineasta que, pela sua trajetória, apresenta uma carreira monumental² e monumentalizada. Não posso deixar de mencionar o fato de ter detectado nas leituras realizadas, que três historiadores – Marc Ferro, Eduardo Lourenço e Lucette Valensi³ - tenham se referido a uma outra obra fílmica de Manoel de

¹ Sinopse conforme consta na capa do DVD de *Um Filme Falado*: “Rosa Maria, uma jovem professora de história, embarca com a filha em cruzeiro. O navio sai de Lisboa e atravessa o mar Mediterrâneo com destino a Bombaim, na Índia, onde seu marido a espera. Durante a travessia, ela visita pela primeira vez Marselha, as ruínas de Pompéia, Ceuta, Atenas, as pirâmides do Egito e Istambul – lugares que representam culturas que marcaram a civilização ocidental. Algumas pessoas lhe chamam a atenção: uma empresária francesa de renome, uma famosa ex-modelo italiana, uma atriz e professora [cantora] grega e sobretudo o comandante do navio, um americano de origem polonesa. Mas uma estranha ameaça perturba o cruzeiro e a vida dos passageiros quando o navio atravessa o Golfo Pérsico”.

² Como escreve o crítico de cinema Inácio Araújo, “É cedo para dizer, mas não é impossível que a obra de Manoel de Oliveira vem construindo há mais de setenta anos venha a se tornar um novo monumento da aventura lusitana”. MACHADO, Álvaro. *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.109.

³ São obras que não tratam especificamente a relação história e cinema e referem-se a um trabalho de Oliveira como um documento que ajuda a refletir sobre questões historiográficas específicas: FERRO, Marc. *História das Colonizações: das conquistas às independências, séculos XIII a XX*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 26; LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade seguido de Portugal como Destino*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p.131 e VALENSI, Lucette. *Fábulas da Memória. A batalha de Alcácer Quibir e o mito do*

Oliveira, *Non, ou a vã glória de mandar* (1990) num contexto que a aproxima (ou no limite, a coloca lado a lado) de uma fonte de história, pois inserido nas temáticas dessas obras da historiografia este ilustra a problematização de questões relacionadas ao colonialismo e ao ressurgimento ou exorcismo da esperança messiânica, respectivamente. Em seu estudo, *A alegoria histórica*⁴, o pesquisador de cinema, Ismail Xavier, inclui *Non, ou a vã glória de mandar* numa relação de filmes exemplos de alegoria nacional explícita, na medida em que se volta

diretamente para questões e experiências presentes, ou relacionando o passado e o presente de modos diferentes [... mostrando] a variedade de estratégias alegóricas disponíveis para o cineasta que deseja tomar como tema a posição de seu país na história humana. A representação de destinos nacionais por um processo de narração em código é um fato recorrente na história do cinema.⁵

Manoel de Oliveira é hoje o mais velho realizador de cinema em atividade (103 anos, completados em 2011)⁶, sendo que de uma longa carreira os últimos 20 anos têm sido os mais produtivos, ou seja, a maior parte de seus trabalhos se concentra nesse período, com o consequente reconhecimento internacional⁷ e financiamento para suas produções; incluindo a participação em seus filmes de grandes estrelas do cinema mundial/europeu, o que aumenta a visibilidade. Foi detectado que essa aceleração no ritmo de trabalho do cineasta ocorreu após o 25 de abril de 1974.⁸

Neste trabalho, levei em conta, sobretudo a visão de mundo europeia que seu filme nos apresenta, especialmente, num momento pós-ataques de 11 de setembro de 2001 em território dos EUA, entre outros atentados

sebastianismo. Trad. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p.210-211

⁴ XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão P. (org). *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-Estruturalismo e filosofia analítica* - Vol. I. São Paulo: Editora Senac, 2005a, p. 341-342.

⁵ XAVIER, Ibidem, p.342.

⁶ De acordo com o *website* especializado em cinema *Internet Movie Data Base* (IMDB) e fontes bibliográficas utilizadas nesta dissertação. Afirma que "A minha longevidade é uma coisa que realmente surpreende muitas pessoas. Em todo o mundo, muita gente me pergunta isso. Na verdade, os meus filmes, bons ou maus, são da minha responsabilidade, da minha inteira responsabilidade. Mas a idade não é da minha responsabilidade. Eu não faço nada para que seja assim. Nem ia adiantar nada. Isso é um capricho da natureza. Eu não sou responsável por isso, embora reconheça que, talvez, seja mais admirado pela minha idade, do que pelos meus filmes". MACHADO, Luís e outros. *Manoel de Oliveira, Histórias de Revelações*. Lisboa, Associação Portuguesa de Escritores, 2008, p. 54.

⁷ ANDRADE, Sérgio C. *Ao Correr do Tempo. Duas décadas com Manoel de Oliveira*. Lisboa: Portugal Editora, 2008, p.4.

⁸ ANDRADE, Ibidem, p. 41.

relacionados (Madri e Londres). Entretanto, também busquei realizar uma leitura que incluísse elementos relacionados a filmes anteriores do cineasta, verificando possíveis pontos de diálogo, se não com toda a sua produção, pelo menos com algumas obras selecionadas e/ou trechos das mesmas, em especial *Non, ou a vã glória de mandar* (1990). O objetivo não está voltado para a observação de questões de estilo, como análise da forma de Oliveira filmar como fim em si, mas a sua maneira de refletir sobre temas históricos e aqueles ligados à memória individual e coletiva, e que tornam a suas obras ricas e relevantes de serem investigadas.

Durante muito tempo o cinema abordou em filmes históricos temas ligados, de uma forma ou de outra, à Guerra Fria, ao possível conflito entre as potências norte-americana e soviética, com produções de espionagem, sobre a guerra do Vietnã, revoluções latino-americanas, ditaduras totalitárias em países exóticos, alegorias envolvendo seres extraterrestres, o perigo atômico e muitos outros. Concomitantemente, o cinema com aspectos orientalistas⁹ já ocupava um espaço significativo, com superproduções de grande sucesso de crítica e público do final do período de ouro dos estúdios de Hollywood, como por exemplo: *Lawrence da Arábia* (*Lawrence of Arabia*, 1962), de David Lean; *Cleópatra* (*Cleopatra*, 1963), assinado por Joseph Mankiewicz; diversos filmes bíblicos, passando por películas de segunda linha sobre terrorismo islâmico já nos anos 1970, conflitos no Oriente Médio. Temos também o sempre fascinante recorte temporal medieval, com as Cruzadas e, após o 11 de setembro de 2001, uma nova safra de produções sobre esse momento, mais outras sobre eventos que poderiam ser considerados correlatos, tratando de acontecimentos anteriores a essa data, tais como o ataque à delegação israelense nos jogos Olímpicos de Munique, com o filme homônimo de Steven Spielberg, *Munique* (*Munich*, 2005) e mais películas sobre conflitos Oriente e Ocidente da Idade Média, como *Cruzada* (*Kingdom of Heaven*, 2004) de Ridley Scott, que dirigiu também uma aventura sangrenta de conflito ocidental com o

⁹ Outra forma de polarização mundial com reflexos na produção cultural em geral e também no cinema. Com temáticas de fundo histórico, baseadas em obras literárias ou totalmente fictícias, com cenários (locações) do período imperial britânico e europeu no “oriente misterioso”: múmias, egiptologia, o harém, o deserto, temas bíblicos, medievais (as Cruzadas), a guerra (as duas Guerras Mundiais, a guerra do Vietnã, a guerra do Líbano), o terrorismo islâmico, paixões devastadoras por turcos, dramas de prisioneiros ocidentais em países islâmicos, espionagem, a guerra pós-moderna, a lista é interminável.

Islã desta vez “castigando” a Somália, *O Falcão Negro em Perigo* (*Black Hawk Down*, 2001) e mais recentemente sua versão de *Robin Hood* (*Robin Hood*, 2010), cuja primeira parte conta com uma espécie de rápida reflexão ou balanço da participação de Ricardo Coração de Leão na Terceira Cruzada e os massacres que promoveu em Acre e Jaffa e que detona trama da perseguição ao personagem central. Mesmo em uma história insuspeita de vampiros podemos encontrar diversos elementos orientalistas e até islamofóbicos, que remetem a obras literárias do século XIX e início do século XX, é o caso de *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992), dirigido por Francis Ford Coppola.

Manoel de Oliveira começou sua carreira de cineasta em 1931, quando realizou seu primeiro filme *Douro, Faina Fluvial* (um documentário em que trata dos trabalhadores do Rio Douro, no Porto, sua cidade natal). A primeira ficção foi produzida em 1942, *Aniki-Bóbó*, e contou a história da rivalidade entre crianças, levando a um roubo e a um acidente.

A 44ª realização do cineasta¹⁰, *Um Filme Falado*, mostra-nos um modo particular de fazer cinema, tanto na forma como no conteúdo¹¹, e pode ser classificada como um filme de ficção que, no entanto, apresenta certos elementos que apontam para o documentário. O realizador português vem transitando, ao longo de sua carreira, entre esses dois gêneros¹², sendo que algumas de suas realizações ficcionais permitem fazer aquilo que foi denominado de uma leitura documentarizante¹³, conforme Odin¹⁴ (1984 apud

¹⁰ Incluindo curtas, médias e longas-metragens. MACHADO, op. cit., 2005 p.195-233.

¹¹ Como muitos filmes de Manoel de Oliveira tem uma montagem lenta, com a câmera parada, poucos cortes e movimentos de câmera em cada plano sequência, muitos diálogos, uma trilha sonora musical discreta, um forte apoio nas interpretações de atores que normalmente trabalham em outras produções do cineasta, entre outras.

¹² LIANDRAT-GUIGUES, Suzane; LEUTRAT, Jean-Louis. *Cómo Pensar el Cine*. Trad. Madrid: Cátedra, 2003, p. 104-108. Sobre a questão do gênero, cabe problematizar ao acompanhar os questionamentos de Liandrat-Guiges e Leutrat. Para eles “Hablar de géneros en el cine es una costumbre; esta noción organizó y organiza siempre la distribución, la presentación y la recepción de las películas”, p. 104. Consideram que a noção de gênero se faz instável, pois se trata de um objeto de contornos difusos, p. 105. Existe por parte destes autores uma crítica aos que repetem naturalmente os mesmos tópicos, uma vez que “es imposible darle al género cinematográfico una definición ‘típicamente aristotélica y rigurosamente intemporal’”, p. 105. Assim, entendem que um gênero é o que se acredita num momento dado, p. 106. Em síntese, “La historia de los géneros cinematográficos es la de las continuas variaciones a velocidades variables, con encuentros, choques de frente, desapariciones, metamorfosis...” p. 108.

¹³ A grafia do termo na obra de Xavier é feita com “z”, documentarizante. A versão de Odin em francês e na tradução desse texto tem a grafia com “s”, documentarisante. Considerei aqui as duas grafias conforme a citação e quando não existe referência, a grafia é a de Xavier, portanto com “z”.

Xavier, 2005b, p. 176), o que poderia ser o caso de *Um Filme Falado* ponto ao qual voltarei mais adiante. Para reforçar essa tendência no cinema de Oliveira¹⁵, detectei nas fontes consultadas que existe quem o considere um precursor do neo-realismo.¹⁶ Já o próprio Oliveira não vê as coisas assim, diz que “não fiz escola: não fiz neo-realismo, nem expressionismo, nem impressionismo, nem o Novo Cinema [...] Eu fui novo e diferente toda a minha vida, e assim serei [...] Sou filho de Portugal, tenho uma raiz portuguesa, que é comum aos outros [realizadores posteriores a ele do cinema luso abordados na entrevista].”¹⁷

Uma obra cinematográfica considerada como documento nos remete à necessidade, apontada por membros da revista *Annales*, de ampliar a noção de documento e de, ao fazê-lo falar, ajudar-nos a construir um retrato de nosso tempo¹⁸, promovendo ao mesmo tempo um diálogo presente/ passado. Em sua *Apologia para a História*, Marc Bloch aponta para um problema que se coloca nesta pesquisa, “a incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas quiçá seja igualmente vão esforçar-se por compreender o passado se não se sabe nada do presente”.¹⁹

Posso também levantar questões relevantes quanto à natureza da obra cinematográfica em sua relação com a historiografia, ou seja, ponderar em que medida o filme se situa como um objeto ou mesmo um documento, uma obra fronteira entre a história científica e a história vulgar.

Ao mesmo tempo cabe refletir porquê um filme como o escolhido para este trabalho despertaria a atenção do espectador e do historiador. O que o

¹⁴ ODIN, Roger. Film, documentaire, lecture documentariste. Trad. In: ODIN, R.; LYANT, J.C. (ed.). *Cinéma et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277.

¹⁵ Quando indagada sobre isto em uma entrevista, a escritora portuguesa, Agustina Bessa Luís (parceira de Oliveira em inúmeros trabalhos de cinema) confirma esta possibilidade. ANDRADE, op. cit., p. 77.

¹⁶ Neo-realismo, “Movimento cinematográfico italiano, surgido durante a guerra (...). O princípio foi, inicialmente, “filmar com estilo uma realidade não estilizada”. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Trad. Campinas: Papirus, 2001, p. 212. Em Deleuze apud Vanoye; Goliot-Lété temos que “a modernidade cinematográfica encontra suas origens na Europa do pós-guerra, com o neo-realismo italiano”, VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a Análise Fílmica. Trad. Campinas, SP: Papirus, 1994, p.34

¹⁷ ANDRADE, Ibidem, p.43.

¹⁸ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Campinas SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 530

¹⁹ BLOCH, Marc. *Apologia para a história o el oficio de historiador*. Trad. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 71.

cinema faz desejar então? Noguez²⁰ (1995 apud Liandrat-Guigues e Leutrat, 2003, p. 118-119) fornece dez respostas, das quais seleciono aquelas que julgo terem uma relação com *Um Filme Falado* e seus elementos narrativos:

- 2) El deseo de una gran pantalla. “El deseo de estar en presencia de una imagen donde las cosas y los seres son por lo menos tan grandes como en la realidad.” Esta cuestión de la talla es, según el, fundadora del cine.
- 3) El deseo de la lengua. “¿Cómo no me enamoraría de la lengua italiana [se refiere a *La noche* de Antonioni], cómo, en cualquier caso, no me sentiría fascinado por la irreductible especificidad rítmica y vocal de esas frases cuyos subtítulos me entregan el significado, cuyo espesor significante me devuelve la versión original? [...]
- 4) El deseo de país. “El cine también da el deseo de país, de entrar en la intimidad sonora, pero también visual, olfativa, aérea, acuática, vegetal, montañosa, urbana u otras, de esa comunidad geográfica e históricamente única que es un país.” [...]
- 8) El deseo de exégis que da lugar a análisis de películas, a críticas, etc. “Siempre pensé que había reflexión efectiva sólo a partir del momento en que uno se obliga a la prueba de la escritura” (Biette).

Documento fílmico único, *Um Filme Falado*, contempla um universo de recortes que abarca elementos do saber histórico, da transmissão desse saber, da noção de civilização, da Europa, do referencial eurocêntrico, do Islã apreendido pelo Ocidente, das disputas e dos encontros entre civilizações, da auto-percepção de Portugal diante dessa Europa de origens gregas. De certa forma posso inferir que, em certas passagens, sofre alguma influência de um ambiente internacional que aponta para o suposto choque de civilizações, nos termos colocados por Samuel P. Huntington no artigo *The Clash Of Civilizations?* em que “Os conflitos entre as civilizações será a última fase na evolução dos conflitos no mundo moderno”, bem como, “a grande divisão entre a humanidade e a fonte predominante de conflitos será cultural”, e “o choque de civilizações vai dominar a política mundial”.²¹ Esse autor apontou, ainda, que o foco central de conflito num futuro imediato seria entre o Ocidente e estados islâmicos-confucianos.²² Os estudos de Edward W. Said relativos à crítica ao orientalismo contribuem na análise de alguns destes aspectos de

²⁰ NOGUEZ, Dominique. *Ce que le cinema nous donne à désirer. Où l'on passe au Japon une nuit avec La Notte et les clarets qui s'ensuivent*. Paris: YN, 1995.

²¹ HUNTINGTON, Samuel P. The clash of civilizations? *Foreign Affairs*. Summer 1993; v. 72, n. 3., p.1. Do original “conflict between civilizations will be the latest phase in the evolution of conflict in the modern world”, bem como, “the great division among humankind and the dominating source of conflict will be cultural” e “The clash of civilizations will dominate global politics”. (tradução nossa)

²² HUNTINGTON, Ibidem, p. 27. “... a central focus of conflict for the immediate future will be between the West and several Islamic-Confucian states.”

forma decisiva, pois permitem localizar e entender no âmbito da narrativa, e de uma forma crítica, as diversas questões que permeiam a relação entre ocidente e oriente, tais como a acomodação do orientalismo ao (novo) imperialismo²³ (presente em diversos pontos desta narrativa fílmica, bem como nos elementos cênicos e visuais que o filme nos traz), a redução do oriente verificada no filme nas afirmações “intelectualmente satisfatórias sobre o Islã”.²⁴ Ainda dentro desse recorte, mas seguindo uma linha mais voltada à crítica historiográfica, posso me valer da pesquisa de Jack Goody²⁵ quanto ao viés ocidentalizado e etnocêntrico da historiografia ocidental e presente em partes e certos elementos da narrativa. Nesta linha, acrescento historiadores e cientistas sociais que se voltam para os estudos do chamado mundo árabe, e contemplam as temáticas relacionadas à crítica do orientalismo: Immanuel Wallerstein, Maxime Rodinson e Albert Hourani.

Rodinson situa o nascimento do orientalismo na Idade Média com os estudos árabes na Espanha a serviço da obra missionária, retomados em Roma, após a queda de Granada, pelo interesse na união das igrejas orientais e pela consequente necessidade de estudos semíticos.²⁶

Considero aqui o orientalismo como expressão de certa forma abstrata de constituir e entender o Oriente, conceituado, definido e ilustrado de maneira essencialista. Um modo de pensamento fechado em si mesmo e que não se abre para questionamento intelectual.²⁷ Como Said define:

pode ser visto como um modo de escrita, visão e estudo regularizado (ou orientalizado), dominado por imperativos, perspectivas e preconceitos ideológicos, ostensivamente adequados ao Oriente [...] O Oriente que aparece no orientalismo, portanto é um sistema de representações enquadrado por todo um conjunto de forças que introduziram o Oriente na cultura ocidental, na consciência ocidental e, mais tarde, no império ocidental.²⁸

No âmbito do filme que procuro analisar, é possível observar que a distinção secular entre Europa e Ásia, Ocidente e Oriente “carrega, sob rótulos muito abrangentes, todas as variações possíveis da pluralidade humana,

²³ E o projeto imperial de dominar a Ásia (primeiramente de países europeus e depois do EUA), conforme aponta em SAID, Edward W. *Orientalismo - O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 326.

²⁴ Ibidem, p.303.

²⁵ GOODY, Jack. *O Roubo da história*. Trad. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

²⁶ RODINSON, Maxime. *La Fascinacion del Islam*. Madrid: Júcar Universidad, 1989, p. 65

²⁷ WALLERSTEIN, Immanuel. *O Universalismo Europeu: a retórica do Poder*. Trad. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 67-69.

²⁸ SAID, op.cit.,1990, p. 209.

reduzindo-a no processo a uma ou duas abstrações coletivas terminais.”²⁹ No caso ouvimos dos personagens referências à inveja árabe, à violência árabe, ao atraso árabe, sem contar com a violência final, que encerra drasticamente qualquer possibilidade de discussão, com a destruição do navio e a morte da menina e da historiadora/professora de história.

O cerne quanto ao modo de entender o Oriente em *Um Filme Falado* pode inserir-se na definição de Orientalismo feita por Said: “o orientalismo é um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre ‘o Oriente’ (e a maior parte do tempo) ‘o Ocidente’.”³⁰

Considero pertinente chamar a atenção para algumas conclusões de Rodinson³¹ sobre as visões dos antigos ou atuais especialistas ocidentais naquilo que classificam como Oriente, em especial quando afirma que não existe Oriente, mas “povos, países, regiões, sociedades e culturas em grande número sobre a terra” alguns com características comuns. Para o sociólogo, os estudos devem se justificar por certos aspectos comuns num determinado período, embora estes deixem sempre à margem outras características que permanecem específicas. Outra percepção que destaco afirma que os

orientalistas, ainda bastante numerosos, são prisioneiros do orientalismo e estão encerrados num gueto, do qual frequentemente se comprazem. O conceito mesmo do orientalismo provém de necessidades práticas transitórias nas quais os sábios europeus têm se encontrado, aplicando-se ao estudo de outras culturas. Dito conceito tem sido reforçado pela hegemonia de sua sociedade sobre as demais e esta situação deformou profundamente a sua visão.³²

Wallerstein sintetiza ainda mais ao afirmar que o orientalismo “se refere a uma declaração estilizada e abstraída de características de civilizações não Ocidentais.”³³

Com base nestas considerações, seria válido afirmar que estes intelectuais buscam, entre outras coisas, adotar e defender uma forma não

²⁹ SAID, op.cit., 1990, p. 163.

³⁰ Ibidem, p. 14.

³¹ RODINSON, op.cit., p. 147.

³² RODINSON, op.cit., p. 148-149. (tradução nossa do original em castelhano)

³³ WALLERSTEIN, Immanuel. Eurocentrism and its Avatars: the Dilemmas of Social Science. In: *ISA EAST ASIAN REGIONAL COLLOQUIUM*, “The Future of the Sociology in East Asia”, 1996, Seul, p. 99. Disponível em: <http://174.121.36.251/~wallerst/wp-content/uploads/docs/NLREURAV.PDF> Acesso em 16/6/10. Do original “Orientalism refers to a stylized and abstracted statement of the characteristics of non-Western civilizations.” (tradução nossa)

estática ou fixa de abordar o Oriente, alternativa que não encontramos em *Um Filme Falado*.

Sobre a questão complementar do eurocentrismo que pode ser percebido em *Um Filme Falado* caberia uma discussão, pois embora a protagonista afirme percorrer o Mediterrâneo³⁴, existe como já colocamos um foco no mar europeu. Todas as personagens que têm alguma fala relevante são de origem europeia (portuguesa, francesa, grega, italiana), somente o comandante é norte-americano (mas de origem polonesa).

Hobbsbawm afirma que:

a partir do final do século XV, a história do mundo se tornou indiscutivelmente eurocêntrica, e assim permaneceu até o século XX. *Tudo* o que distingue o mundo de hoje dos imperadores Ming e Mughal e dos mamelucos originou-se na Europa – seja em ciência e tecnologia, na economia, na ideologia e na política, ou nas instituições e práticas da vida pública e privada. Mesmo o conceito de ‘mundo’ como um sistema de comunicações humanas abrangendo todo o planeta não poderia existir antes da conquista europeia do hemisfério ocidental e do surgimento de uma economia capitalista mundial. É isso que fixa a situação da Europa na história mundial, o que define os problemas da história europeia e, na verdade, o que torna necessária uma história específica da Europa.³⁵

Enfatizo no entanto, que a proposta³⁶ apresentada para a narrativa de *Um Filme Falado* seria levar o espectador numa jornada para percorrer os milênios de civilização do mar Mediterrâneo e não contar uma história da Europa no período posterior à Revolução Industrial ou, recuando um pouco de acordo com o recorte de Hobsbawm, mesmo aos chamados descobrimentos.

O estudo de Serge Gruzinski³⁷ sobre a mundialização ibérica também contribui para entender a questão das trocas e os processos de ocidentalização, mestiçagem e mundialização, com o enfoque predominante do século XVI, época à qual tanto a narrativa de *Um Filme Falado* (primeiro plano sequência³⁸) como a *Non, ou a vã glória de mandar* (o episódio final) fazem

³⁴ Para o comandante Rosa Maria explica: “eu, Rosa Maria sua passageira sou professora de história na Universidade de Lisboa e aproveito este cruzeiro para ver *in loco* os lugares de que tanto falo em aula e que só conheço de leituras.”

³⁵ HOBBSBAWM, Eric. *Sobre História, Ensaios*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 239.

³⁶ No prólogo do filme.

³⁷ GRUZINSKI, Serge. *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. Trad. México: FCE, 2010.

³⁸ “As unidades básicas do filme, ficção ou documentário, são o plano e a sequência. O plano é o quadro, o enquadramento contínuo da câmera, situado entre um corte e outro”. NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais. A História Depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, p.274.

referências diretas e indiretas.

Este é, portanto, um conjunto de elementos a serem levados em conta na análise, já que como Morettin coloca em sua análise do filme *Descobrimento do Brasil* (1937), “o contexto ilumina o percurso a ser seguido, com o objetivo de que possamos entender as opções feitas pela narrativa...”³⁹. Mas não é o único.

Outro tema da história que traz uma grande contribuição para esta leitura de *Um Filme Falado* (e de outros filmes do diretor, inclusive *Non ou a vã glória de mandar*) diz respeito aos lugares de memória, concepção inventada por Pierre Nora⁴⁰ tendo em vista essa “paixão pela comemoração”⁴¹, neste caso, poderia sugerir aquela relativa à história nacional de Portugal, que nos é apresentada. Neste sentido é possível vincular muito do que a narrativa revela quanto à forma da professora contar a história do Mediterrâneo e de Portugal, naquilo que Nora reflete em seu artigo *Entre Memória e História - A problemática dos lugares*, sobre a tradição positivista no período anterior aos anos 30 do século passado:

de nosso [francês] berço greco-romano ao império colonial da III República, não mais cesura do que entre a alta erudição que anexa ao patrimônio novas conquistas e o manual escolar que impõe a vulgata. História santa porque nação santa. É pela nação que nossa [da França] memória se manteve no sagrado.⁴²

Um Filme Falado nos faz percorrer um determinado caminho, sobretudo, mas não de forma única, dentro dos limites histórico-geográficos do Mediterrâneo. Essa instância no filme, portanto, é percorrida pela geografia e retratada historicamente, ainda que modo episódico, desde a Antiguidade Greco-Romana até a contemporaneidade. Apresenta como subtexto a grandeza de Portugal nos séculos XV e XVI (navegações e descobrimentos): terra do realizador, das protagonistas, espectadoras, narradoras e, porque não,

³⁹ MORETTIN, Eduardo Victorio. Introdução. In: MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os Limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro. 2001. p.1. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

⁴⁰ RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Trad. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 412. Neste caso considero as reflexões iniciais de Nora, que se debruçou de forma extensa sobre o tema (três volumes, mais outros quatro precedentes), constituindo nas palavras de Nora apud Ricoeur “um momento do olhar dos franceses sobre a França.” Idem, p. 421

⁴¹ RICOEUR, Idem.

⁴² NORA, Pierre. *Entre Memória e História. A problemática dos lugares*. Trad. *Revista Projeto História*. São Paulo, n.10, p. 11.

vítimas desta história de incompreensões.⁴³

Existe ainda um importante papel desempenhado pelos idiomas e, sobretudo, pela língua portuguesa. Ela é predominante numa narrativa que aponta para si mesma no âmbito dos diálogos, para alegorias envolvendo poderes imperiais e o papel dos idiomas em suas permanências, bem como para a compreensão entre os personagens.⁴⁴

Esta questão permitirá, mais adiante no capítulo 3, tecer algumas considerações sobre como o elemento idioma é aproveitado pela narrativa para afirmação de certos pontos relacionados a Portugal, à União Europeia e ao Ocidente. Autores portugueses que se debruçaram sobre o sebastianismo auxiliam na busca de uma contextualização do mito do Encoberto e da complexa relação de Portugal com a União Europeia: é o caso de Eduardo Lourenço, A. de Sousa Silva Costa Lobo, e o próprio Fernando Pessoa, com seu poema *Mensagem* e obras em prosa.

Neste filme onde mais uma vez, e a exemplo de *Non, ou a vã glória de mandar*, a história opera como alegoria⁴⁵, Manoel de Oliveira nos apresenta um protagonista oculto (ou onipresente) por assim dizer, a própria História, cujos fatos e acontecimentos (curta duração) e mentalidades (longa duração) são motivo de reflexão durante a narrativa, concluída com um acontecimento súbito e inesperado para o espectador, embora numa leitura mais atenta possam ser observados indícios ao longo de toda a película.⁴⁶ A protagonista Rosa Maria, professora de história na Universidade de Lisboa de certa forma incorpora aspectos da musa da história, Clio, ou de forma quase explícita, da deusa Atena⁴⁷. Faço também aqui referência à questão da *teleologia*, conforme estudada por Xavier, considerando-a como uma maneira de compreender este ponto:

⁴³ Entre nações, civilizações, adultos e crianças ou homens e mulheres.

⁴⁴ Existem diversos diálogos entre personagens (italiano, francês, grego, inglês) que se expressam livremente em seus idiomas originais e ainda assim conseguem se entender bem. A exceção ocorre quando não compreendem de forma universal a língua portuguesa nesse contexto de compreensão quase “civilizacional”.

⁴⁵ Conforme Burke considerada como “percepção e representação de um evento ou de um indivíduo do passado em forma de outro evento ou outro indivíduo.” BURKE, Peter. História como alegoria. Trad. In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, v. 25, n. 9, 1995, p.197.

⁴⁶ Ou ao se acompanhar outros filmes históricos ou com aspectos históricos do mesmo realizador.

⁴⁷ Mencionada em mais de um momento.

Meu universo [de Xavier] é o das narrativas, terreno em que a teleologia, como forma particular de organizar o tempo, se afirma na medida em que a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para que se atinja o *telos* (fim), coroamento orgânico de todo um processo [...] A alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua mas pensa a história como teleologia, assume o tempo como movimento dotado de razão e sentido, supõe o caminhar rumo ao *telos*.⁴⁸

Contudo, isso não significa abraçar uma forma teleológica de entender a história, mas valer-me desse fenômeno para tentar compreender melhor a narrativa fílmica dentro dos processos alegóricos. Não são poucos os historiadores que aconselham prudência no entendimento da história de forma teleológica, como Jack Goody, quando ao abordar o tema do eurocentrismo (uma das grandes preocupações da presente dissertação), entende que são projetadas

vantagens contemporâneas em épocas pretéritas e muitas vezes em termos 'espirituais' aparentemente justificáveis.

A perfeita linearidade dos modelos teleológicos rotula tudo o que não é europeu como faltoso e carente e força a história europeia a se encaixar em uma narrativa de mudanças progressivas e duvidosas.⁴⁹

A história de *Um Filme Falado* avança pelo Mediterrâneo e nos faz percorrer os caminhos e as reflexões sobre a historiografia por parte da mãe da protagonista, suas explicações para a criança que a acompanha sobre acontecimentos e fatos históricos⁵⁰ na qualidade de historiadora e também nas discussões entre os demais personagens.

Temos aqui, um Mediterrâneo da Europa, separado da África e daquilo que às vezes é chamado de oriente médio. O Egito africano, a Istambul oriental e a Áden árabe são vistas, mas com um olhar estrangeiro ocidental, relacionando-os ao ocidente europeu, ou seja, eles existem como espelho de alguma outra coisa, metáfora lembrada por Said.⁵¹

⁴⁸ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento, cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p.12.

⁴⁹ GOODY, op.cit., p. 16-17.

⁵⁰ Este é um ponto a ser trabalhado, seguindo a problemática apontada por Le Goff [...], o Fato não é, em história, a base essencial de objetividade, ao mesmo tempo porque os fatos históricos são fabricados e não dados e porque, em história, a objetividade não é pura submissão aos fatos". LE GOFF, op.cit., 2003, p. 31.

⁵¹ SAID, op. cit., 1990, p. 215-216, "Um estudo muito valioso e inteligente do orientalismo – *L'Islam dans le miroir de l'Occident* [O islã no espelho do Ocidente], de Jacques Waardenburg - examina cinco importantes especialistas como criadores de uma imagem do islã. A metáfora da imagem de espelho, criada por Waardenburg para o orientalismo do final do século XIX e início

A narrativa se divide em três grandes atos, o primeiro, quando os personagens vão sendo apresentados e acontecem as visitas a monumentos localizados na cidade ou passeios em volta de grandes e pequenos monumentos. Nesses momentos, ouvimos contar sobre mitos, explicar acontecimentos da historiografia, ou de recortes da história do Mediterrâneo. A cinematografia faz uso de enquadramentos com grandes planos: gerais e panorâmicas. Uma história monumental. Nesta parte, os monumentos⁵² são revelados pela imagem e pelas informações gerais, pequenas aulas de história de Rosa Maria a Maria Joana (explicações de guias, conversas das protagonistas com moradores do local visitado etc.), sempre presentes da narrativa⁵³. Neste ponto é a historiadora portuguesa, e sua filha, que observa e interage com o ambiente visitado e com alguns personagens locais, sempre se expressando em francês com eles e em português somente com sua filha e seu compatriota, o ator⁵⁴. A seguir, na segunda parte, acontecem as conversas à mesa, quando as personagens falam de si, de seus países, idiomas, da história, levando a uma interação diferente da anterior, uma espécie de microcosmo de um pedaço da Europa mediterrânica⁵⁵. E, por fim, o desenlace do filme introduz o elemento suspense, a tensão ao saber que existe uma bomba a bordo do navio e para ver se as personagens poderão sobreviver na tentativa de fuga, terminando com a explosão e morte das protagonistas; e o elemento de horror do último quadro da película. Aquilo para o qual se encaminha toda a narrativa alegórica. O *telos*.

A professora conta a história, como realmente ocorreu⁵⁶, em muitos dos locais onde viveram ou por onde passaram personagens históricos, povos que ainda são objeto de lendas e mitos. No filme, observamos como a historiadora não apenas se apoia nesses “materiais de memória”, os monumentos herança

do XX, é adequada.”

⁵² Percebe-se na narrativa “O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação [...] O *monumento* tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos.” LE GOFF, op. cit., 2003, p. 526.

⁵³ Excetuando as de ligação/elipses do navio avançando pelo mar.

⁵⁴ O ator luso.

⁵⁵ A Espanha é deixada de fora desta reunião de culturas.

⁵⁶ RANKE apud LE GOFF, op.cit., 2003, p. 89.

do passado⁵⁷, para contar sua história, mas também em mitos, “[...] deve a história [...] escrutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação [...]”⁵⁸ e também em passagens da Bíblia ou História Sagrada⁵⁹. E ainda, segundo Mircea Eliade “foi somente devido à descoberta da História [...] foi somente devido à assimilação radical desse novo modo de ser no Mundo que representa a existência humana, que o mito pode ser ultrapassado. Hesitamos, contudo, em afirmar que o pensamento mítico tenha sido abolido. [...] ele conseguiu sobreviver, embora radicalmente modificado [...] E o mais surpreendente é que, mais do que em qualquer outra parte, ele sobrevive na historiografia!”⁶⁰

Ainda sobre isto, ao discorrer sobre a tradição clássica, da qual herdamos a noção de alegoria, Xavier lembra que por volta do século V, um grupo de filósofos teve

uma nova compreensão - a separação entre espírito e letra – era sintoma de uma nova crise no *status* cultural da mitologia. As antigas narrativas já não eram vistas como explicações de fatos reais ou do comportamento real dos deuses. Eram simplesmente o produto de uma prática narrativa cujo valor se encontrava na transmissão mítica de um conhecimento conceitual tornado tangível pela narrativa. Na crise que afetou o status das narrativas antigas estava implícita uma dialética de desvalorização (os mitos são apenas uma ficção) e recuperação (mesmo sendo ficção, eles carregam lições sobre as verdades essenciais da cultura, dependendo apenas de uma interpretação competente).⁶¹

As imagens exibem os locais e os monumentos mencionados pela historiadora, bem como elementos complementares que funcionam como alegorias (o cãozinho, a boneca islâmica, as jóias egípcias, o vestido azul, a estátua grega, o espelho, o navio, etc.), além dos demais personagens. Já na segunda parte existe uma maior interação dramática entre os personagens em especial pela fala, argumentação e reflexão, inclusive pela gesticulação e incorporação dos valores da civilização ocidental, como lembra Rovai⁶². Neste momento, os diálogos remetem a conteúdos já presentes em outros pontos da

⁵⁷ LE GOFF, op.cit., 2003, p. 526.

⁵⁸ Ibidem, p. 530.

⁵⁹ Conforme um manual de história universal, *Compêndio de História Universal Segundo o Plano de Mons. Daniel, Bispo de Cantances e Avranches, Vol I Contendo a História Antiga e a da Edad Média*, Porto: Livraria Portuense de Clavel, 1884, p.7.

⁶⁰ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.102.

⁶¹ XAVIER, op.cit, 2005a, p.347.

⁶² ROVAI, Mauro Luis. Time and Memory: An Oblique Look at *Journey in the Beginning of the World* and *A Talking Picture*. In: OVERHOFF FERREIRA, Carolin (editor). *Dekalog² On Manoel de Oliveira*. London: Wallflower Press, 2008. (tradução nossa)

narrativa, por exemplo, pela apresentação de legados monumentais, em especial quanto ao papel “civilizador” da Europa e do Ocidente e por aquilo que poderíamos chamar de essencialização da civilização islâmica ou “os árabes”⁶³ como são chamados no filme.

Assim ao levar em conta estes aspectos historiográficos, busco nesta dissertação realizar uma análise crítica das concepções de mundo exclusivamente ocidentais, utilizando o arsenal teórico de trabalhos que têm apontando para perspectivas diferenciadas quanto a mentalidades e noções relacionadas ao orientalismo, ao etnocentrismo e o eurocentrismo em produções culturais, como alerta Le Goff⁶⁴. Mesmo se este historiador, em outra obra, tenha se referido ao coroamento do dinamismo do Ocidente que descobriu a América ou do seu desejo que o futuro seja europeu.⁶⁵ Destaco que diversos pontos da narrativa de *Um Filme Falado* permitem uma reflexão maior sobre este último ponto. Como Morettin propõe em sua análise, “trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto.”⁶⁶

Um Filme Falado e outras obras do cinema histórico⁶⁷ de Manoel de Oliveira sinalizam para conteúdos por vezes contraditórios. Em muitos filmes do português nota-se um certo pessimismo quanto à natureza humana em sua concepção histórica, como afirma numa entrevista

[...] Numa época passada, havia um certo requinte, uma certa maneira de falar entre pessoas mais cultivadas, mais dadas ao culto mundano. E tinham um modo de falar diferente, mais sofisticado. Dizia-se, na época, mais “*raffiné*” [...] Crítica aos tempos que correm pode, infelizmente, haver sempre. Do ponto de vista de qualquer época, seja de hoje, de ontem ou de há mil anos, as coisas nunca correm tão bem como gostaríamos. Há muitos desequilíbrios: fome,

⁶³ Braudel aponta que “O pan-arabismo, estrela política de um Islã dividido: no plano das contendidas internacionais abertas, o pan-arabismo substitui de muito bom grado, hoje, a totalidade do islamismo [...] O mundo puramente árabe é o coração evidente, exigente, do Islã, sua encruzilhada. Daí a confundir o Oriente Médio (e seu prolongamento magrebino) com o conjunto do Islã, a não ver mais que essa região e esse personagem privilegiado, há apenas um passo: a atualidade deu-o sem maiores problemas. O que, sem dúvida, é tomar a parte pelo todo.” BRAUDEL, Fernand. *Gramática das Civilizações*. Trad. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 106-107

⁶⁴ LE GOFF, Ibidem, p. 136 e 137.

⁶⁵ LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média*. Trad. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2005, p. 65, 211, 216.

⁶⁶ MORETTIN, op.cit., p.11.

⁶⁷ Tem realizado em sua longa carreira filmes de ficção com temáticas que se voltam para a historiografia, memória ou, em muitos casos, para a literatura, ou ainda, documentários.

miséria, uma desigualdade muito grande por esse mundo fora... E a gente não vê como consertá-lo.⁶⁸

Ainda seguindo a leitura historiográfica, cabe observar e destacar que muitos dos referenciais disponíveis para realizar a análise do objeto podem reiterar ideias e visões de mundo. São contradições que merecem atenção e como desafia o historiador Eric Hobsbawm, ele mesmo um contemporâneo de Manoel de Oliveira: “Qual será a direção da história européia? Ao final do primeiro século pós-europeu desde Colombo, nós, como historiadores, precisamos repensar seu futuro tanto como história regional como parte da do planeta”.⁶⁹

Ao longo do filme são percorridos alguns pontos do Mediterrâneo, mas de forma geral são aqueles do mar europeu (litoral setentrional) ou com forte presença da cultura judaico-cristã ou, ainda, os que descrevem o Oriente de forma a “resgatar uma parte de uma perdida grandeza clássica no passado oriental...”⁷⁰

Ao me debruçar sobre os aspectos da análise fílmica observo aquilo que Le Goff, em sua obra que trata das principais questões da historiografia, aponta a propósito dos trabalhos de Marc Ferro “... o cinema acrescentou à história uma nova fonte fundamental: o filme torna claro, aliás, que o cinema é ‘agente e fonte da história.’”⁷¹

Pretendo neste campo fazer uso de fontes bibliográficas que abordam a análise fílmica, em especial os trabalhos de Ismail Xavier sobre alegoria, os estudos de Marcos Napolitano sobre o uso dessas fontes primárias em pesquisa histórica e a necessidade de percebê-las “em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade”, bem como os de Eduardo V. Morettin nos quais esses pontos são reforçados, em especial quanto à importância de recuperar o significado do filme, fazendo com que as questões que presidem o seu exame emirjam da própria análise da obra.⁷²

Um ponto para o qual procurei atentar é aquele mencionado por Morettin em sua análise de *Descobrimento do Brasil* quanto a evitar “o emprego da

⁶⁸ ANDRADE, op. cit., p. 27-28.

⁶⁹ HOBSBAWM, op.cit., 1998, p. 242.

⁷⁰ SAID, op.cit., 1990, p. 88.

⁷¹ LE GOFF, op.cit., 2003, p. 49.

⁷² MORETTIN, op. cit., p.10.

história como pano de fundo, na medida em que o filme não está a iluminar a bibliografia selecionada”⁷³, não isolando-o de seu contexto; e quando se vale de reflexões de Serge Daney⁷⁴ quanto a aspectos do método de Marc Ferro para a análise fílmica. Morettin alerta, ainda, que o cinema corre o risco de perder a sua efetiva dimensão de fonte histórica, quando não se consegue identificar, na interpretação fílmica, “o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere”, lembrando que, nesse processo, devemos observar suas ambigüidades, incertezas e tensões.⁷⁵ Assim, sintetizo⁷⁶ destacando que o mais importante é a percepção da ambiguidade das imagens, que nem sempre conseguem apresentar uma leitura coerente e unívoca do fato histórico. Justamente o que notamos ao refletir sobre este ponto na leitura de aspectos de *Um Filme Falado* e também de *Non, ou a vã glória de mandar*.

No processo de decifrar a obra cinematográfica busquei nos trabalhos de historiografia elementos que me permitissem investigar e analisar o filme-documento, evitando “cobrar do diretor a fidelidade ao evento encenado em todas as suas amplitudes e implicâncias, mas de perceber as escolhas e criticá-las dentro de uma estratégia de análise historiográfica”, conforme propõe Napolitano⁷⁷. Entendo aqui, como perspectiva histórica, tanto as narrativas historiográficas correspondentes aos monumentos, fatos, acontecimentos ou temáticas mencionadas ao longo do filme e as obras de história que fazem uma reflexão ou uma problematização a respeito de pontos mais abrangentes suscitados pelo filme (mentalidades, historiografia, lugar de memória, memória

⁷³ MORETTIN, op. cit., p.10.

⁷⁴ Daney apud Morettin, Idem, “Certes, celui-ci avait plutôt tendance à chercher dans les coins et les ratés de l’image de cinéma la confirmation de ce qu’il savait déjà par ailleurs. Le cinéma était du côté de la preuve supplémentaire plus que de l’énigme initiale et on pouvait reprocher à l’école Ferro de trop bien savoir ce qu’elle faisait semblant de chercher dans les films. En fait, ne voyant dans le cinéma que l’aubaine d’une source d’information supplémentaire, elle passait à côté de ce qui est, dans le cinéma, ontologiquement historique.” [Certamente, este tinha tendência a procurar nos cantos e nas falhas da imagem de cinema a confirmação daquilo que já sabia. O cinema estava mais para prova suplementar do que para enigma inicial e se poderia criticar a escola Ferro por saber exatamente o que aparentava procurar nos filmes. Na verdade, considerando o cinema apenas a origem de uma fonte de informação suplementar ela passava ao lado daquilo que é, no cinema, ontologicamente histórico.] Tradução de Annie Marie Genevois.

⁷⁵ MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena ... e outros (org). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 109

⁷⁶ Conforme MORETTIN, 2003 apud NAPOLITANO, op.cit., 2006, p.244.

⁷⁷ NAPOLITANO, op.cit., p. 275.

e história), tais como os elementos relacionados ao Oriente, Ocidente, Europa, civilizações, os árabes, o Islã, Portugal etc.

Assim, as reflexões suscitadas por *Um Filme Falado* permitem observar que a obra de cinema pode não somente ser considerada um documento do seu tempo, mas contempla uma visão do saber histórico e como aponta Le Goff se trata de “uma das principais expressões da realidade histórica, nomeadamente de sua maneira de reagir perante o seu passado”.⁷⁸

Pesquisadores voltados a estudos culturais, Ella Shohat e Robert Stam, colocam que “o papel das metáforas, (...), é crucial na construção de hierarquias eurocêntricas”.⁷⁹ Sobre o cinema, eles afirmam que este “como nova técnica disseminou uma construção da história e uma concepção dos ‘povos’ marcada pela centralidade e superioridade da civilização européia”.⁸⁰ A história de vida de Manoel de Oliveira se confunde com a do cinema, e daí, certas abordagens (e pontos extra-filme como a escolha do elenco) de certa forma adquirem um relevo maior, estando profundamente impregnadas com elementos que apontam para um entendimento sobre a superioridade da cultura europeia católica.

Diante da complexidade da obra cinematográfica é dever atentar para alguns pontos ao realizar a análise: ao descrever a atividade analítica de um filme, Vanoye e Goliot-Lété mostram que primeiro é preciso realizar uma desconstrução de elementos constitutivos⁸¹, para depois estabelecer elos entre esses elementos e por fim, reconstruir o filme ou fragmento ao realizar a interpretação⁸², mas advertem para evitar a reconstrução de outro filme, superando o objeto, ou seja, perceber pontos inexistentes na obra original. Daí a importância de considerar outros trabalhos do mesmo cineasta, levando em conta em especial aqueles que, de uma forma ou outra, estão relacionados entre si tanto pela temática histórica, como pela abordagem de certos temas, como por exemplo, o personagem Dom Sebastião e o desastre de Alcácer

⁷⁸ LE GOFF, op.cit., 2003, p. 49.

⁷⁹ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Trad. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 206.

⁸⁰ Ibid., p. 14.

⁸¹ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, op.cit., p. 15: “É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebiam isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade [...] Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mas ou menos seletiva segundo os desígnios da análise.”

⁸² Idem.

Quibir para Portugal, revisitado em diversas ocasiões pelo realizador (como temática central ou episódica), caso de *Non, ou a vã glória de mandar* e *Um Filme Falado*.

Temos que lembrar ainda, como aponta Lany, “o filme – como outros documentos – deve responder às preocupações costumeiras dos historiadores.”⁸³ Vale dizer que o processo de análise deve contemplar uma série de pontos relativos a: considerar a questão posta, estar inserido em seu contexto, mesmo que existam problemas decorrentes da “metodologia histórica propriamente dita, a qual todo historiador está habituado: a pesquisa das fontes, a crítica documentária, como o estudo da origem e da autenticidade das bandas fílmicas, a colocação cronológica e a construção das relações com o contexto, que necessitam a pesquisa de fontes complementares.”⁸⁴

Ao tomar como objeto *Um Filme Falado* podemos sintetizar como opção metodológica⁸⁵ aquela que nos remete à pesquisa bibliográfica ou pesquisa de ideias, voltada para a análise do discurso.

Por abordar uma vasta cronologia, a pesquisa utiliza fontes bibliográficas que tratam de temáticas, períodos e lugares de diversas épocas, embora sempre trazendo o foco para o presente, como lembra Bloch: “Em poucas palavras, um fenômeno histórico nunca se explica plenamente fora do estudo do seu momento.”⁸⁶ Neste caso, o momento é a época de realização do filme, embora a narrativa nos remeta a (acontecimentos de) outras épocas: o cotidiano em Pompéia, a tomada de Constantinopla pelos turcos, quando foram construídas as pirâmides do Egito, a fuga de Moisés, a inauguração do Canal de Suez etc. Ao localizar esse momento buscarei compreender a escolha de Manoel de Oliveira em sua reflexão sobre o fenômeno histórico e também a forma como o filme foi recebido, no caso pela crítica especializada, da qual temos como levantar registros, o que não acontece com a recepção do público individualmente.⁸⁷

⁸³ LAGNY, Michèle. O Cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge e outros (org). *Cinematógrafo: Um Olhar sobre a História*. Salvador, São Paulo: EDUFBA/Editora UNESP, 2009, p. 116.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ DEMO, Pedro. *Metodologia do Conhecimento Científico*. São Paulo: Atlas, 2000.

⁸⁶ BLOCH, op.cit., p. 64. (tradução nossa)

⁸⁷ JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Trad. Campinas, SP: Papyrus, 2009, p. 42. A autora considera que “uma análise [da imagem] não deve ser feita por si mesma, mas a serviço de um projeto”.

Voltamos a Lagny, para quem um dos maiores gêneros da produção cinematográfica é o “gênero histórico”, com um interesse reforçado ou duplo para os produtores, pois: “tal gênero permite montar grandes espetáculos tendo, ao mesmo tempo, um álibi educativo”, mesmo que muitos desses exemplares suscitem a desconfiança dos historiadores, como muitas obras fronteiriças, “para simplificações enganosas e suas cargas ideológicas”.⁸⁸

A película que aqui abordo não pode ser considerada especificamente um “filme histórico”. Nesta alegoria⁸⁹, a narrativa se encaminha para a observação e comentário de fatos, acontecimentos e monumentos históricos, respondendo as questões de modo direto pela mediação das personagens que discorrem sobre a historiografia, em especial a professora de história que ministra aulas a sua filha. Considero que *Um Filme Falado* seria uma travessia histórica pelo Mediterrâneo com elementos da história como alegoria, relativos à mitologia greco-romana, às navegações de Portugal, a uma certa mentalidade anti-iberista⁹⁰ e aos poderes hegemônicos modernos e contemporâneos; colocando duas portuguesas – mãe e filha - em contato com personagens, narrativas e monumentos, que tenderíamos a interpretar como concretude das conquistas culturais do Ocidente europeu (“heranças do passado”⁹¹), clássico e moderno, banhado pelo mar Interior, na denominação de Fernand Braudel. A trama aponta para o uso da história como alegoria, que Burke define como metafísica ou mística, “pois assume alguma conexão oculta ou invisível entre dois indivíduos ou eventos discutidos, por mais separados que estejam no espaço ou no tempo.”⁹² Temos, assim, que muitos dos fatos e acontecimentos históricos são contados - de fato é um filme falado - e não

⁸⁸ NÓVOA, op.cit., p. 114 e sobre as obras fronteiriças GLEZER, Raquel; ALBIERI, Sara. O Campo da história e as “obras fronteiriças”: algumas observações sobre a produção historiográfica brasileira e uma proposta de conciliação. *Revista IEB*, n. 48, março de 2009, p. 13-30.

⁸⁹ “Many things in A Talking Picture can be read allegorically: the crowd waving goodbye in Lisbon, the dog on the wharf in Marseilles, the childlessness of most of the characters, the ship commanded by an American.” [Muitas coisas em *Um Filme Falado* podem ser lidas alegoricamente: a multidão dando adeus em Lisboa, o cão no cais em Marselha, a falta de filhos da maioria das personagens, o navio comandado por um norte-americano, tradução nossa]. JOHNSON, Randal. *Contemporary Film Directors: Manoel de Oliveira*. Illinois: University of Illinois Press, 2007, p.130.

⁹⁰ Não existe referência alguma à Espanha ou à língua castelhana.

⁹¹ LE GOFF, op.cit., 2003, p. 526.

⁹² BURKE, Peter. História como alegoria. Trad. In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, v. 25, n. 9, 1995, p. 201.

mostrados como poderia ser o caso⁹³, explicando o que aconteceu para a menina pequena, ainda que às vezes de forma simplista para muitos.⁹⁴ Quanto a isto, Rovai avalia que

O filme de Oliveira não é um ‘filme que fala’ ou um ‘filme que falou’, mas um ‘filme falado’, e esta forma nominal deixa de lado a ênfase na ação (os personagens embarcam, viajam, jantam, conversam e assim em diante) e desenvolve as relações que vão lentamente sendo estabelecidas entre os personagens e as trajetórias, tempo e memória, história e suas ruínas, as palavras, sons e imagens de rostos e gestos.⁹⁵

Vemos na tela de cinema os monumentos (pirâmides, aos descobrimentos, museus, o Pártenon), os lugares de memória (quadros, canções, marcas no chão, hotéis, placa no chão), ruínas do passado do Mediterrâneo.

Uma das forças de *Um Filme Falado* é a sua característica como um poderoso instrumento contemporâneo de monumentalização do passado – da civilização ocidental – (Morettin⁹⁶, 2001 apud Napolitano, 2006, p. 276), fazendo dele um “espetáculo em si mesmo, com eventos, personagens e processos encenados [e contados] de maneira valorativa, laudatória e melodramática.”

Xavier aponta que “os casos mais interessantes de alegoria são aqueles nos quais a superfície do texto fornece respostas pouco satisfatórias às perguntas do leitor ou permanece propositadamente enigmática”⁹⁷, poderia ser o caso da menina Maria Joana e a sua interação com a mãe por meio de constantes indagações e perguntas e afirmações que interrompem em alguns casos a forma professoral de contar essas histórias. Sobre a criança no neo-realismo⁹⁸, Deleuze aponta “que, no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir.”⁹⁹

⁹³ O que ocorre por exemplo em *Non, ou a vã glória de mandar*.

⁹⁴ ROSENSTONE, Robert. A. *A história nos filmes. Os filmes na história*. Trad. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 71.

⁹⁵ ROVAI, op.cit., p.126. Do original "Oliveira's film is not a 'film that speaks' or a 'film that spoke' but a 'spoken film', and this nominal form takes away the emphasis on the action (the characters embark, travel, have dinner, talk and so forth) and puts it on the relationships which are slowly being established between the characters and the trajectories, time and memory, history and its ruins, the words, sounds and images of faces and gestures." (tradução nossa)

⁹⁶ MORETTIN, op. cit., 2001.

⁹⁷ XAVIER, op.cit., 2005a, p.350.

⁹⁸ Não necessariamente o caso de *Um Filme Falado*, embora como destacamos antes, Manoel de Oliveira já foi apontado como precursor desse movimento, o neo-realismo.

⁹⁹ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Trad. São Paulo: Brasiliense, 2005 (Cinema2), p.12.

Podemos sugerir que Maria Joana tem uma forma de se relacionar com a história diferente dos demais personagens, ponto que será desenvolvido mais adiante.

Tratamos aqui de um filme de ficção¹⁰⁰, exibindo uma forma europeia de considerar a história ou de acordo com a forma de análise, uma ótica eurocêntrica, seus monumentos, sua memória, mas como inferi antes, com elementos que sugerem ou o aproximam de um documentário¹⁰¹. Considero que essa sugestão seria propiciada pela filmagem em locações¹⁰², ou seja, as protagonistas alegóricas e fictícias, Rosa Maria e Maria Joana, percorrem de fato os locais referidos (rios, mares, cidades, portos, ruínas, catedrais, mesquitas, anfiteatros, museus, pirâmides, hotéis etc.). Elas mostram e comentam os monumentos reais, mesmo quando levadas por uma trama fictícia; além de interagirem com personagens que dão a impressão de não serem fictícios (o pescador, o padre ortodoxo, os guias turísticos, o balconista da loja egípcia a tripulação do navio, excetuando o comandante). Esta questão merece atenção especial, pois “pode mobilizar uma leitura ‘documentarizante’,

¹⁰⁰ “A ficção é uma forma de discurso que faz referência a personagens ou a ações que só existem na imaginação de seu autor e, em seguida, na do leitor/espectador. De modo mais geral, é ficção [...] tudo o que é inventado como simulacro [...] A ficção é um modo de comunicação dominante nas sociedades contemporâneas, quase hegemônica nas artes do espetáculo.” AUMONT; MARIE, op.cit., p.124-125

¹⁰¹ “Chama-se (...) documentário, uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo que visa, principalmente, restituir as aparências de realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são.” AUMONT; MARIE, op.cit., p.87. O diretor Manoel de Oliveira define documentário no sentido puro da palavra como não tendo a intervenção do realizador na cena, que “deve passar-se na ignorância de que está sendo filmada”, BESSA-LUÍS, Agustina; OLIVEIRA, Manoel; AVELLA, Anielo Angelo (Org.e Introd.). *Um Concerto em tom de conversa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.51. Cabe ponderar que existem diversas discussões sobre isto, um exemplo seria o caso do cineasta e professor de cinema cubano, Fernando Pérez, com seu filme, *Suíte Habana* (2003). Considerado por muitos como um documentário, teve uma direção de cena com os “personagens” refletindo sobre suas vidas na cidade de Havana, alguns com o conhecimento de estarem sendo filmados em diferentes contextos e situações, o que levantou alguma polêmica em festivais sobre o estatuto da obra, que recebeu premiações como filme e como documentário. Michèle Lany sustenta que “a diferença entre cinema do real e cinema de ficção é totalmente incerta: os limites entre os gêneros não são estanques e a ficção se inspira frequentemente no documentário ou o documentário na ficção”. NÓVOA, op.cit., p. 113. Um outro exemplo dessa aproximação dos dois gêneros em Manoel de Oliveira poderia ser *Viagem ao Princípio do Mundo* (1999).

¹⁰² Para Ferro apud Morettin, “a oposição ficção e documentário, baseada na sua relação com o real, deve ser matizada, pois ambos informam uma ‘realidade social’ de natureza diversa. Além das informações trazidas de forma quase inconsciente pelo diretor (objetos, gestos, atitudes ou comportamentos sociais – novamente), em uma película de ficção que recorrer às imagens tomadas em exteriores, temos ‘toda uma informação documentária (...) que é da mesma natureza que a da reportagem, mesmo se ela não tem a mesma função nos dois tipos de filme’”. MORETTIN, op.cit., 2007, p. 49.

ao pressupor que a imagem na tela tem um doador-narrador real [a historiadora e professora, Rosa Maria], ou seja, alguém que pertence ao ‘nosso’ mundo e que podemos questionar sobre identidade, verdade, fatura [...]”.¹⁰³

Cabe considerar ainda, a reflexão do pesquisador Jorge Valentim sobre outro filme de Oliveira que se apresenta de modo mais híbrido do que *Um Filme Falado - Porto de Minha Infância* (2001) -, “se, a partir do título, a sugestão de documentário fica no ar, é preciso lembrar as considerações do próprio cineasta, no sentido de que um documentário puro só pode acontecer numa circunstância: ‘o que é filmado ignora que está sendo filmado. Se não ignorar, já não é documentário’”.¹⁰⁴ No filme *Porto de Minha Infância* assim como em *Um Filme Falado*, Oliveira conta com atores interpretando personagens reais (mas não somente) no primeiro em situações extraídas de sua memória e com sequências que intercalam trechos de filmes documentais e fotografias feitos na época que retratam. No segundo, o que poderia ter relação com o real, seria a historiografia, os monumentos e os lugares de memória que as viajantes, fictícias, percorrem.

Existe ainda, um elemento importante no trabalho historiográfico vinculado ao de análise fílmica, que envolve levar em consideração os indícios que se apresentam, conforme a interpretação voltada para análise fílmica que Liandray-Guigues e Leutrat conferem ao texto de Ginzburg

A este azar que da a la realidad toda la magia de la imagen, añadiremos el trabajo del indicio que tiende a revelar la realidad (como en muchas obras literarias del siglo XIX analizadas por Carlo Ginzburg según sus huellas, indicios, síntomas).¹⁰⁵

¹⁰³ XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico - a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005b, p. 176.

¹⁰⁴ VALENTIM, Jorge. O Porto de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (org). *Manoel de Oliveira: Uma Presença*. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010, p. 258

¹⁰⁵ LIANDRAT-GUIGUES; LEUTRAT, op. cit., p. 143, que completam ainda “Estas aproximaciones permiten establecer que el efecto de realidad no absorbe el detalle. El interés transportado al detalle consiste en el reconocimiento y la evaluación de esta desviación. Estas actitudes se insertan, la mayoría de las veces, en una tradición artística que puede tener sus misterios. [...] Si bien el detalle puede implicar un recuerdo de cosas conocidas o vividas en la realidad, puede también evocar una memoria ritualizada (un mito o un culto religioso, por ejemplo) pero como una memoria que tiene existencia sólo en la experiencia del arte (en una especie de diálogo intertextual)”. Somado a um ponto intrigante “Cada uno debe tirar de un hilo para enrollar o desenrollar su ovillo. Este trabajo, a la vez minucioso y fragmentario, puede ser exasperante (hay en él una arbitrariedad que corre pareja con el mismo hecho de hablar o de escribir sobre una obra).”

Aspectos gerais

No primeiro capítulo da presente dissertação, dedico-me a aspectos relacionados à biografia e filmografia do realizador de *Um Filme Falado*, Manoel de Oliveira, que abre espaço em suas obras a diversas reflexões sobre a memória e a sua relação com a história. Ao incluir esses pontos busco também aqui realizar uma contextualização externa a *Um Filme Falado*, propiciando enriquecer a análise posterior. Integra este espaço o papel de Portugal na obra de Manoel de Oliveira, contemplando elementos da historiografia lusa que influenciaram a sua trajetória, bem como a sua visão de mundo, incluindo os políticos e os religiosos. Dou especial atenção ao contexto histórico da época da realização do filme objeto deste trabalho. Outros pontos aqui mencionados tocam em certas das opções estéticas do cineasta, contempladas em sua extensa obra, embora não me detenha nelas por esse motivo. Levo em consideração elementos (segmentos) de outras obras que apresentam elementos de convergência temática (por exemplo, *Dom Sebastião*, lugares de memória, Portugal e a União Europeia) e também relativos à trajetória de vida de Manoel de Oliveira e da história de Portugal¹⁰⁶: como filmes-memória (*Viagem ao Princípio do Mundo*, 1997, e *Porto de Minha Infância*, 2001). Dedico espaço ainda, a algumas parcerias artísticas do cineasta, sobretudo com os principais intérpretes de *Um Filme Falado*, em especial pela homenagem que ele contou ter feito às atrizes que interpretam as mulheres célebres na narrativa. Neste ponto retomo o foco para *Um Filme Falado*, dedicando espaço as informações que nos dão uma ideia de como a película foi recebida, por meio das fontes da bibliografia incorporadas também nos demais capítulos desta dissertação. Algumas análises feitas em críticas e resenhas veiculadas na imprensa especializada também são consideradas para efeito da observação quanto à recepção do filme, além de levantamento sobre indicações a prêmios/premiações, entre outros aspectos.

Ainda nesse primeiro capítulo contemplo aspectos do filme *Non, ou a vã glória de mandar* (1990), que trata de episódios da história de Portugal, detendo-me em especial na abordagem do personagem Dom Sebastião, pelo

¹⁰⁶ Referente ao sebastianismo, a relação com a Europa e os Estados Unidos e o Islã.

diálogo existente com *Um Filme Falado*. Cabe observar que se no primeiro a historiografia lusa é o foco incontestável, no segundo ela também é contemplada, embora de forma indireta, porém latente, ou seja, num plano secundário em relação à do Mediterrâneo, com aspectos de monumentalização¹⁰⁷ relacionados à aventura dos descobrimentos. Fontes adicionais aqui são dois textos publicados no jornal Folha de São Paulo, no ano de 2000, num debate do cineasta com o historiador Luiz Felipe de Alencastro sobre questões relacionadas com vários trabalhos de Oliveira, incluindo *Non, ou a vã glória de mandar*.¹⁰⁸

Dedico o segundo e terceiro capítulos à interpretação de *Um Filme Falado*, divididos conforme a narrativa nas duas partes principais e o desfecho, para facilitar a abordagem e a análise, tendo em vista os inúmeros elementos, localidades, documentos, monumentos e lugares de memória, além de mitos e aspectos narrativos contemplados ao longo do filme. É quando a narrativa fílmica é desconstruída e analisada, desvendando e contextualizando as questões apresentadas durante a jornada pelo Mar Interior proposta por Manoel de Oliveira. Busco ali interpretar imagens e diálogos no contexto da narrativa para formular uma compreensão dessa jornada pela história portuguesa e europeia no âmbito do Mediterrâneo.¹⁰⁹ Abordo nesse momento a interpretação sob a perspectiva dos estudos da crítica ao orientalismo na história, base ou arcabouço intelectual de muitos aspectos da concepção eurocêntrica da história propiciada pelo objeto de pesquisa.

¹⁰⁷ Como destaca Napolitano “Como parte das estratégias de representação que dão sentido político aos filmes históricos, a questão da monumentalização de eventos e personagens (ou da desconstrução enquanto ‘monumentos’) tem um papel central na escrita fílmica da história. A monumentalização, por sua vez, encontra no cinema – linguagem espetacular por excelência – um grande potencial de realização”. NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena ... e outros (org). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 65.

¹⁰⁸ Debate a propósito, sobretudo, de sequências do filme *Non, ou a vã glória de mandar* (no qual apesar da narrativa se passar na África, não há menção à escravidão promovida por Portugal), por meio do qual o historiador brasileiro realiza uma crítica tanto a algumas abordagens do cineasta (em certos filmes e naquele em produção à época, *Palavra e Utopia*) como a de certos aspectos da historiografia lusa. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Carta aberta a Manoel de Oliveira. Folha de São Paulo. São Paulo, 12 de dezembro de 1999. Caderno Mais! Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1212199914.htm> / OLIVEIRA, Manoel de. Manoel de Oliveira responde a Alencastro. Folha de São Paulo. São Paulo, 16 de janeiro de 2000. Caderno Mais! Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1601200007.htm>

¹⁰⁹ E procurar contextualizar e tentar “entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas...” NAPOLITANO, op.cit., p. 237.

Ao concluir, as considerações finais foram feitas tomando por base os aspectos gerais das discussões desenvolvidas diante das questões específicas apresentadas na dissertação, embora me detenha em alguns de forma especial.

Finalmente, incluo anexos com a filmografia do realizador e imagens de *Um Filme Falado* (e iconografia correlata) que podem contribuir para melhor localização de determinados pontos da película facilitando a leitura da análise.

1 – Porto de Partida: Manoel de Oliveira, o que não é filme em *Um Filme Falado* e Conexões Sebásticas

A inquietação que transmito em meus filmes reside nesse jogo do homem na sociedade, em luta com um destino que lhe contraria os caminhos. É como que uma análise sobre fatos históricos, sobre os quais, depois de acontecidos, já não se pode dizer: 'Ah! Se tivéssemos procedido daquela outra maneira!...'.
Porque a história não é reversível.

Respeito muito a História porque ela é a retenção da memória, e somente sobre esta é possível fazer história. História é, pois, memória, e sobre ela alicerçamos a nossa vida, e sobre a memória dela construímos os nossos filmes. Não vejo outras bases. Tudo o mais é fantasia, imaginação à solta. Sem as origens, o passado desaparece e caímos em total abstração...

Manoel de Oliveira

Vinguemos a derrota que os do Norte infringiram aos árabes nossos maiores.

Expiemos o crime que cometemos, expulsando da península os árabes que a civilizaram.

Fernando Pessoa

Neste capítulo abordo alguns aspectos da biografia do realizador Manoel de Oliveira e também, certos elementos extra-filme relativos a *Um Filme Falado*, que contribuem para lançar alguma luz para sua interpretação. Contemplo também nesta parte aquilo que denomino de conexões sebásticas entre *Um Filme Falado* e *Non, ou a vã glória de mandar*, e que implicam numa leitura dos pontos de diálogo entre os dois trabalhos de Manoel de Oliveira com suas temáticas históricas com características que poderiam ser consideradas de alguma forma influenciadas ou como uma reação ao sebastianismo.

1.1 – Porto de partida: aspectos da biografia de Manoel de Oliveira

Trato aqui de uma trajetória que atravessa o século XX e continua com fôlego nas primeiras décadas do XXI. Ao lançar sobre ela um olhar panorâmico, observo que o cineasta luso tem realizado filmes com basicamente quatro temáticas e/ou gêneros: documentários, memorialísticos, baseados em obras da literatura e históricos. É claro que, dada a riqueza da produção, outras abordagens temáticas podem (e costumam) ser seguidas, mas considero esta como a mais pertinente, dado o objeto primordial de análise e as preocupações desta pesquisa. Acrescente-se ainda que, em muitas de suas obras podem ser encontrados elementos que mesclam ficção e documentário, possibilitando outras perspectivas, como a já mencionada leitura documentarizante (Odin¹, 1984 apud Xavier, 2005b, p. 176). Odin cunha esse termo documentarizante que implica em “uma leitura capaz de tratar todo o filme como documento”², o que corresponde, em grande parte, ao que procuro desenvolver neste trabalho de análise, sempre levando em consideração, como veremos nos capítulos subsequentes, “a realidade pressuposta do Enunciador”³. Este pode ser inclusive o próprio realizador ou os cenários naturais (presentes, sobretudo, na primeira parte da narrativa de *Um Filme Falado*).⁴

Segundo Overhoff Ferreira, Manoel de Oliveira apesar de ser o maior cineasta luso “muitas vezes seria incompreendido e nem sempre reconhecido”, tendo sempre Portugal como tema de seus filmes, relacionando-o com o desejo

¹ ODIN, Roger. Film, documentaire, lecture documentarizante. Trad. In: ODIN, R.; LYANT, J.C. (ed.). *Cinéma et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277.

² ODIN, Ibidem, p. 1.

³ Ibidem, p. 3. Conforme Odin, na leitura documentarizante o leitor constrói um enunciador pressuposto real; sendo que a leitura documentarizante pode-se aplicar a “um filme de ficção: para isso é suficiente, por exemplo, que o leitor recusando-se a construir um Enunciador para a história contada, decida considerar o cenário que lhe é dado ver como um Enunciador real (como os cenários naturais)”, p. 3 e 4.

⁴ Ibidem, p. 4, “O leitor pode tomar o realizador do filme como Enunciador real. Trata-se da leitura cinéfila, que faz de todo filme um documento sobre seu “autor” ou ainda da leitura psicanalítica...”. Cabe ressaltar como essencial como o próprio Odin coloca “poder-se-ia continuar a lista [de possibilidades sobre o tipo de Enunciador real] uma vez que são tantas as possibilidades de construir um Enunciador real; não há uma leitura mas leituras documentarizantes”. Este seria um aspecto a ser considerado em termos do nosso Enunciador real, ou seja, um documento (ou documentos) da visão historiográfica do realizador.

de expansão, colonização e formação de um império universal.⁵ Segundo ela, nas seis obras que tratam da história das expansões lusas e europeias a reflexão não se repete, apontando para conclusões diversas, tanto conceitual como esteticamente.⁶ De fato, é possível constatar a pluralidade de abordagens nas temáticas históricas, embora talvez exista um vínculo ou entendimento específico da história (mentalidades) que, em certos casos, como em *Um Filme Falado* surge com influências significativas da historiografia dos séculos XVIII e XIX, em alguns momentos com referências à história bíblica e, em outros, apontando para o que, de fato, teria acontecido, muitas vezes inclusive abraçando a *historia magistra*⁷. Para alguns críticos o mesmo poderia ser observado da narrativa oliveriana de *Non ou a vã Glória de Mandar* (que pareceria seguir cartilhas ou manuais escolares)⁸, ou ainda, em *Um Filme Falado*⁹, o que abordarei nos capítulos subsequentes desta dissertação.

Assim, de fato, ao me ater aos filmes que poderiam ser considerados, de alguma forma, como pertencendo ao tema/gênero¹⁰ histórico, verifico que Oliveira tem por vezes retornado a um mesmo assunto, forma narrativa (jornada) ou acontecimento, em mais de um trabalho, propiciando um diálogo específico entre as obras e uma complementaridade nas interpretações sobre acontecimentos ou documentos presentes na narrativa. Um exemplo de acontecimento poderia ser a batalha de Alcácer Quibir, outro, a Revolução dos Cravos; ou ainda, no caso dos filmes-jornada, as reflexões quanto a memória e aos lugares de memória, em especial quando relacionados com a historiografia de Portugal e do cristianismo, e mesmo, a entrada do país na União Europeia.

⁵ OVERHOFF FERREIRA, Carolin. Os descobrimentos do Paradoxo. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (org). *Manoel de Oliveira: Uma Presença. Estudos de Literatura e Cinema*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010, p. 117-118.

⁶ OVERHOFF FERREIRA In: JUNQUEIRA, op. cit., p. 118-119.

⁷ Conforme explica Hartog, “Na *historia magistra*, a exemplaridade vinculava o passado ao futuro enquanto um modelo a ser rivalizado pelo leitor”. HARTOG, François. *Regime de Historicidade*. Trad. KVHAA Konferenser 37, Stockholm, 1996, p. 99. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>> Acesso em 22/3/11.

⁸ DE OLIVEIRA, Manoel; DA COSTA, João Bénard. *Manoel de Oliveira - Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2008, p. 121.

⁹ DA COSTA, João Bénard. In: DE OLIVEIRA; DA COSTA, Ibidem, p. 221: “É uma viagem de instrução, como se dizia antigamente. É nessa instrução que tropeçam quase todos os detractores (significativamente portugueses) do filme de Oliveira (aliás em todos os filmes de Oliveira, até hoje, desde *Non a Cristovão Colombo* - *O Enigma* foi sempre a instrução que mais chocou os críticos).

¹⁰ Como aponte na Introdução desta dissertação, tomamos o termo gênero com ressalvas, tendo em vista o caráter não estático e definitivo dos mesmos, o que valeria em especial para *Um Filme Falado*, ou mesmo *Porto da Minha Infância*.

A propósito de outras obras¹¹ relacionadas com temas históricos Oliveira declarou:

Eu gosto de ser fiel à história. Acho que a história tem uma importância fundamental. A história são caminhos que se abrem sobre o passado, sobre o que foi acontecido. E eu entendo que nós somos árvores; e como as árvores não nos podemos desprender das raízes. Se nos desprendemos delas, morremos... não somos nada. É claro que a história é discutível. São factos. Mas nós vamos corrigindo esses factos através dos tempos... com novas documentações através dos tempos e tudo isso. Mas a história é a única aproximação que nós podemos ter das nossas próprias raízes... E isso é quase hereditário, transmitido pelo sangue, que em certos momentos vem ao de cima. [...] a história, que é muito importante porque nos liga ao tempo...¹²

As reflexões do realizador com o tema das “raízes” talvez pudesse apontar para essa outra temática ou gênero presente na sua filmografia, as obras “pessoais e mais íntimas”¹³. Trabalhos que se inserem no âmbito de preocupações com a memória, pessoal e também a memória nacional, tais como *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997) e *Porto da Minha Infância* (2001). Oliveira fala sobre a arte, que “fala do que aconteceu [...] funciona sobre observações históricas. Isto é, sobre a memória. Esta é a base fundamental para a composição da história e da ficção”.¹⁴ Existe nestes filmes uma espécie de entrelaçamento das memórias pessoais com as coletivas, lugares pessoais, indivíduos com quem conviveu, uma espécie de “apropriação do tempo”, como coloca Le Goff.¹⁵

Sobre *Porto da Minha Infância*, por exemplo, foi dito que o cineasta acredita “na memória [...] guarda através dela os lugares, os momentos, os episódios e as fidelidades do seu passado. E através do cinema projecta esse seu património para o futuro; salva-o do esquecimento.”¹⁶ Entretanto, o autor

¹¹ *Acto da Primavera, Non ou a vã Glória de Mandar, Palavra e Utopia* e (“de certa maneira”) *Aniki-Bóbó*. GRILO, João Mário. Um Grito no Deserto (entrevista com Manoel de Oliveira). In: GRILO, João Mário. *Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006, p. 132-139. (Horizonte do Cinema).

¹² Ibidem, p. 133-134.

¹³ Conforme a definição de Maria do Rosário Leitão Lupi Bello.

¹⁴ MACHADO, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 42.

¹⁵ Remetendo, portanto, ao que estabelece Le Goff em *Memória*, “a memória liga-se também à vida social (cf. sociedade) [...]. A apreensão da memória depende deste modo do ambiente social (cf. espaço social) e político (cf. política): trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos (cf. imaginação social, imagem, texto) que falam do passado, de um certo modo da apropriação do tempo (cf. ciclo, gerações, tempo/temporalidade)”, LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Campinas SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 419.

¹⁶ ANDRADE, Sérgio C. *Ao Correr do Tempo. Duas décadas com Manoel de Oliveira*. Lisboa: Portugalia Editora, 2008, p. 66.

fez questão de explicitar que o seu filme não seria uma autobiografia¹⁷. Este filme seria “a recriação de um tempo e de lugares que só existem na memória de Oliveira.”¹⁸ Outro observador de sua obra diz que “é um filme sobre o Porto, é um filme sobre a infância de Manoel de Oliveira, é um filme sobre a memória do Porto como o Porto era ao tempo da infância de Manoel de Oliveira, é um filme sobre os abrigos e é um filme sobre os começos e os fins de uma grande e maravilhosa viagem. É uma busca de espaços e tempos perdidos, reencontrados pelo cinema e graças ao cinema.”¹⁹

Ao interpretar *Porto da Minha Infância* quase como sendo uma síntese de temas que aqui destaco (memória, jornada, historiografia), Valentim considera que esse filme vai

ao encontro do que de mais autêntico e identificador há na tradição lusitana. Trata-se de uma viagem pelo espaço-tempo, uma viagem pela memória recriadora do cineasta, mas também uma viagem pela história portuguesa e mundial, com os seus monumentos (como o de dom Pedro IV), suas ruas com datas comemorativas (as ruas 9 de julho e 31 de janeiro, remetendo respectivamente ao desembarque de dom Pedro IV e suas tropas, em 1832, e ao movimento portuense, primeira tentativa de implantação da República em Portugal) e seus eventos de proporções hercúleas [...] Viagem pela vida social [...] Viagem pelos costumes [...] ²⁰

E é em *Porto da Minha Infância* que, ao lamentar o exílio de vários intelectuais como Adolfo Casais Monteiro²¹, Oliveira faz o narrador²² recitar um trecho do que ele mesmo chama de “o longo poema *Europa*” e informa que foi irradiado pela BBC de Londres, em 1945:

EUROPA

Europa, sonho futuro!
Europa, manhã por vir,
fronteiras sem cães de guarda,
nações com seu riso franco
abertas de par em par!

Europa sem misérias arrastando seus andrajos,
virás um dia? virá o dia
em que renasças purificada?
Serás um dia o lar comum dos que nasceram

¹⁷ ANDRADE, op. cit. p. 66.

¹⁸ Idem.

¹⁹ DA COSTA, João Bénard. 2001 *Porto da Minha Infância*. In: DE OLIVEIRA; DA COSTA. op. cit., p. 201.

²⁰ VALENTIM, Jorge. *O Porto de Manoel de Oliveira*. In: JUNQUEIRA, op.cit.,p. 262.

²¹ De quem foi muito amigo desde a década de 1930. DE OLIVEIRA; DA COSTA, op. cit., p. 44.

²² Ele mesmo em *voice over*. Neste filme o diretor aparece em cena em outros momentos.

no teu solo devastado?
Saberás renascer, Fénix, das cinzas
em que arda enfim, falsa grandeza,
a glória que teus povos se sonharam
cada um para si te querendo toda?

Observo que, neste filme de 2001, o cineasta aborda de forma pessoal (narrativa memorialística²³) questões de certa forma próximas ao que irá fazer um pouco mais tarde em *Um Filme Falado*, onde incorporaria à narrativa elementos mais voltados à historiografia: uma história de Portugal, monumentos, a Europa (o passado e o presente com a União Europeia), uma viagem no tempo e no espaço. Um filme-memória, portanto, antecipando um filme-história, ainda que os dois sejam filmes-jornada, como o anterior, *Viagem ao Princípio do Mundo*.

Um outro exemplo de natureza diversa, porém, também considerado um filme-memória ou um filme-jornada, poderia ser a produção de 1997, *Viagem ao Princípio do Mundo*, e que foi o último trabalho do ator Marcelo Mastroianni. A narrativa é construída através de uma jornada pessoal por lugares que remetem à memória individual do protagonista, e toca em temas ligados à guerra (nunca mostrada, mas mencionada), aos idiomas falados pelos personagens (sentados a uma mesa), gerando momentos de incomunicabilidade, entre outros elementos. Um remoto lugar em Portugal é neste filme entendido como esse princípio do mundo de que fala o título (Lugar do Teso). Perto do final do filme, o protagonista chega ao fim de sua jornada num lugar que parece medieval ou primordial (uma casinha escura, numa minúscula aldeia, onde lhe é oferecido um pão), uma referência, quem sabe, às origens²⁴ da nação lusa. De certa forma poderia ser uma jornada oposta (e complementar) à de *Um Filme Falado*, pois este último (entre outras coisas) alegoriza a aventura dos descobrimentos (as protagonistas partem de Lisboa rumo à Índia), enquanto o primeiro corresponderia a uma metáfora do retorno às raízes (um filho de imigrante português busca conhecer onde o pai e seus familiares próximos nasceram). Da Costa considera a produção de 2003 um dos filmes que mais se aproxima de *Viagem ao Princípio do Mundo* na medida

²³ VALENTIM In: JUNQUEIRA, op. cit., p. 262.

²⁴ Época do rei Afonso Henriques (1109-85).

em que também é um filme falado, ou seja, contempla também o elemento fala e idiomas diferentes gerando alguma tensão na trama.²⁵

Em sua análise conjunta dos dois filmes Rovai afirma, entre outros pontos, que Oliveira:

quer nos engajar com temáticas contemporâneas e, por conseguinte, oferece imagens de afeto, relacionadas a eventos políticos ou individuais. Ao invés de representar conflitos e ações no celuloide, essas imagens nos mostra o que nos atemoriza e que devemos encarar.²⁶

Para o pesquisador o filme, em sua dimensão sociológica, promove a discussão no que tange a aspectos sociais e históricos referentes ao mundo contemporâneo.

Assim como em *Um Filme Falado*, em *Viagem ao Princípio do Mundo* a escolha do intérprete de um dos protagonistas é uma homenagem a uma estrela de cinema (Mastroianni). Nas palavras de Oliveira:

Este filme, importa sublinhá-lo, é uma ficção sobre presenças, saudades e atavismos. Os sítios são sítios autênticos. Não é o caso dos personagens, que são todos representados por outras pessoas e não por eles próprios. Assim, Marcello Mastroianni faz o papel do realizador. Diogo Dória o de João Bénard da Costa. Leonor Silveira o de Manuela Freitas (sob o nome de Judite) e Manoel de Oliveira de chauffeur.²⁷

Na filmografia de Oliveira existe ainda, uma preocupação frequente com a palavra ou a escrita²⁸: filmada (no final de *Non ou a vã glória de mandar* podemos ver e ler a escrita da data da morte do Alferes Cabrita, 25 de Abril de 1974) ou falada (o poema *Europa*, em *Porto da Minha Infância*; o título do filme, inscrições em documentos arqueológicos, cartazes, discursos e declamações, reflexões explícitas dos personagens, como na “Torre de Babel” e a preocupação com os idiomas, em *Um Filme Falado*).

Ainda sobre o olhar sobre a história, Lupi Bello destaca o interesse de Manoel de Oliveira “pelos assuntos de base ‘real’, visível na realização de vários filmes-documentário e na busca de autores e temas ligados a uma

²⁵ DE OLIVEIRA; DA COSTA, op. cit., p. 217.

²⁶ Do original “wants us to engage with contemporary issues and therefore offers images of affection, related to political or individual events. Instead of representing conflicts and actions on celluloid, these images show what scares us and what we should face.” (tradução nossa). ROVAI, Mauro. Time and Memory. In: OVERHOFF FERREIRA, Carolin (editor). *Dekalog² On Manoel de Oliveira*. London: Wallflower Press, 2008, p. 140.

²⁷ DE OLIVEIRA; DA COSTA, Ibidem, p. 179.

²⁸ Como me chamou a atenção a professora Maria do Rosário Leitão Lupi Bello.

historicidade evidente”²⁹. Segundo Baecque e Parsi³⁰ (1999 apud Lupi Bello, 2007, p. 162-163) isso “garante à obra uma ‘construção mais consolidada”. Bello destaca que o cineasta “afirma mesmo claramente: ‘Eu não sou apologista da arte nem da invenção. O que me interessa e considero essencial é o histórico o que há de mais concreto é o real’. Assim, imaginar, criar e construir é, para Manoel de Oliveira, a tarefa do artista que busca a verdade”, que recorreria a referências verdadeiras, “de modo a transmitir ao leitor a convicção de que o que ele vai ler (sic) é a verdade”.³¹

Algo da influência ora da literatura ora da historiografia na obra de Oliveira pode ser apreendida nesta declaração dada quando do lançamento de *Non ou a vã glória de mandar*. Quando indagado se passara a “roubar” a história, após ter “roubado” a literatura portuguesa, disse que

De facto, “roubei” muito à literatura portuguesa, e não apenas à portuguesa, também à literatura francesa com o *Le Soulier de Satin*. Claudel também foi “roubar” à história da Península a sua inspiração para o “*Le Soulier de Satin*”. Os artistas “roubam” a vida e os mestres que os precederam. Enfim... a cultura é como uma árvore que se alonga em diferentes troncos aos quais cada artista vem acrescentar uma folha, uma coisa pessoal, mas não independente de toda uma história, seja da História propriamente dita, a que é feita pelas nações, seja das histórias particulares, através das ficções da vida, dos sentimentos e das reacções dos homens. É por isso que dou uma extrema atenção ao que é histórico, quer assente na História em si mesma, ou na cultura, na história das artes, na evolução artística da ficção, o que é também uma forma de dar conta das diferentes épocas e da maneira de viver e estar no mundo. Creio que o mais rico dos escritores será também o maior dos “ladrões”.³²

Essa película, *Le Soulier de Satin*, segundo Overhoff Ferreira corresponderia ao início da discussão sobre o império universal na filmografia de Oliveira, já que nela se debruça para falar sobre o primeiro século da expansão após os descobrimentos.³³

E mais, o próprio realizador já declarou sobre um filme de 2004 (*O Quinto Império - ontem como hoje*), baseado numa peça de teatro de José

²⁹ BAECQUE, Antoine; PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Trad. Porto: Campo das Letras, 1999. (Campo do Cinema – 3).

³⁰ LUPU BELLO, Maria do Rosário Leitão. Amor e Perdição, Manoel de Oliveira - Portugal (1978). In: OVERHOFF FERREIRA, Carolin (coord). *O Cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007, (Campo do Cinema), p. 163.

³¹ Idem.

³² BARDE, Bruno; PARSI, Jacques. Entrevista com Manoel de Oliveira In: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, CINEMATECA PORTUGUESA; MANDRAGOA FILMES. *Non ou a vã glória de mandar*, Press book. Lisboa, 12/10/1990, p. 5-6.

³³ OVERHOFF FERREIRA In: JUNQUEIRA, op. cit., p. 118.

Régio³⁴ que não se tratava de

voltar a Régio, é voltar à História, que é mais importante. Os meus filmes têm muito uma relação com a História [...] A história do Encoberto é uma história mítica europeia [...]

A propósito da menção a José Régio³⁶, cabe destacar que Martins aponta Oliveira como sendo “o exemplo perfeito da estética da *Presença* quando acrescenta no filme um comentário desnecessário. A esse traço estilístico podemos chamar a volúpia presencista do explícito.”³⁷ Segundo o pesquisador essa “vontade de ser claro” pode ser constatada em diversos momentos da filmografia oliveriana, não apenas naqueles que se inserem ou se baseiam nas temáticas mais voltadas a obras literárias, por exemplo, em *Vale Abraão* (1993), *A Caixa* (1994), além de em *Non ou a vã glória de mandar* e *Um Filme Falado* (na sequência da percepção do perfeito entendimento dos idiomas, quando os personagens mencionam esse fato ou das diversas tomadas da proa do navio singrando o mar Mediterrâneo).

História e lugares de memória estão presentes mesmo que de forma superficial até no texto da sinopse que consta da capa do DVD de *Um Filme Falado*³⁸:

Rosa Maria, uma jovem professora de história, embarca com a filha em cruzeiro. O navio sai de Lisboa e atravessa o mar Mediterrâneo com destino a Bombaim, na Índia, onde seu marido a espera. Durante a travessia, ela visita pela primeira vez Marselha, as ruínas de Pompéia, Ceuta, Atenas, as pirâmides do Egito e Istambul – lugares que representam culturas que marcaram a civilização ocidental. Algumas pessoas lhe chamam a atenção: uma empresária francesa de renome, uma famosa ex-modelo italiana, uma atriz e professora³⁹ grega e, sobretudo, o comandante do navio, um americano de origem polonesa. Mas uma estranha ameaça perturba o cruzeiro e a vida dos passageiros quando o navio atravessa o Golfo Pérsico.

³⁴ Autor do estilo *Presença*, com o qual dialoga em outros momentos de sua carreira e com quem teve uma amizade iniciada nos anos 30

³⁵ ANDRADE, op.cit., p. 48.

³⁶ Que também integraria esse estilo.

³⁷ MARTINS, Fernando Cabral. A Infância do Cinema. In: JUNQUEIRA, op. cit., p. 7.

³⁸ UM FILME FALADO. Produção de Paulo Branco. Direção de Manoel de Oliveira. Portugal/França/Itália Manaus: Paris Filmes, 2004 (lançamento no Brasil), 1 DVD (91 minutos): DVD wide screen, NTSC, Hi-Fi, stereo, colorido, legendado, português, áudio inglês, grego, francês, italiano.

³⁹ Na realidade trata-se de uma cantora, mas seguimos o texto original disponível no DVD.

Um outro amigo e parceiro de longa data de Oliveira, é o historiador e catedrático especialista em parenética portuguesa, o padre João Francisco Marques, com quem trabalhou em *Non ou a vã glória de mandar* entre outros filmes, tendo contado ali com a sua consultoria histórica. O filme, como veremos adiante, tem parte do seu nome derivado de um sermão do padre Antônio Vieira. O historiador relembra que o cineasta o “interroga sobre matérias que ao passado histórico respeitam, tamanha a preocupação de rigor⁴⁰ e de objectivo conhecimento que o assalta.”⁴¹ Sobre o catedrático, o cineasta celebra-o como um “homem de ideias avançadas e, politicamente, é socialista. Quando lhe disse que a revolução era perigosa, respondeu-me: ‘É preciso correr o risco’”.⁴²

João Bénard da Costa aponta uma outra singularidade da sua carreira: o realizador começou a filmar muito jovem, aos 21 anos, passando a dedicar-se somente ao cinema bem mais tarde, cerca dos 60 anos⁴³. Esta característica, única no cinema, propicia algumas reflexões do diretor que avalia

essas pausas foram necessárias. Essa reflexão existiu e modificou o meu pensamento sobre o cinema. Não quer dizer que, se eu tivesse tido um trabalho regular, não tivesse sofrido a mesma metamorfose.

Não sei se isso teria acontecido ou não. [...] do que estou convencido, é que teria feito outro tipo de cinema, de acordo com o que fui pensando, de acordo com o que fui acreditando. [...] Teria chegado aos conceitos, se tivesse chegado a uma carreira com produção regular e contínua? Como disse não posso responder a isso. [...] perdeu-se - ou perdi eu - a oportunidade de me mostrar numa muito maior amplitude. Essa amplitude não existe, não pode ser vista hoje. [...] Houve projetos que ficaram para trás, houve muitas experiências [...] mas não as exprimi em filmes. O que continuou sempre foi a reflexão, toda a vida reflecti sobre o cinema [...]⁴⁴

Nascido em 1908, nessa Porto já mencionada, Manoel de Oliveira vem de uma família numerosa e abastada: seu pai era um industrial bem sucedido.

⁴⁰ Sobre esse filme afirmou Oliveira que “não acrescento nada ao que dizem os cronistas. A crónica diz: perde uma das mãos, cortam-lhe a outra, então toma o estandarte na boca. É preso. A crónica não diz se ele diz *ai!*, se sofreu, se chorou. Não dá nenhuma nota emocional. Então eu não a introduzo, uma vez que ela não existe. Todas as acções históricas, no filme, provêm das palavras dos cronistas”. BAECQUE, Antoine; PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Trad. Porto: Campo das Letras, 1999. (Campo do Cinema – 3), p. 75-76.

⁴¹ MACHADO, Luís e outros. *Manoel de Oliveira, Histórias de Revelações*. Lisboa, Associação Portuguesa de Escritores, 2008, p. 90.

⁴² BAECQUE; PARSI, op. cit., p. 169.

⁴³ DE OLIVEIRA; DA COSTA, op. cit., p. 25.

⁴⁴ Ibidem, p. 25-26.

Com uma vida fortemente marcada pela religiosidade católica e por um certo conservadorismo que o colocou à margem da esquerda e nunca o fez aderir ao salazarismo⁴⁵. Na década de 30 era mais conhecido como ator e um “industrial e desportista portuense”⁴⁶ do que como cineasta. A pesquisa de Mota⁴⁷ sintetiza que a vida de Manoel de Oliveira atravessa três revoluções: a implantação da República, a revolução nacionalista de 1926 e o 25 de Abril, fim do Império Português e a integração à comunidade europeia. Ele mesmo se situa no meio dos acontecimentos da historiografia portuguesa e revela a sua relação com esses eventos

Nasci em 1908, durante a Monarquia e dois anos antes da implantação da República entre nós, 1910. De criança e jovem, assisti às diferentes mudanças de governos republicanos, precedidas de revoluções, que levavam as famílias mais pacatas, como era a minha, por prevenção, a resguardar-se em casa nesses períodos de ação agitada e a fechar as portadas interiores das janelas, com receio de balas perdidas [...] Veio dar fim ao desconcerto entre os partidos republicanos o movimento militar de 1926, ainda de cariz republicano, de que resultou o Estado Novo, o qual por pressão salazarista, viria a tornar-se numa ditadura, que se prolongou até a célebre revolução dos capitães em 25 de abril de 1974 e da descolonização.⁴⁸

O catolicismo é a religião que abraça, lembra que teve uma educação familiar católica, mas quando indagado afirma que não é crente, não vai à missa, e diz que tem “um espírito religioso perseguido pela dúvida. É um sentimento difícil de explicar”⁴⁹. Aprecia os textos bíblicos “e os livros da sapiência, como o *Livro de Job* e *O Eclesiastes*. “⁵⁰ Entretanto, em maio de 2010, o papa Bento XVI visitou Portugal e o centenário realizador discursou num encontro do pontífice para uma ampla plateia de representantes da cultura lusa e, segundo a imprensa presente noticiou, ressaltou a religiosidade cristã de Portugal e de toda a Europa.

⁴⁵ Ao abordar o Estado Novo, Oliveira Marques observa que “A grande maioria dos intelectuais portugueses – nomeadamente os mais válidos – preferiu, mormente após 1933, trilhar a estrada árdua e espinhosa da oposição frontal a um regime autoritário”. MARQUES, A. H. De Oliveira. *Breve História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2009, p. 656.

⁴⁶ ANDRADE, op.cit., p. 8.

⁴⁷ MOTA, Maria. *Sebastianismo e Identidade Portuguesa. Aspectos interdisciplinares do Mito Sebastianista na História, no Teatro e no Cinema da Manoel de Oliveira*. 2009. 463 f. Dissertação (Doutorado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2009.

⁴⁸ DE OLIVEIRA, Manoel. Os caminhos da prostituição. In: MACHADO, A., op. cit., p. 175.

⁴⁹ BAECQUE; PARSI, op. cit., p. 168.

⁵⁰ Idem.

Lembra-se que enveredou para a boêmia, adotou uma certa rebeldia à lei e às regras sociais, sempre no contexto daquela época. Teve também um forte interesse no automobilismo, esporte no qual se destacou: “ao lado do seu irmão mais velho um pouco mais de um ano, Casimiro, Manoel passeou a sua perícia de piloto por pistas portuguesas e brasileiras, tendo vencido mesmo várias provas.”⁵¹

Oliveira recorda que, esteve mais intensamente ligado ao meio artístico ou intelectual nos anos trinta ou quarenta e depois, e isso aconteceu mais com os portuenses do que com lisboetas, mencionando junto com o filósofo Leonardo Coimbra, escritores e críticos como Rodrigues de Freitas, Adolfo Casais Monteiro e José Régio; além de pintores como Guilherme Camarinha⁵², Augusto Gomes, o poeta Saúl Dias, e os historiadores e críticos de cinema, Alves Costa e Luís Neves Real. Por ter tido um maior contato com a vida intelectual da cidade do Porto, não teve a oportunidade de conhecer a Fernando Pessoa.⁵³ Da convivência no presente (os vivos) o próprio realizador destaca o grande contato com o historiador João Francisco Marques, além do médico, Domingos Moreira, incluindo José-Augusto França, Eduardo Prado e João Bénard da Costa.⁵⁴

A carreira cinematográfica iniciada em 1931 foi abandonada em 1946, “recusando-se a pactuar com a ideologia do Estado Novo, o realizador viu-se restringido na possibilidade de levar por diante inúmeros projectos cinematográficos”⁵⁵, tendo inclusive sido preso⁵⁶ no Porto em 1963 após a exibição pública do filme *Acto da Primavera* (1963). Não é coincidência que o cinema português tenha declinado após o breve e tímido florescimento nos anos trinta e quarenta, com o Estado desencorajando a inovação e prejudicando o surto de neo-realismo e de outras correntes⁵⁷. Isso tudo levou à

⁵¹ ANDRADE, op.cit., p. 9

⁵² Artista com uma obra incluída em um plano sequência de *Um Filme Falado* (quando a grega Helena, interpretada por Irene Papas canta a sua canção evocativa), do qual trataremos mais adiante no capítulo 3.

⁵³ BAECQUE; PARSI, op. cit., p. 192.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Segundo o Processo Inicial NP. 5570, de 2 de dezembro de 1963, a acusação ou motivo de prisão foi “actividades contra a segurança do Estado, desenvolvidas pela associação secreta e revolucionária denominada ‘Organização República’”. MACHADO, Luís. Entrevista de Luís Machado. In: MACHADO, L., op. cit., p. 28.

⁵⁷ MARQUES, op. cit., p. 675.

“gradual extinção de um cinema português de qualidade” como destaca Oliveira Marques.⁵⁸ Lembrando ainda, a questão da censura à imprensa que se estendeu a outros meios de comunicação e campos artísticos como o teatro e o cinema e mantida até 1974.⁵⁹

Nesse período longe do cinema esteve envolvido na agricultura, no cultivo da vinha no Douro, onde a sua esposa herdara uma casa. Oliveira atribui a perseguição ao fato de não aceitar a “imposição ditatorial”⁶⁰, já que não era comunista ou militante:

E para o regime, o fato de haver comunistas lhes favorecia a atitude ditatorial. Reprimiam porque era comunista. Mas a mim era difícil reprimir, porque eu não era comunista. E não sendo comunista nem salazarista, era um inimigo um tanto difícil de atacar, de maneira que me meteram na prisão. Estive lá por pouco tempo, cerca de dez dias, e tive uma sensação especial [...] deu-me esse conhecimento: o do tédio. Quer dizer, fiquei com aquela impressão de que o salazarismo era a expressão do tédio.⁶¹

Com efeito, Oliveira Marques rememora que as principais vítimas dos órgãos de repressão salazarista foram sempre os comunistas, “cujos mártires ultrapassaram de longe, quaisquer outros oposicionistas”, embora “todas as correntes de opinião [...] contaram inúmeras vítimas das perseguições policiais”.⁶²

Sobre a alteração no ritmo de sua produção, após a Revolução dos Cravos, Baecque e Parsi⁶³ apontam para uma curiosa referência a uma mudança na grafia do nome do cineasta, que coincidiria com a instalação definitiva de sua carreira de realizador: “há uma coisa esclarecedora, é a partir do genérico de ‘Amor de Perdição’[1 8], assina seus filmes com o nome de Manoel de Oliveira e não mais Manuel”. O realizador explica que

À nascença, fui registrado com o nome de “Manoel” com um “o”. Era assim que se escrevia o meu nome na época. Com a reforma ortográfica, estabelecida depois da instauração da república, começaram a escrever este nome com “u” porque vem de Emanuel. Mas no acordo estabelecido sobre este assunto entre Portugal e o Brasil, diz-se que os nomes podem ser escritos como se desejar, Por mim, escrevia “Manoel” com um “o”, mas nos genéricos, corrigiam-me muitas vezes. Decidi, pois, fixar, de uma vez por todas, a ortografia do meu nome e, como com *Amor de Perdição* tinha havido uma viragem na minha

⁵⁸ MARQUES, op. cit., p. 675.

⁵⁹ Ibidem, p. 650.

⁶⁰ MACHADO, A., op. cit., p. 73.

⁶¹ MACHADO, A. op. cit., p. 73-74.

⁶² MARQUES, Ibidem, p. 652.

⁶³ BAECQUE; PARSI, op. cit., p. 178-179.

reflexão cinematográfica, pensei assinalar essa viragem daquela maneira. Agora, é um ponto que não deixo passar.⁶⁴

Como mencionado, em sua extensa trajetória, Oliveira com frequência se volta para o passado, criando um cinema impregnado de questões sobre a memória e a história, em especial relacionadas com Portugal. São temas de frequentes reflexões e indagações

O cinema não pode ensinar o que o homem deve fazer. A função da arte não é ensinar, dizer como se deve fazer no futuro. Esse é um sentimento futuro. Esse é um sentimento político. A arte repete o que já aconteceu e o que já foi feito na vida: não o futuro, mas o passado [...] A arte fala do que aconteceu, não fala do que vai acontecer. Essa previsão compete à ciência e à política. Enfim, a arte funciona sobre observações históricas. Isto é, sobre a memória. Esta é a base fundamental para a composição da história e da ficção. Se nós não tivéssemos memória, não haveria história; se não tivéssemos memória, não sobreviveríamos, porque não saberíamos quem éramos nem onde estávamos. Também não sabemos, mesmo recorrendo à memória, o que verdadeiramente somos, por que viemos ou a que viemos. A memória não vai além do que se passou. E o cinema não vai além de memórias. Nunca poderia ser outra coisa, prever o futuro.⁶⁵

De acordo com este depoimento vemos que Oliveira situa a arte, a sua arte cinematográfica, como motivada pela memória, que aproxima da história. Assim a história ficcional do filme baseia-se, segundo o realizador, em observações históricas ou na memória, uma memória individual, “memórias”. Associa também aqui o que Le Goff conclui em *Memória*, “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.”⁶⁶ Para Oliveira, no entanto, o cinema não pode pretender prever o futuro, mas está voltado para o passado, numa perspectiva oposta à de Le Goff, que considera

A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.⁶⁷

⁶⁴ BAECQUE; PARISI, op. cit., p. 179.

⁶⁵ MACHADO, L., op.cit., p. 42-43.

⁶⁶ LE GOFF, op. cit., 2003, p. 469.

⁶⁷ LE GOFF, Ibidem, 2003, p. 471.

Ainda sobre a relação com a história, no artigo “Esta é Minha Paixão”⁶⁸, Oliveira a certa altura aborda a questão realidade e cinema, aspecto que pode ser considerado essencial na leitura histórica de sua obra, pois desvincula seu cinema da literalidade, ampliando as possibilidades da interpretação. Ao mesmo tempo, pelo que declara, não o vincula a um simulacro da realidade, mas a um “fantasma”⁶⁹:

Assim, qualquer acontecimento verídico filmado e projetado na tela não é já a realidade desse acontecimento, mas simples o fantasma dessa mesma realidade, e nunca a realidade do acontecimento, sejam eles quais forem, acontecimentos ou objetos [...] as imagens tiradas de qualquer realidade vivida ou ficcional são sempre o fantasma dessa mesma realidade.

Percebe-se em algumas falas de *Um Filme Falado*⁷⁰ um certo pessimismo de Oliveira em relação ao futuro, o qual também pode ser detectado em declarações (esta feita antes da realização de *Viagem ao Princípio do Mundo*)

O afecto é, para mim, o atributo mais importante que permite classificar a natureza humana; não existe fora dela. Ora é a característica que a civilização tende a destruir cada vez mais, isolando as pessoas, impondo-nos uma indiferença quase total em relação aos outros. Afastamo-nos cada vez mais da natureza, ora o homem descende da natureza, não da cidade. Desembocamos num mundo artificial e terrível. Não concebo que os políticos, os cientistas, enfim, a inteligência humana, permita a construção de centrais atômicas disseminadas por toda parte.

Quando estive na Holanda, indicaram-me cinco ou seis centrais numa pequena área! Os lixos... ninguém sabe onde pô-los, mandam-nos para o terceiro mundo. A Alemanha depõe os seus em França, a Suíça na Itália. A Espanha pretende descarregá-los em Portugal. É inacreditável. São máscaras que sorriem, mas que, por trás, têm caninos proeminentes. A civilização torna-se demasiado mecanizada, dessocializante, dessensibilizante, sem ver que trata os homens como se fossem robôs humanos. A civilização torna-se destruidora.

[...] afastamo-nos cada vez mais uns dos outros, apesar do projecto de uma Europa unida. [...] É o que nos resta - a fé.⁷¹

Como visto, para trabalhar na análise de um filme como um objeto histórico, torna-se essencial conhecer outras obras do realizador, pois direta ou indiretamente dialogam entre si e trazem elementos para a leitura. Merece atenção, ainda, a observação das diversas reflexões que o cineasta faz sobre a

⁶⁸ MACHADO, A., Ibidem, p. 170.

⁶⁹ Ficção In: AUMONT; MARIE, op.cit., p. 124-125.

⁷⁰ Questão a ser explorada nos capítulos 3, 4 e 5 desta dissertação.

⁷¹ BAECQUE; PARISI, op. cit., p. 182-183.

natureza do cinema e a própria forma de dirigir. Uma encenação pobre ou simples, como o dito sobre a batalha de Alcácer Quibir em *Non, ou a vã glória de mandar* ou a opção frequente pela câmera parada ou fixa em planos gerais, refletem uma escolha proposital, sendo alternativas para o cinema de puro entretenimento; e não apenas falta de recursos ou limitações técnicas⁷².

O episódio de Alcácer Quibir e o personagem Dom Sebastião, tratado em *Um Filme Falado* como histórico e mítico, foram contemplados em outras obras do realizador, por exemplo, em *O Quinto Império ontem como hoje* (2004), não considerado aqui por ser uma produção posterior a *Um Filme Falado*.

Concluo esta breve abordagem da vida e obra de Manoel de Oliveira com as palavras de um ator francês que trabalhou com ele em três oportunidades (*Party*, de 1996; *Vou para Casa*, de 2001 e *Belle Toujours*, de 2006), Michel Piccoli (1925-), e que conta ele mesmo com 226⁷³ filmes no currículo

homem inesgotável, austero, talvez autoritário, senhor do seu rigor e exigência, entomologista de actores e de marionetas, mestre-escritor, mestre-actor, erudito do cinematógrafo como dizia Bresson. Vê-lo trabalhar, brutal ou risonho, maravilha-me.

Graças a ele pude contracenar com um enorme peixe cartão. “Party”. Espero-o para ir para casa.⁷⁴

1.2 - Da vida de Manoel de Oliveira à vida de *Um Filme Falado*

A pesquisa documental me leva também a observar elementos relacionados com a produção, mas localizados fora do filme, na medida em que pode sugerir questões a serem respondidas na análise interna do objeto⁷⁵. A produção de *Um Filme Falado* foi de Paulo Branco, com quem teve uma longa parceria, recentemente concluída⁷⁶:

⁷² “[...] a cada passo da cinematografia oliveriana, [...] propõe sempre, à maneira do teatro épico, um consciente distanciamento entre o espectador e aquilo que ele vê projetado na tela, rompendo assim decididamente qualquer ilusão de realidade”. JUNQUEIRA, op.cit., p. XX-XXI.

⁷³ Internet Movie Data Base.

⁷⁴ MACHADO, L. op. cit., p. 71. Piccoli faz alusão ao título do filme, *Vou para Casa*.

⁷⁵ NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi e outros (org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 238.

⁷⁶ Desde 2005, ano de produção de *O Espelho Mágico*, não trabalham mais juntos.

Esta relação de fidelidade tem servido a ambos: com os filmes de Oliveira, Branco tem vindo a montar uma espécie de “império” de produção-distribuição-exibição, centrado no eixo Paris-Lisboa, e com uma importância crescente no mundo do cinema europeu. Por seu lado, o realizador conseguiu as condições que lhe têm permitido fazer um filme por ano e usufruir das participações de vedetas internacionais, como John Malkovich, Michel Piccoli ou Catherine Deneuve.⁷⁷

O argumento e o roteiro, além da direção, são do próprio Manoel de Oliveira. Esta produção teve a sua estreia em Portugal em 17 de outubro de 2003⁷⁸ e no Brasil, em meados de 2005.

Para o elenco foram escolhidas estrelas do cinema internacional e parceiros habituais de Oliveira, Leonor Silveira e Luís Miguel Cintra, interpretando ele mesmo. O diretor conta que junto com Diogo Dória (presente em *Non, ou a vã glória de mandar*) gosta muito de trabalhar com esses intérpretes, por considerá-los

actores de uma grande sensibilidade [...] Para além de uma estima e de uma amizade naturais, criou-se um entendimento secreto na relação actor-realizador que faz com que, no momento da representação, me apareçam como duplos de mim. Gosto sempre de discutir o personagem com eles, mas à medida que nos conhecemos melhor, isto torna-se cada vez menos necessário e mesmo supérfluo. Deste modo, a compreensão da personagem acaba por chegar naturalmente e, conseqüentemente, as correções são mínimas ou mesmo desnecessárias. O trabalho evolui com uma espécie de vibração que se transmite ao plateau, no momento da representação da cena.⁷⁹

A francesa Catherine Deneuve havia trabalhado antes com Oliveira em *O Convento* (1995), junto com John Malkovich. Este ator trabalhou com o cineasta também em *Quero ir para Casa* (2001), com Michel Piccoli. A cantora e atriz grega, Irene Papas já havia sido escolhida para outros dois filmes, *Party* (1996) e *Inquietude* (1998). O realizador afirmou que é muito amigo de Papas – sempre uma grande atriz - e que gostaria de ter trabalhado mais com ela, em “*Um Filme Falado* onde se falam quatro línguas era preciso a língua grega, fundamental para a própria história que também requeria um certo tipo de actores.”⁸⁰ Contou que atores como Mastroianni, Catherine Deneuve e John Malkovich, entre outros, manifestavam vontade de trabalhar com ele e vice-versa.

⁷⁷ ANDRADE, op.cit., p. 10.

⁷⁸ DE OLIVEIRA; DA COSTA, op. cit., p. 262.

⁷⁹ BAECQUE; PARSI, op. cit., p.118.

⁸⁰ MACHADO, L., op. cit., p. 27.

Deixa claro que escolhe os atores não pelos nomes ou sucessos prévios, mas “em função das exigências do argumento e da história”, por respeitar os atores e a si mesmo.⁸¹ Apesar disto, e de certa forma indo ao encontro de Walter Benjamin⁸², em outro momento Oliveira afirma que “Não faço diferença entre os actores profissionais e não profissionais. São ambos importantes, até porque a qualidade dos grandes actores, como o Luís Miguel Cintra, a Catherine Deneuve ou o John Malkovich é a de... não representarem.”⁸³

A atriz Catherine Deneuve declarou que ao dirigir o cineasta português quase não utilizava o *zoom* nem o *travelling*, assim “havia momentos, em que era necessário⁸⁴ voltarmo-nos com firmeza e falar para a câmara [...] É um exercício de estilo interessante para um actor, mas é muito mais difícil. É mais rígido.”⁸⁵

Sobre o realizador, Luiz Miguel Cintra aponta, sobretudo, o fato de ser além de tudo uma “referência moral” acrescentando que se trata de

um caso exemplar na sua capacidade de preservar até a idade que tem, componente lúdica, o exercício da imaginação, que por definição, qualquer obra de arte deve ser [...] na consciência da natureza política do seu trabalho de cineasta. Isto numa arte tão cara como o cinema, toda ela minada pelo mundo dos negócios, e numa época em que todas as artes vivem cada vez mais dependentes do mercado [...] O seu cinema é para mim uma permanente tentativa de filmar a vida como único assunto possível. Para a interrogar. Ir direto ao essencial [...] Que faz Oliveira quando filma a História que tanto parece interessar-lhe? Interroga-se sobre o seu sentido, sobre a passagem das gerações, sobre a inconsciência dos seres humanos na construção da marcha da Humanidade entendida como Morte individual e, no entanto, Ressurreição. Primavera. Fala sobre o Homem [...] Até quando filma estátuas (tantas vezes) ou monumentos, ou quadros, o que me parece filmar é a falta do ser humano ou a interrogação sobre as vidas humanas que necessariamente lhe estão por trás, [...] ⁸⁶

Em *Um Filme Falado* é possível observar uma certa predominância de personagens femininas, a pequena protagonista, sua mãe a historiadora, as mulheres famosas do navio, cada uma destaque em seus respectivos campos

⁸¹ MACHADO, L., op. cit., 26-27.

⁸² “O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo.” BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 182.

⁸³ ANDRADE, op. cit., p. 220.

⁸⁴ Em *O Convento* (1995)

⁸⁵ MACHADO, L., op. cit., p. 63.

⁸⁶ MACHADO, L., Ibidem, p. 65-68.

de atuação. Os personagens masculinos estão presentes, mas reagem às mulheres: o ator que procura informar as suas compatriotas (ou trocar informações) sobre o Egito e os triunfos portugueses; o capitão do navio que afirma a sua fascinação⁸⁷ pelas mulheres, pelo mar, e flerta com Delfina e Rosa Maria (embora de modo malicioso com a francesa mundana e mais insinuante com a portuguesa que indaga se não a acha “circumspecta”), em menor grau com Francesca, elogia o talento de Helena e procura agradar a menina Maria Joana. O padre ortodoxo também trava contato com as duas portuguesas, mas no aspecto acadêmico e religioso. Outros elementos importantes da narrativa também incorporam o gênero feminino, por exemplo, o mar é considerado feminino pelos marinheiros e a narrativa também menciona mais de uma vez a deusa Atena e a referência à sabedoria também está presente em Santa Sofia.

A propósito do estatuto do rosto em *Um Filme Falado*, em especial relativo à imagem congelada da face do comandante do navio ao final da narrativa, no capítulo 3 abordo a questão do *close-up*. Entretanto sobre a face de Leonor Silveira⁸⁸ em Manoel de Oliveira, considero relevante ressaltar aqui o que Morin diz sobre este elemento: “o rosto conforma-se a uma erótica, mística, cósmica dignidade suprema” e ainda a “grandeza de Griffith e de Pudovkin deve-se a ter-nos revelado, quase radiograficamente, que este fundamento era o cosmo: sendo o rosto espelho da alma, e a própria alma espelho do mundo.”⁸⁹ A atriz Leonor Silveira⁹⁰ é uma intérprete que vem trabalhando com o realizador com grande regularidade, uma colaboração de 24 anos e duas dezenas de filmes⁹¹. Junto com Luís Miguel Cintra, quem mais

⁸⁷ Embora um pouco condescendente e irônica em especial com Delfina e seu temperamento de empresária agressiva.

⁸⁸ Segundo Levinson apud Morin e muito a propósito de certos enquadramentos de Rosa Maria em *Um Filme Falado*: “Depois de haver truncado o corpo e eliminado os membros inferiores (plano americano) o cinema mudo privilegiou e glorificou o rosto humano. ‘Cabeças de dois metros, que só se podem comparar às das colunas egípcias ou dos mosaicos do Cristo Pantocrator enchendo a abside de uma basílica bizantina, olham-nos na tela.’” MORIN, Edgar. A Alma do Cinema. In: XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003, p. 166.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Pela variedade de papéis que a atriz já representou (freira, prostituta, mulher bovaryana, mãe, beata rica, mulher fatal ou devassa, musa), temos em Oliveira reforçado o que Morin afirma: “O primeiro plano fixa no rosto a representação dramática, nele focaliza todos os dramas, todas as emoções, todos os acontecimentos da sociedade e da natureza.” MORIN In: XAVIER, Ibidem, p. 166.

⁹¹ Como Fausto Cruchinho relata “Leonor Silveira é, a seu modo, o que Lilian Gish foi para David W. Griffith, Edna Purviance para Charles Chaplin, Marlene Dietrich para Josef von Stenberg, Ingrid Bergman para Roberto Rossellini, Liv Ullman para Ingmar Bergman, Anna

trabalhou com o realizador é a atriz portuguesa. Ela já incorporou diversos tipos, sendo a historiadora Rosa Maria uma figura de contornos bastante definidos, ou seja, embora se trate de uma personagem alegórica cujas características e ideias são de imediata apreensão (mãe, historiadora, esposa de um piloto de avião, portuguesa, poliglota).

Não existe mistério envolvendo a personagem de Silveira dentro da narrativa de *Um Filme Falado* ou mesmo alguma questão que surja ou se insinue em algum ponto da película, ela é o que diz e aparenta ser. O seu estatuto é diferenciado porque, de certa forma, ela detém duas grandes qualidades: é a mãe da protagonista e é a detentora legítima do saber histórico, segundo a narrativa, o que é salientado em alguns momentos pela interação entre os demais personagens. Pelo fato de muitas de suas falas (aulas de história) acompanharem muitos momentos da narrativa (sobretudo na primeira parte), Rosa Maria não deixa muito espaço para algum enigma, o que ocorre com outras personagens por ela interpretadas para Manoel de Oliveira.⁹²

O rosto de Leonor Silveira e o da menina são o mais vistos na primeira parte do filme, embora isso ocorra diante dos monumentos mediterrânicos. Na segunda parte vemos rostos dos demais personagens em um bom número de sequências (Cintra e Malkovich), porque os enquadramentos em *c/ose* são frequentes (sobretudo na segunda parte do filme). Esta frequência de *c/oses* torna-se muito importante, talvez para dar maior força ao desfecho do filme, como aponto no capítulos seguintes desta dissertação.

A importância de Silveira é reforçada aqui tendo em vista que ela contracena com outras grandes atrizes europeias, em especial Catherine Deneuve, de grande reputação e popularidade. Na primeira parte ela e a

Karina para Jean-Luc Godard, Hanna Schygulla para Rainer W. Fassbinder, ou Vanda Duarte é para Pedro Costa: musa inspiradora, fetiche, objeto do desejo, mulher de substituição. [...] Leonor Silveira representa, em muitos dos personagens, o papel daquela para quem o amor é o sexo [...] a dona da iniciativa do desejo amoroso dentro do casamento [...] e fora do casamento [...] e é, simultaneamente, vítima desse jogo amoroso [...] Uma vez que os filmes que Leonor Silveira fez com Manoel de Oliveira se passam no presente da narrativa (à exceção de *Os Canibais*, *Non* ou a *l ria de andar*, *Inquietude* e *Palavra e Utopia*), poderíamos esperar que tal se devesse ou tivesse como objetivo uma atualização do papel da mulher em sociedade e do seu estatuto como indivíduo. Ora, pelo contrário, Manoel de Oliveira parece ter cavado ainda mais fundo o estereótipo da mulher como invenção do homem, não o outro gênero, mas o objeto corporal no qual o homem se precipita". CRUCHINHO, Fausto. A Mulher na Montra e o Homem Olhando para Ela. In: JUNQUEIRA, op. cit., p. 94-95.

⁹² Como Ema de *Vale Abraão* (1993), ou Alfreda de *Espelho Mágico* (2005) ou Vanessa de *O Princípio da Incerteza* (2002), entre outras.

menina observam as mulheres com admiração e na segunda, mesmo que brevemente, a portuguesa se torna o centro das atenções dos demais personagens, status conferido pelo comandante: por ser portuguesa⁹³ e por ter uma filha considerada linda, fruto de uma família que as demais não têm. A sua personagem adquire, portanto, uma importância maior: é a mãe da protagonista, é portuguesa, fala diversos idiomas, conhece as narrativas historiográficas e conta histórias, interage com personagens secundários (todos homens), desperta atração no comandante do navio-mundo e morre de forma trágica no final. Rosa Maria poderia inclusive ser uma alegoria da musa Clio (nunca citada), de Atena ou de Sofia.

Um Filme Falado participou do Festival de Cannes 2003 fora da competição e foi nomeado ao Leão de Ouro em Veneza no ano de 2003, mas não venceu. A crítica de cinema em geral viu características similares em sua avaliação do filme, a humanidade e preocupação com a defesa da civilização. As reflexões acadêmicas, por outro lado, fizeram uma leitura mais matizada da película, ressaltando aspectos narrativos e historiográficos, sem fazer um juízo de valor sobre os aspectos eurocêntricos de forma global, mas apenas pontuando essa característica.

Destaco a seguir alguns exemplos de pequenos trechos de críticas publicadas na grande mídia⁹⁴ sobre *Um Filme Falado*. Perrone-Moisés ressaltou a defesa da civilização, pela contraposição de “sutileza e humildade ao excesso de informações do mundo atual, que por sua opulência de dados nos empobrece de respostas”⁹⁵. Um comentário de Carvalho, incluído num artigo que fala do cineasta e de sua carreira, afirma que “se trata da obra de um velho cineasta, que chora o fim de uma civilização (a ocidental)”.⁹⁶ Em sua resenha, o historiador de arte, Jorge Coli por sua vez, coloca que o realizador está do lado da civilização e teme por ela, gostando das diferenças linguísticas apreciando-as em especial quando vem “de vozes femininas, portadoras de um

⁹³ Idioma que os demais, à exceção do comandante, não entendem.

⁹⁴ Jornais de grande circulação como Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo, entre outros veículos.

⁹⁵ PERRONE-MOISÉS, Leyla. A Idade Média de Agora. In: MACHADO, A., op. cit., p. 110; PERRONE-MOISÉS, Leyla. A Idade Média de Agora. *Folha de São Paulo*. 19 de julho de 2005. Caderno Mais!, p. 3. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1906200504.htm>

⁹⁶ CARVALHO, Bernardo. Ponto Cego. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10 de maio de 2005. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1005200514.htm>.

mundo aconchegante, pacífico, melhor. Enquanto ameaças terríveis se ramificam em sinais obscuros e o mal se infiltra por caminhos sem nome.”⁹⁷ O crítico Inácio Araújo sintetiza que o filme, “uma nova obra-prima”, seria um ato de amor à civilização e “ao mesmo tempo, nos lembra de como não é difícil reduzi-la a ruínas.”⁹⁸ René Phalippou nos *Cahiers du Cinéma* atribui à passagem da idade a adoção pelo realizador de um estilo específico de filmagem e que:

se introduz o ‘momento’ no qual tudo se torna natural – as coisas passadas são também presentes – e no qual tudo se torna possível – o devir fica liberado das determinações históricas. Uma etapa que aproxima desta asserção que desliza um dos personagens na última terça parte do filme de *Um filme falado*: “A política faz a civilização e a civilização faz a história”. Principal injunção do cineasta, num tempo de ressurgência dos integristas e de indeterminação da vocação européia: derrubar a política messiânica que antecedeu a construção do ocidente para encontrar a cada momento tanto os rastros de um passado como a ocasião de iniciar um tombamento histórico. Desejo deturpado, profundamente ambivalente, face às perspectivas de aniquilamento – partilha de medo e de fascinação quanto a este caráter destruidor tanto na obra, nos ataques da barbárie, quanto no processo de civilização.⁹⁹

O analista dos *Cahier*, neste breve comentário sobre *Um Filme Falado*, entra claramente num terreno da historiografia ao tocar num ponto que abordarei capítulo 3, quanto à questão do passado e do presente que o filme também contempla, em especial quanto à forma de entender as permanências

⁹⁷ COLI, Jorge. Cave Canem. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 de maio de 2005. Caderno Mais! Ponto de Fuga. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1505200502.htm>

⁹⁸ ARAÚJO, Inácio. Oliveira ama a vida em Babel às avessas. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 de Abril de 2005. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2204200513.htm>

⁹⁹ Do original “s’introduit le moment où tout devient actuel - les choses passées sont aussi présentes - et où tout devient possible - le devenir est libéré des déterminations historiques. Une démarche qui est à rapprocher de cette assertion que glisse l’un des personnages dans le dernier tiers d’Un film parlé: La politique fait la civilisation et la civilisation fait l’histoire. Principale injonction du cinéaste, en un temps de résurgence des intégrismes et d’indétermination de la vocation européenne : prendre à rebours la politique messianique qui a présidé à la construction de l’occident pour retrouver dans chaque moment à la fois les traces d’un passé et l’occasion d’initier un basculement historique. Désir trouble, profondément ambivalent, face aux perspectives d’anéantissement - partage d’effroi et de fascination quant à ce caractère destructeur aussi bien à l’œuvre dans les assauts de la barbarie que dans le procès de civilisation” (tradução de Anne Marie Bulhões Pedreira Genevois) PHALIPPOU, René. Un nouveau monde. *Cahiers du Cinéma*. Acesso 24/10/2009. Disponível em: <http://www.cahiersducinema.com/Un-nouveau-monde.html>. Neste comentário o crítico aponta ainda aquilo que ele considera uma novidade “Au même titre que les regards-caméra, le dispositif autorise dans un même mouvement s’adresser au spectateur le plonger dans un état de conscience ordonné une autre temporalité et l’amener, par son intervention, à accéder à l’œuvre” [Da mesma forma que os olhares-câmera, o dispositivo autoriza num mesmo movimento, dirigir-se ao espectador, mergulhá-lo num estado ordenado de consciência a uma outra temporalidade e a levá-lo, por sua intervenção, a concluir a obra.] (tradução de Anne Marie Bulhões Pedreira Genevois). Este avalia os planos estáticos - “à la mise au point fixe” - como uma característica do realizador e também uma exigência dos locais de filmagem.

e mudanças. Ao mesmo tempo enxerga uma visão crítica da narrativa tanto à construção (processo de civilização) do ocidente quanto aos ataques da barbárie.

Na contramão da maioria dos críticos e especialistas que se manifestaram na imprensa sobre *Um Filme Falado*, Garcez em sua crítica considera que o júri de Veneza fez bem ao não premiá-lo, tendo em vista se tratar de uma obra eurocêntrica que não leva em conta o Terceiro Mundo em seu elogio à civilização.¹⁰⁰

Ao tentar acompanhar um pouco da trajetória de Manoel de Oliveira para realizar a análise de uma obra e de aspectos de outra, existe uma inegável perplexidade diante dessa longevidade cinematográfica. É raro um realizador de certa forma recomeçar a carreira na idade em que ele o fez. No entanto apesar do destaque internacional, em Portugal Oliveira não é uma unanimidade¹⁰¹, há uma parcela do público que não aprecia o seu trabalho, por considera-lo datado, antiquado e com um ritmo muito lento. A sua popularidade no circuito de filmes de arte e festivais de cinema determinou um maior prestígio dentro de Portugal e a parceria com Paulo Branco encaminhou, como vimos, seu trabalho para caminhos internacionais, visto a participação de grandes intérpretes de todo o mundo em seus filmes, além dos parceiros de longa data. Ao mesmo tempo para novos cineastas portugueses esta popularidade faria parte de um quadro somente de elites (da crítica e dos festivais), existindo algo de redutor nas diversas expressões do cinema luso devido ao excessivo brilho de Oliveira neste âmbito¹⁰². Existe segundo

¹⁰⁰ GARCEZ, Maria Helena Nery. 'Filme Falado' pode ser visto como obra eurocêntrica. O *Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 de julho de 2005. Caderno 2/Cultura, p. D9.

¹⁰¹ Agradeço à professora Maria do Rosário Lupi Bello pelas informações referentes à recepção do cinema de Manoel de Oliveira em Portugal e à evolução desta parte, que me ajudaram a contextualizar melhor este ponto.

¹⁰² ANDRADE, op. cit., p. 16-17. Segundo o também premiado cineasta do Cinema Novo Português António-Pedro asconcelos: "A atenção que alguns festivais e meia dúzia de críticos dedicam a Manoel de Oliveira acabou por ser nefasta para todos nós. A França, que é quem continua a dar cartas nesta matéria, decidiu de uma vez por todas que o 'cinema português' é o Sr. Oliveira, e tudo o resto ou são discípulos, ou heresias." asconcelos, segundo Andrade o mais crítico, aponta ainda que "Até ao final dos anos 80, Oliveira era um cineasta extremamente interessante, não apenas do ponto de vista formal, mas como grande crítico da sociedade burguesa em que se formou". E cita a importância da tetralogia dos 'amores frustrados' ('O Passado e o Presente', 'Benilde ou a Virgem Mãe', 'Amor de Perdição' e 'Francisca'). Depois, o realizador de 'Os Imortais' considera que se acentuou a sua faceta 'provinciana, desinteressante, académica e conformista – uma insuportável maçadaria'. Dizendo que Oliveira beneficiou da 'canonização' da crítica nos últimos 20 anos, asconcelos acusa o autor de 'O Meu Caso' de se ter fechado sobre si próprio: 'Ele nunca se interessou por

Fernando Lopes o inconveniente de confundir, com esse sucesso de Oliveira, o cinema português com a sua fama.¹⁰³

Em sua extensa trajetória o realizador travou contato e incorporou em seu cinema inúmeros elementos das artes e da intelectualidade portuguesas, o que se reflete nas escolhas temáticas e na colaboração com diversos artistas e intelectuais (historiadores, poetas, artistas plásticos, romancistas, músicos e intérpretes). Ao mesmo tempo em sua abordagem de temas históricos existem elementos incorporados da própria historiografia, lusa e “universal”, conceitos de história e formas de narrá-la que se sobrepõem à sempre reiterada preocupação de Oliveira com os documentos e crônicas. A sua leitura das fontes ocorre sob um determinado ponto de vista, ainda que muitas vezes exista um cotejamento com outros documentos.

1.3 - Conexões Sebásticas

Nesta parte busco observar e analisar determinados aspectos de outra produção de Manoel de Oliveira que tratou de temática histórica para melhor compreender um assunto, de certa forma, recorrente ou pelo menos um tema importante na filmografia do realizador: o sebastianismo ou a tragédia de Dom Sebastião. A abordagem adotada em *Non, ou a vã glória de mandar* (1990) sobre essa questão, tão presente e debatida na historiografia lusa, permite esclarecer certos pontos e, portanto, enriquecer a análise do principal objeto desta dissertação, *Um Filme Falado*, pois nesta película mais recente, o personagem Dom Sebastião é superficialmente mencionado, ainda que em um contexto importante: junto com o grande tema das navegações, a narrativa introduz o tema da historiografia portuguesa.

Na análise *Os Descobrimentos do Paradoxo*¹⁰⁴, Carolin Overhoff Ferreira avalia serem parecidos estes dois filmes, pois o realizador teria retornado em 2003 à temática dos descobrimentos e do imperialismo. Em *Non, ou a vã glória de mandar*, Oliveira “parte da Guerra Colonial na África para contar a história portuguesa como uma sucessão de fracassos do sonho

outra coisa que não fosse ele próprio. Esse egoísmo desmedido é a sua força, a vaidade a sua fraqueza, diz”. ANDRADE, op. cit., p.1 .

¹⁰³ Ibidem, p. 16.

¹⁰⁴ OVERHOFF FERREIRA In: JUNQUEIRA, op. cit., p. 117-145.

imperial”¹⁰⁵ e em *Um Filme Falado*, a abordagem também tem um lado pessimista e negativo, mas também momentos de celebração e comemoração das vitórias lusas do século XV e início do XVI, em especial aqueles relacionados aos feitos de Vasco da Gama, conforme será aprofundado nos capítulos seguintes desta dissertação. Mesmo a tragédia de Dom Sebastião não é detalhada em *Um Filme Falado*, estando aqui envolvida em um certo mistério, como um mito¹⁰⁶. No filme de 2003, a questão poderia estar ligada a uma possível volta do monarca desaparecido, quase uma evocação dessa “espera coletiva pelo retorno do rei D. Sebastião”¹⁰⁷, característica do Sebastianismo apontada por Megiani.

Ao refletir sobre os filmes de Oliveira, da Costa por sua vez avalia que

Non

é o filme da inevitável derrota e essa derrota não é só a de um país (muitos críticos estrangeiros se perguntaram que outro país teria escolhido para se espelhar não as suas vitórias mas as suas derrotas) como a da ilusão do sentido que cada país busca na sua história ou na história que de si próprio conta.¹⁰⁸

Este ponto está presente nos diálogos entre os soldados do século XX em mais de um plano sequência, neles sendo considerados diversos pontos de vista (e várias histórias pessoais), mas sempre com o personagem historiador (Alferes Cabrita) funcionando como o elemento que dá um sentido único a essas histórias ou comentários sobre a história, que pode ser compreendido como uma alegoria que daria sentido direto à história, nos moldes da *história magistra*¹⁰⁹.

Já Lourenço considera que a evocação de Dom Sebastião por Manoel de Olivera se trataria de o “último *réquiem* ao nosso império absurdamente vivido mas absurdamente perdido.”¹¹⁰

¹⁰⁵ OVERHOFF FERREIRA In: JUNQUEIRA, op. cit., p. 118.

¹⁰⁶ No sentido que Eliade coloca, de se tratar de “valores absolutos, paradigmas de todas as atividades humanas” e “despertar e manter a consciência de um outro mundo, do além, - mundo divino” que “representa um plano sobre-humano”. ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.123.

¹⁰⁷ MEGIANI, Ana Paula Torres. *O Jovem Rei Encantado*. Expectativas do messianismo régio em Portugal, séculos XIII a XVI. São Paulo: HUCITEC, 2003, p. 138.

¹⁰⁸ DE OLIVEIRA; DA COSTA, op. cit., p. 122.

¹⁰⁹ HARTOG, op. cit., p. 99.

¹¹⁰ LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade seguido de Portugal como Destino*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 131.

Ismail Xavier identifica o filme *Non, ou a vã glória de mandar* num rol de importantes obras¹¹¹ literárias e cinematográficas - “filmes dos nossos tempos” – como exemplo de alegoria nacional explícita tendo em vista que, segundo ele, “a representação dos destinos nacionais por um processo de narração em código é um fato recorrente na história do cinema”¹¹². Trata-se, portanto de mais um elemento em comum entre os dois filmes, o seu caráter de alegoria nacional, o que colabora no estabelecimento de um diálogo entre as duas narrativas, no caso, de trechos *sebásticos*. Assim, cabe inserir esta pequena investigação, paralela à de *Um Filme Falado*, dentro daquilo que Morettin indica quando propõe “desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra [no caso *Um Filme Falado*] dialoga e necessariamente trava contato”¹¹³, pois ao retomar a questão do personagem Dom Sebastião, mesmo de modo breve na produção de 2003, o realizador o faz de forma a discutir a questão da perda do império em Alcácer Quibir e um pouco mais adiante em *Um Filme Falado*, a Revolução dos Cravos, é mencionada de passagem. De acordo com a narrativa de *Non, ou a vã glória de mandar*, a conexão entre os dois fatos (Alcácer Quibir e a Revolução dos Cravos) seria quase direta, como apontarei mais adiante neste capítulo.

Na publicação comemorativa dos 100 anos de Manoel de Oliveira, da Cinemateca Portuguesa¹¹⁴, João Bénard da Costa considera que *Non, ou a vã glória de mandar* talvez seja o seu filme mais discutido,

Se para alguns cineastas e críticos (basta citar Jean-Luc Godard e Serge Daney) este é o **opus magnum** e um dos grandes filmes de todos os tempos, outros ficaram abismados com o que consideraram o seu primarismo histórico, parecendo-lhes que a História de Portugal, narrada numa secção relevante da

¹¹¹ “Romances do século XIX e filmes dos nossos tempos - como *Intolerância* [Intolerance: Love's Struggle Through the Ages, David Griffith, 1916], *O homem que matou o fascínora* [The Man Who Shot Liberty Valance, John Ford, 1962], *Metrópolis* [Metrópolis, Fritz Lang, 1926], *Terra em Transe* [Gláuber Rocha, 1966], *O casamento de Maria Braun* [Die Ehe der Maria Braun, Rainer Fassbinder, 1978], *Bom dia Babilônia* [Good Morning Babilonia, irmãos Taviani, 1987], [...]”. XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernando P. (org). *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-Estruturalismo e filosofia analítica - Vol. I*. São Paulo: Editora Senac, 2005a, p. 341-342.

¹¹² Idem.

¹¹³ MORETTIN, Eduardo Victorio. Introdução. In: MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os Limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro*. 2001. p.1-17. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001, p. 11.

¹¹⁴ DE OLIVEIRA; DA COSTA, op. cit., p. 121.

obra, não é mais diferente da transmitida pelos compêndios escolares que foram cartilha de várias gerações, desde o dia 28 de Maio ao 25 de Abril.¹¹⁵

Mais adiante nesse mesmo livro, as críticas são rebatidas numa leitura da trama, em especial do final enigmático, que mostra “o chefe traído, a personagem sem nome que voltou de Alcácer para assumir a identidade de ninguém [...] e o narrador – ordenador das ficções que quando chega ao fim delas chega também à morte”.¹¹⁶ Assim, a sua avaliação seria que o filme não tem como ser considerado didático, tendo em vista todas as suas obscuridades e desafia o espectador “me responda se deu a volta a elas [as suas obscuridades] ou se encontrou para elas direito e avesso”, aludindo à epígrafe da película e à fala de um personagem, o velho que, no campo de batalha após a derrota de Alcácer – uibir, recita o sermão do padre – ieira: “Terrível palavra é o Non, que não tem princípio nem fim; por qualquer lado que lhe pegueis é sempre Non”.¹¹⁷ Sobre um diálogo, que se considera banal e simplista, e se dá logo nos primeiros planos sequência de *Non*, Bénard da Costa entende que o filme aponta para ausência de evidência que o Alferes procura.¹¹⁸ Mais adiante desafia quem não percebeu o mesmo mistério em *Non* que viu em outros filmes do cineasta¹¹⁹, pelo fato de quem analisou “se [agarrar] ao texto para ocultar a imagem”.¹²⁰ Lembro a propósito do debate relativo a estas críticas, que Aumont e Marie explicam que “uma das características do cinema em geral é incluir a relação imagem-fala em seu próprio dispositivo, torná-la automática e institucional.”¹²¹ Em sua interpretação, em que defende a película, Da Costa problematiza ainda a questão da fala

Aqueles que sempre acusaram Oliveira de verborreia têm nesse filme campo fácil porque a lição de história do Alferes Cabrita e as perguntas da comitiva de furriéis, cabos e soldados parecem intermináveis e parecem didáticas. Quem reparou que a última bobine do filme é uma bobine em que quase não há palavras?¹²²

¹¹⁵ DE OLIVEIRA; DA COSTA, op. cit., p. 121.

¹¹⁶ Ibidem, p. 124.

¹¹⁷ DE OLIVEIRA; DA COSTA, Ibidem, p. 122 “**Non** no princípio. **Non** no fim.”

¹¹⁸ Ibidem, p. 124.

¹¹⁹ *Amor de Perdição* (1978), *Benilde, ou a Virgem mãe* (1975) e *Francisca* (1981).

¹²⁰ Ibidem, p. 126.

¹²¹ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Trad. Campinas: Papirus, 2001, p. 116.

¹²² DE OLIVEIRA; DA COSTA, Ibidem, p. 122.

Para o próprio Oliveira, a Revolução dos Cravos revela uma enorme importância¹²³, tendo declarado em 1988 que depois do 25 de Abril, “Estou a realizar ideias completamente novas. As que me ocorriam anteriormente ficaram para trás. O contexto não é o mesmo, já não sou o mesmo, o mundo mudou.”¹²⁴ Para o diretor, *Non, ou a vã glória de mandar*, seria em certa medida o contrário de *Os Lusíadas*

é o momento em que se desmonta a festa. A mesma coisa mas no sentido inverso. É uma absoluta mudança de mentalidade cujo eco ressoou por todo o lado na Europa [...] Trata-se de morrer para renascer. Percebe-se porque é que não gosto de filmes triunfalistas?¹²⁵

E, de certo, seria isso que a narrativa de *Non* propõe de forma alegórica.

1.3.1 – Aspectos de *Non, ou a vã glória de mandar*

Nesta produção anterior a *Um Filme Falado*, *Non, ou a vã glória de mandar*, o rei Dom Sebastião é retratado de forma bem mais aprofundada¹²⁶, pela reflexão e a reconstituição do evento de Alcácer Quibir, com o seu desaparecimento (de novo a morte não é estabelecida¹²⁷), pela crítica reiterada a sua “sede de poder” e de mandar, e o desastre consequente para a pequena nação lusa¹²⁸. A produção de 1990 aborda episódios da história de Portugal, o mais longo e complexo envolvendo o jovem rei Dom Sebastião, quem é retratado na véspera e durante a batalha de Alcácer Quibir, sendo objeto de várias referências¹²⁹ de personagens contemporâneas ao monarca e de personagens-soldados do século XX. Em *Non, ou a vã glória de mandar*, o jovem rei aparece em situações que o fazem parecer ora como ensimesmado,

¹²³ Para Portugal e para Manoel de Oliveira, quem a partir daí passa, como já mencionei, a produzir com uma surpreendente regularidade para a sua idade avançada.

¹²⁴ ANDRADE, op. cit., p. 41.

¹²⁵ MACHADO, A., op. cit., p. 216.

¹²⁶ Em *Um Filme Falado* alguns minutos bastam para as referências a D. Sebastião e à batalha, mas em *Non...* todo o episódio consome mais de 22 minutos do filme.

¹²⁷ Diálogos de *Non...*: “**Furriel 2**: Havia morrido?”

Alferes Cabrita: os mouros apresentaram um cadáver como se fosse o de D. Sebastião, mas nada havia por onde pudesse ser reconhecido.

Furriel: Teria então fugido ou ficado prisioneiro?”

¹²⁸ Oliveira Marques menciona que “D. Sebastião foi morto e com ele a nata da aristocracia e do exército do País (uns 7000). Os restantes foram feitos prisioneiros. Menos de cem pessoas conseguiram escapar. Calcula-se que a aventura custou ao todo mais de 1 000 000 de cruzados, cerca da metade das receitas anuais do Estado”, MARQUES, op. cit., p. 285.

¹²⁹ Alvo de riso, duras críticas e escárnio em sequências noturnas.

ora como autoritário, e ainda de forma mitológica ou quase como um espectro, em especial na enigmática sequência final, que envolve elementos oníricos.¹³⁰

O cineasta retornaria mais tarde, ainda que de forma superficial ao ponto chave de *Non, ou a vã glória de mandar* em um dos planos sequência de *Um Filme Falado*, quando o navio entra no Mar Vermelho, a historiadora explica à menina sobre quem são os árabes e as guerras que aconteceram ao longo da história. Maria Joana indaga porque eram tão maus os homens e Rosa Maria volta à questão do poder: “São como eram, não são propriamente maus. São gente como nós. É a ambição do poder que leva os homens à guerra. É assim a sua natureza.”

Em *Non*, no episódio que trata de Dom Sebastião os soldados, por sua vez, lamentam a crueldade da guerra, e a certa altura um deles canta melancolicamente, num entardecer na véspera de uma batalha desastrosa para a tropa fictícia e que evoca Alcácer uibir, “Soldado que vais pra guerra ao deixar a tua terra ou o cantinho do teu lar. Ah não chores porque és um homem, não chores porque és homem e é feio um homem chorar.”

O documento *Jornada de África del Rey D. Sebastião Escrita por um Homem Africano*¹³¹ (manuscrito cuja data estimada poderia ser 1644) coloca o resultado da aventura de forma similar: “Este foi o fim lastimoso da jornada de África onde morreram três Reis [...], suposto que não novo exemplo da inconstante condição das cousas humanas em uma guerra guiada de uma parte de um desordenado e ambicioso desejo de Glória [...]”. Essa fonte se apresenta quase como uma peça de propaganda da sucessão de Felipe II ao trono de Portugal, reiterando a imprudência de D. Sebastião em contraponto com a prudência do monarca castelhano.

Filizola indica que “*non* significa o difícil aprendizado pela negativa”¹³². A palavra *non* foi retirada do *Sermão da Terceira Quarta-Feira da Quaresma, pregado na Capela Real, no Ano de 1670*, pelo padre Antônio Vieira e abre o

¹³⁰ Na conclusão de *Non*, o alferes Cabrita, ferido por tiros em combate na África, agoniza e o rei surge em seus pesadelos vestido para a guerra, com uma espada virada para baixo (como uma cruz). No sonho o rei segura firmemente o fio da espada, o sangue escorre e o alferes é vítima uma grave hemorragia, antecedendo a sua morte, datada de 25 de abril de 1974.

¹³¹ *Jornada de África del Rey D. Sebastião Escrita por um Homem Africano*. Prólogo de Julio da Conceição Pedro. Lisboa: Livro Aberto 2004, p. 35.

¹³² FILIZONA, In: JUNQUEIRA, op.cit., p.150.

filme: “Terrível palavra é um *Non*”.¹³³ Já a segunda parte do título, explicou Oliveira, “é inspirada nuns versos de Camões, dos *Lusíadas* [...] Camões diz ‘óh glória de mandar óh vã cobiça!’. Com estes dois elementos constitui o título do filme. Parece-me, portanto, que o próprio título adquire um sentido histórico.”¹³⁴

Valensi considera o filme, que entre outros temas evoca o passado, como mantendo uma interrogação sobre o destino de Portugal: “O título do filme e as últimas imagens não deixam dúvida quanto à resposta que Manoel de Oliveira traz, e sobre a sua ‘lição’ de história: história anti-heróica, pessimista, marcada pela *saudade*.”¹³⁵ Como observa Johnson,

[...] o foco aqui não está nas vitórias portuguesas, mas ao contrário em suas derrotas: os lusitanos pelos romanos (139 a.C.), o Rei Afonso V pelas mãos dos castelhanos na Batalha de Toro (1476), o fracasso em unificar a Península Ibérica sob o comando português pelo casamento do príncipe Afonso e a infanta Dona Isabel (1490), e a maior perda de todas, a batalha de Alcácer Quibir (1578), quando o jovem e obsessivo rei Sebastião desapareceu no norte da África numa cruzada fracassada por expansão imperial, resultando em sessenta anos de dominação espanhola.¹³⁶

A partir de Viriato chegando a Dom Sebastião (dois trágicos líderes assassinados), portanto, *Non, ou a vã glória de mandar*, trata quase em todos os seus episódios das derrotas sofridas por Portugal.

Aqui muitos personagens veem Dom Sebastião negativamente. Soldados do século XX e do século XVI condenam e ridicularizam o monarca,

¹³³ Ao final da representação de Alcácer Quibir um personagem diz trecho do Sermão: “Terrível palavra é um *Non*. Não tem direito nem avesso. Por qualquer lado que o tomeis sempre soa e diz o mesmo. Lede-o do princípio para o fim ou do fim para o princípio, sempre *Non* [...] Por qualquer parte que o tomeis sempre é serpente, sempre morde, sempre fere, sempre leva o veneno consigo. Mata a esperança, que é o último remédio que a natureza deixou a todos os males [...] Por mais que o confeiteis, um *Non* sempre amarga. Por mais que o doreis sempre é de ferro. [...] Quereis saber qual é a dureza de um não? A mais dura coisa que tem na vida é chegar a pedir; e depois de chegar a pedir ouvir um não: vede o que será?” MACHADO, A., op.cit., p. 215-216 e FILIZONA, In: JUNQUEIRA, Ibidem, p.161.

¹³⁴ BARDE; PARISI. In: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, CINEMATECA PORTUGUESA; MANDRAGO FILMES, op. cit., p. 5.

¹³⁵ VALENSI, Lucette. *Fábulas da Memória. A batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo*. Trad. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p.211.

¹³⁶ JOHNSON, Randal. *Contemporary Film Directors: Manoel de Oliveira*. Illinois: University of Illinois Press, 2007, p. 63-64. Do original [...] o foco aqui não está nas vitórias portuguesas, mas ao contrário em suas derrotas: os lusitanos pelos romanos (139 a.C.), o Rei Afonso V pelas mãos dos castelhanos na Batalha de Toro (1476), o fracasso em unificar a Península Ibérica sob o comando português pelo casamento do príncipe Afonso e a infanta Dona Isabel (1490), e a maior perda de todas, a batalha de Alcácer Quibir (1578), quando o jovem e obsessivo rei Sebastião desapareceu no norte da África numa cruzada fracassada por expansão imperial, resultando em sessenta anos de dominação espanhola”. [tradução nossa]

além de nobres presentes à batalha e até um cavaleiro espanhol¹³⁷ que se dirige ao rei, chamando a sua atenção para sua segurança e para a falta de ação:

Cavaleiro castelhano (para D. Sebastião): Estamos muy preocupados mejor será retirarse a lugar seguro (o rei o ignora). Porque esperais majestad? Sois vos el comandante. Porque esperais? Atacad señor! ¿Para que queréis la caballeria? No véis que vamos a morir aqui todos!

Em um dos planos sequência que se passam no século XX e se menciona o passado, Dom Sebastião é chamado de obstinado (“grande responsável pelo desastre”, de Alcácer uibir), impetuoso, estava “obcecado pela guerra da África”. E como narra o personagem historiador, alferes Cabrita:

Não escutava os conselhos dos mais prudentes e sabedores. Rejeitou mesmo uma desaprovação do conselho de estado, dizendo: “Não venho a pedir seus conselhos venho a dizer que tomem as necessárias providências para dar cumprimento a minha vontade”. (carrega no tom)

Destaco a situação dos soldados do século XX apresentados no filme. Estes se veem envolvidos no conflito de caráter colonial localizado na África. A narrativa (e situação em que se encontram) protagonizada por estes combatentes lusos encontra paralelos com a outra aventura africana, a de Dom Sebastião, apontada como um grande malogro. Alguns desses homens parecem antecipar outro mau resultado, por meio da rememoração de eventos relativos à experiência passada quatro séculos antes. Quase como se o monarca estivesse diretamente relacionado com os problemas do Portugal contemporâneo. Como interpreta Filizola

O sacrifício da jornada da África, como expiação de erros do passado e do presente não ensina o futuro. A Guerra Colonial é um segundo holocausto, mas duplamente mais terrível, pois acontece como um retorno infeliz de ambições desmedidas e atraso no processo histórico da descolonização.¹³⁸

A respeito deste aspecto, da Costa analisa que

¹³⁷ “[...] põe-se nosso o nosso exército em marcha. Para esta decisão do nosso monarca foi decisiva a intervenção do capitão espanhol Francisco de Abdana, proclamando que D. Sebastião se perderia se desde logo não desse batalha.” PEREIRA, José Costa (coord.); MARTINS, José Frederico Ferreira. *Dicionário Ilustrado da História de Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, v. 1, p. 32.

¹³⁸ FILIZOLA In: JUNQUEIRA, op.cit., p.162 e 163.

A África, palco da nossa derradeira aventura trágica, como o fôra da nossa primeira aventura épica, seria o verdadeiro teatro de operações lugar do papel que o lusíada por si próprio se tinha inventado e donde finalmente se bania, cumprindo um ciclo de derrotas, um ciclo em que o destino sempre disse não a Portugal ou aos seus sonhos mais grandiloquentes. Fruste, a história narrada, imensos o espaço e o tempo que a rodeiam.¹³⁹

No filme, Dom Sebastião é reprovado por seus comandados que aparecem na encenação da noite precedente ao 4 de agosto:

Nobre velho (revoltado, para religioso): Já mandou executar um soldado por um pecadilho. Este homem está louco e arrasta-nos a todos para a perdição. Predemo-lo?

Religioso: Para prender já é tarde senhor.

Nobre velho: Melhor é tarde do que nunca.

Religioso (com espanto): Haveremos de prender o nosso rei? E os validos e lisonjeiros que o cercam e que não são menos loucos. Deixariam eles?

Aqui o velho nobre se refere ao novo grupo político que passa a fazer parte das relações de Dom Sebastião, mudanças no cenário de influências, o que desagradava os quadros até então no poder.¹⁴⁰ Na análise detalhada podemos ver até que ponto Oliveira se valeu de fontes¹⁴¹ da historiografia na elaboração do roteiro, como ele mesmo aponta diversas vezes e abordamos mais adiante, ressaltando as novas influências¹⁴² sobre o rei e as consequências.¹⁴³

E um pouco depois ainda nesta sequência:

Nobre: Ele só faz o que tem em sua ideia

D. João de Portugal: É senhor de sua vontade e a todos o que lhe recomendam prudência, o rei tacha de covardes.

O personagem-historiador alferes Cabrita, explica mais sobre a história de Dom Sebastião para seus comandados:

¹³⁹ DE OLIVEIRA; DA COSTA, op.cit., p. 122.

¹⁴⁰ HERMANN, Jacqueline. *No Reino do Desejado. A Construção do Sebastianismo em Portugal: Séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.100 e p.116.

¹⁴¹ Crônicas e consultoria de historiadores.

¹⁴² Os com lisonja e os sem lisonja, como aponta o Homem Africano em sua “ ornada...”, Ibidem, p. 20.

¹⁴³ O filme contou com a consultoria histórica do Padre João Marques (e Miguel Faria e Luís A. Oliveira) colaborador habitual de Oliveira. Alensi aponta que o realizador “oferece uma representação dela [da batalha] que é ao mesmo tempo uma representação exata (até mesmo literal, já que uma voz repete textualmente os relatos dos autores antigos) [...]” ALENSI, op.cit., p. 211.

Era assim impetuoso o nosso rei Dom Sebastião. Dizem que sofria de um corrimento, doença a que chama gonorreia a até culpavam disso o seu temperamento voluntarioso e irascível. Mas a verdade que era esse o seu caráter. Quando o renegado português veio informar-lhe o que se passava no acampamento mouro e dar-lhe conselhos vantajosos, o rei mandou a dar de correr com ele. Nosso Dom Sebastião só queria glória, glória sem contradita, glória ganha a peito descoberto, sem ardil e tática e espécie alguma de manha no combater. A todos, Dom Sebastião impôs a guerra para aquele dia dizendo aos que propunham adiar: 'Não, há de ser hoje'... e foi naquele dia, na manhã de 4 de agosto de 1578.

O retrato que uma historiografia lusa mais recente faz do monarca não foge, portanto, ao que assistimos no filme, Oliveira Marques o descreve como

enfermo de corpo e espírito, importava-se menos com o ofício da governação e mais com os sonhos de conquista e expansão da Fé. Conquistar Marrocos era sua ambição número um. Ousado até os limites da loucura, o rei não concedia lugar ao planeamento cuidadoso, à estratégia ou à retirada, igualando tudo isso a medo ou cobardia. Rodeou-se de um grupo de jovens aristocratas, quase tão loucos e pouco maduros como ele próprio. Não aceitava palavras de aviso nem encarava a realidade e a verdade como o eram. Só a adulação abria caminho para a sua intimidade.¹⁴⁴

Os planos sequência da batalha, neste filme, são confusos se comparados à velocidade e multiplicidade de ângulos das dos planos sequência vistos em filmes *hollywoodianos*¹⁴⁵. Apesar das vestimentas usadas pelos combatentes serem diferenciadas, em *Non, ou a vã glória de mandar* a guerra é uma grande confusão, dominam os planos abertos, gerais e panorâmicas, com alguns detalhes aqui e lá, onde os cavaleiros mouros (muitos com o rosto coberto, de branco ou de preto) correm por todos os lados, cercando os combatentes do lado português. A guerra aqui não é bem emocionante ou empolgante, mas um pouco ridícula, com heróis portugueses que mancam, um porta-estandarte que perde as mãos e depois a cabeça mas não deixa o símbolo cair, soldados que tombam sem lutar e canhões que se desmontam¹⁴⁶. O espetáculo aqui é mais para o patético, com uma trilha

¹⁴⁴ MARQUES, op. cit., p. 284.

¹⁴⁵ Assim como afirma Teixeira, "O ensaio em NON desdobra-se ainda sobre o próprio cinema – por exemplo, quando nas Batalhas Oliveira freia exactamente onde o cinema de acção, o cinema do pragmatismo americano, começaria a ferver - e sobre a condição humana." TEIXEIRA, Rui de Azevedo. NON ou a Vã Glória de Mandar: um filme de vocação ensaística. In: MONTEIRO, Miguel (org.). *Cinema & História*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004, p. 75.

¹⁴⁶ Como ironizado pelo alferes Cabrita: "a artilheria portuguesa não respondeu logo estavam os canhões dispostos à pressa e mal montados enquanto ao dispara-los se desmontavam, isto

predominante de música “árabe”, como para mostrar os 24 mil combatentes do lado lusos cercados pelos 87 mil (mais 25 mil atiradores)¹⁴⁷ mouros comandados pelo agonizante (ou já morto dependendo da fonte) xerife Moulay Abd-el-Malik.

Oliveira contou que a filmagem aconteceu no Alentejo e que três dias antes da rodagem aconteceu um surto de peste equina, isso provocou a redução de animais e também de figurantes, além da mudança do local onde seria feita a encenação da luta¹⁴⁸. O realizador nunca antes tinha filmado batalhas e ao assistir a outros filmes de guerra lembra que

em todos, quase sem excepção, assisti a uma desordem total. Vêem-se pessoas que correm, pessoas que caem, explosões... mas não há nenhuma ideia de conjunto. Falta um esquema. Eu não queria provocar efeitos. Queira transmitir, sobretudo, a sugestão mais correcta, a mais próxima da batalha, Limitei-me aos cronistas, e estive sempre acompanhado por um historiador e por um especialista em batalhas daquela época. Foram as suas indicações que me conduziram a dirigir as batalhas do filme. Pretendia estar mais próximo dos factos do que dos efeitos. Inspirei-me para os detalhes de Alcácer Quibir, num jornal marroquino actual, *Le Matin du Sahara*, escrito em francês, publicado no aniversário da batalha. É um jornal de seis páginas, escrito por um historiador muito íntegro que indica todas as suas fontes. Utilizei-me, portanto, para meu relato, do ponto de vista marroquino. Deste modo, não me podiam acusar de adoptar uma posição favorável aos Portugueses.¹⁴⁹

Mas, mais adiante na indagação sobre se teria adotado ao mesmo tempo o ponto de vista dos lusos e dos marroquinos, o diretor diz que “Não, eu não abandono o lado dos Portugueses. Não me posso colocar uma vez do lado dos Portugueses, e outra do lado dos Árabes.”¹⁵⁰ Aqui o realizador se coloca como um português, mas e em *Um Filme Falado?* Nessa outra película, o

é, ficaram com as peças fora do lugar e sem possibilidade de pontaria.” O espectador poderia ter a mesma percepção a respeito do ataque na mata sofrido pelos soldados do século XX em sequência posterior.

¹⁴⁷ HERMANN, op.cit., p.116-117. Oliveira Marques diz que as forças portuguesas contavam com 15.500 infantes e 1.500 cavaleiros, e mais algumas centenas de encarregados dos abastecimentos e o exército de Mulay ‘Abd al-Malik era composto de 8.000 infantes e 41.000 cavaleiros, além das tropas irregulares. MARQUES, op. cit., p. 285.

¹⁴⁸ BAECQUE; PARSI, op. cit., p. 186-18 : “As multidões!... Não dispus nem de metade do que tinha previsto!... Houve a peste equina. Sem ela, teria tido mais de trezentos cavalos. Tive de me contentar com noventa. Deveria dispor de mil e duzentos figurantes não tive mais de quatrocentos. O mais difícil, é que foi necessário mudar de local. [...] Para mais, as distâncias eram muito grandes, os figurantes previstos não podiam vir e, como os cavalos não podiam sair das coudelarias – era interdito – foi preciso procurar outros figurantes. Quase metade eram mulheres. Eu estava terrivelmente inquieto. Era necessários abrir buracos para enterrar as lanças, e criar a ilusão da multidão por detrás de duas ou três fileiras de figurantes.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 187.

¹⁵⁰ BAECQUE; PARSI, op. cit., p. 187.

ponto de vista dos personagens nas conversas à mesa é o do Ocidental com uma repisada herança grega, Portugal (Maria Joana e Rosa Maria) também está presente, mas de forma parcial e se diferencia, como veremos no Capítulo 3¹⁵¹.

Não localizei a informação sobre a quais filmes de guerra Oliveira se refere, mas no caso do cinema de Hollywood, por exemplo, existem diversas abordagens cênicas da guerra e estas sofrem diversas influências, inclusive da tecnologia. Obras mais recentes fazem uso dos efeitos de computação gráfica e de tomadas aéreas, para dar ao espectador essa ideia de conjunto e multiplicar as imagens dos figurantes. Um caso específico de sequência de batalha onde a composição de cena lembra muito a descrição da própria batalha de Alcácer Quibir (inclusive de fontes iconográficas)¹⁵² é o plano sequência do cerco de Kerak no filme de Ridley Scott, *Cruzada* (2005), produção posterior a *Non, ou a vã glória de mandar*, e que contou com avanços significativos relativos aos efeitos mencionados.

Um ponto importante sobre estes comentários do diretor é a insistência a se “limitar” aos cronistas, ao papel da consultoria de um historiador e um especialista em batalhas e na utilização de fontes alternativas (jornal marroquino), procurando utilizar mais de uma fonte. Existe, portanto, a preocupação do realizador em fundamentar a sua narrativa com provas, com documentação, ou seja, é possível concluir uma tendência aqui daquilo apontado por Le Goff

O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica.¹⁵³

¹⁵¹ Em O isolamento luso.

¹⁵² Ver Anexos, Iconografia adicional Batalha de Alcácer Quibir. HERMANN, op.cit., p. 361. Jornada de África del Rey D. Sebastião Escrita por um Homem Africano. Prólogo de Julio da Conceição Pedro. Lisboa: Livro Aberto 2004, p. 2 : “Ordenou Maluc seu exército este dia com grande juízo e Arte Militar. Pôs toda a infantaria em forma quadrada aos lados da cavalaria, um tanto adiante em forma de meia-lua. [...] Fazia toda essa gente um copiosíssimo meio circulo, em cujas pontas pôs um esquadrão de dez mil cavalos cada um; parecia que queria fechar o exército contrário e quem bem entende esta Arte conhecerá que se não era em grande número de gente, não podia pôr-se nesta forma, tendo de combater um tempo por todas as partes com um exército, que suposto que menos em número era de igual valor [...]”

¹⁵³ LE GOFF, op. cit., 2003, p. 526.

Em *Non, ou a vã glória de mandar* vemos a amargura e o sarcasmo do historiador soldado quando se refere a Dom Sebastião e ao desastre de Alcácer Quibir, como se a ambição do rei do século XVI fosse o responsável tanto pela guerra e como pelos problemas do Portugal da década de setenta do século XX. O filme de Oliveira é aqui impiedoso com a figura de Dom Sebastião que também é “acusado” de ter se conservado virgem e de não ter querido descendência, com o consequente prejuízo para a sucessão do reino de Portugal. O cineasta escolhe o pior retrato e não abre mão dessa visão¹⁵⁴, embora em sua pesquisa Jacqueline Hermann afirme que se a maioria dos trabalhos sobre a vida e o reinado do Encoberto revele uma imagem pouco lisonjeira:

Sua vida curta e inglória, como a maioria dos documentos e da historiografia portuguesa considera, não é fácil de ser recuperada com grande precisão, em face de todas as histórias que mereceu, todas comprometidas com o desenlace trágico já conhecido.¹⁵⁵

Megiani considera a “herança difícil” que Dom Sebastião recebeu de monarcas que o antecederam¹⁵⁶ como tendo contribuído para a excessiva responsabilidade que o jovem rei era depositário, “digna de um herói bíblico ou de um imperador da Antiguidade clássica”¹⁵⁷. Ainda de acordo com Megiani havia uma associação, por parte do povo no século XVI, entre os sucessos do reino e o sucesso do rei e “suas boas relações com forças sobrenaturais”¹⁵⁸. Isso depois poderia contribuir para a associação do seu fracasso com a perda de proteção divina, entre outras consequências, o que pode também ser inferido pelas falas da narrativa fílmica de 1990, em especial aquelas dos personagens contemporâneos ao acontecimento da batalha de Alcácer Quibir (religiosos, nobres e soldados). Se por outro lado, Megiani evita fazer uma

¹⁵⁴ O crítico de cinema Inácio Araújo aponta para a abordagem de Oliveira sobre a batalha “A terrível incompreensão diante da derrota de Alcácer-Quibir, que as imagens do filme, no entanto, parecem bem compreender, termina por atribuir a dom Sebastião uma inabilidade quase patética. Tudo predispõe à derrota. Trata-se de um destino. Seria o pior? Acho que não. Porque essa derrota trouxe a Portugal o gosto pela poesia. Trouxe Camões e, mais tarde Pessoa. Aceitar a derrota implica, também, aceitar sua grandeza.” MACHADO, A., op.cit., p. 104.

¹⁵⁵ HERMANN, op.cit., p. 74.

¹⁵⁶ A história da Dinastia de Avis (1395-1578). MEGIANI, op.cit., p. 110.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 110-111.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 111.

defesa de Dom Sebastião, quem era “sujeito aos ataques mais variados”¹⁵⁹ faz a ressalva no sentido de relativizar a costumeira ênfase dada à pessoa e atitudes do rei, como ocorre em *Non, ou a vã glória de mandar*, pois segundo ela trata-se (o rei messias) “de uma construção de seu povo e de seu tempo”.¹⁶⁰ Na narrativa fílmica essa relativização e consciência de se tratar de uma construção de outra época não ocorre. O resultado é um retrato feito tanto pelos soldados do século XX, pelos do século XVI e pela sequência do sonho sangrento, de um Sebastião negativo e responsável pela desgraça de Portugal.

Ao analisar os diálogos já citados, e que descrevem o rei no filme, é possível encontrar inúmeros pontos em comum com o documento, *Jornada de África del Rey D. Sebastião Escrita por um Homem Africano* (manuscrito cuja data estimada poderia ser 1644), copiado em 1800 pelo frei Vicente Salgado, embora este seja cuidadoso com o tratamento dado ao rei, evitando insultos explícitos e reiterando a sua coragem no campo de batalha e no incentivo às tropas.¹⁶¹

As representações pictóricas da película mostram Dom Sebastião como um jovem louro e até bonito, interpretado pelo ator Mateus Lorena. A sua aparência não encontra semelhança, portanto, com as descrições encontradas em fontes da época. Dom Sebastião aqui está alheio à realidade, é imprudente, mas pelo menos é belo, sem relação com

[...] fisicamente assimétrico: todo o lado direito, a mão, a perna e o pé eram maiores que o esquerdo um ombro mais alto que o outro, “pende para um lado”. Tinha ainda um dente a menos, um sinal secreto “uma verruga no pé direito que lhe cresce [...] no ombro um sinal preto [...], o beijo caído (feição típica da Casa de Áustria), as pernas arqueadas...”¹⁶²

Em *Non, ou a vã glória de mandar*, os personagens se referem ao sebastianismo: os soldados contam sobre o início do mito e a figura do sapateiro Gonçalo Annes Bandarra, embora o situem como contemporâneo da tragédia¹⁶³, o que talvez possa ser explicado pela primeira edição ser datada em 1602 e que forneceu elementos para a difusão da crença sebastianista¹⁶⁴.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 111.

¹⁶⁰ MEGIANI, op.cit., p. 111.

¹⁶¹ Incentivo mostrado no filme, com falas e tradução para cada um dos grupos aliados: castelhanos, italianos alemães, portugueses e bem menos calorosamente aos mouros aliados.

¹⁶² HERMANN, op.cit., p. 115.

¹⁶³ “as Trovas atribuídas ao sapateiro Gonçalo Annes, para alguns elaboradas entre 1520 e

Furriel: tudo isto vinha a propósito de Dom Sebastião e do sebastianismo

Alferes Cabrita: o sebastianismo nasce com a morte de Dom Sebastião

Furriel 2: e torna-se a lenda mito mais importante em Portugal

Alferes Cabrita: Nessa época tornaram-se famosos os versos messiânicos de um sapateiro de Trancoso, o Bandarra que canta o regresso do Desejado. O Desejado ou o Encoberto os dois nomes pelos que ficou conhecido Dom Sebastião, que haveria de surgir do nevoeiro pra libertar o país.

Furriel: o Encoberto

Alferes Cabrita: o Encoberto dizia-se por ter desaparecido na batalha de Alcácer Quibir quiseram crer que havia desaparecido, mas não estava morto. Onde estava não sabiam, mas acreditavam que viria salvar o país nessa tal manhã de nevoeiro.

Estas falas de *Non, ou a vá glória de mandar* podem bem sintetizar aspectos do espírito do sebastianismo, que “desde o dia seguinte ao da derrota ampliando-se o movimento em certos meios e se prolongando até o século XIX [...] envolveu [...] ainda nos primórdios a vida de Sebastião [...] e, mais amplamente, o destino de Portugal.”¹⁶⁵ E a maioria dos personagens parece conhecer a crença de alguma forma.

O trecho final destes diálogos remete à produção de 2003 com a evocação da manhã de nevoeiro na qual voltará o rei Encoberto. Existe entre estas duas películas um forte elo entre aspectos finalistas e pessimistas sobre a história portuguesa e o mito da volta do rei guerreiro desaparecido e talvez morto em Alcácer Quibir.

Outro ponto de convergência entre as duas produções pode ser observado em *Non, ou a vá glória de mandar*, quando da exposição do alferes historiador a respeito das heranças deixadas para a humanidade pelos impérios (grego, romano e português)¹⁶⁶, no qual questiona a validade da submissão dos povos e a ambição de quem ocupa o poder; uma crítica à guerra em que estavam envolvidos nesse momento. Nesta conversa a fala de um dos furrieis é muito semelhante a uma da menina Maria Joana em Santa Sofia - os dois personagens pedem aos historiadores que contem tudo, querem saber o que têm a dizer, gostam de ouvir. O diálogo remete aos triunfos culturais greco-romanos associando-os aos triunfos portugueses decorrentes

1540 [...]”, HERMANN, Ibidem, p. 41.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 53.

¹⁶⁵ VALENSI, op.cit., p. 132.

¹⁶⁶ Plano sequência que acontece numa refeição, na floresta, e anterior à segunda parte do filme e que aborda Alcácer-Quibir e a correlação com o presente diegético.

das descobertas propiciadas pelas navegações. A herança greco-romana é lembrada junto com a lusa, o que acontece durante boa parte da narrativa de *Um Filme Falado*.

Furiel: Furiel Brito, o nosso alferes tem, de fato, bom conhecimento de História
Furiel Brito: Isso é verdade.

Alferes Cabrita: É a minha obrigação saber algo, era o meu curso universitário quando me chamaram para a tropa.

Furiel Brito: Bem, nosso furiel e eu já suspeitávamos meu alferes.

Alferes Cabrita: Estou vendo que vocês também se interessam muito por estas coisas. Não são pessoas vulgares.

Furiel: O que nós gostamos é de ouvir. Meu alferes podia continuar

Alferes Cabrita: (rindo) Não, no fundo o que eu gostaria de fazer sentir é que as conquistas territoriais, ao fim e ao cabo, de pouco servem. Ou seja, as conquistas. O domínio das terras, submetendo os povos à força às custas do seu poder não é o que de verdade conta. Podem valer por um momento por uma época em benefício de quem usufrui o poder. Mas não é isso que dica em favor da humanidade.

Furiel Brito: E então, o que fica para a humanidade, meu alferes?

Alferes Cabrita: (sério e grave) O que se dá e não o que se tira.

[música num crescendo ressaltando o impacto do que disse]

Alferes Cabrita: Vamos ver se sou capaz de explicar melhor a minha ideia. Por exemplo, o que é que ficou dos grandes impérios? O que é que ficou do Império Grego ou do Império Romano?

Furiel: Ficaram apenas ruínas

Alferes Cabrita: Sim, enquanto o que era o império diluiu-se, evaporou-se através dos tempos. Ficaram apenas ruínas.

Furiel: (dramaticamente) Sombras, ficaram sombras.

Alferes Cabrita: Em certo aspecto sim, em outro pelo contrário acendeu-se uma luz.

Furiel Brito: Uma luz, que luz?

Alferes Cabrita: A do desenvolvimento cultural que deixou o seu substrato. E essa é uma dádiva que ficará para sempre no conhecimento universal.

Furiel Brito: Ah, sim estou a ver. Uma espécie de contribuição para a civilização

Alferes Cabrita: Talvez, embora isto seja uma marcha enigmática, porque a meu ver não vale o sentido da eternidade. Mas voltando a minha ideia, por exemplo, os descobrimentos portugueses estão no mesmo pé, ou seja, o da dádiva.

Furiel: Da dádiva?

Alferes Cabrita: Sim, da dádiva. Não é o que conquistamos e dominamos que ficará. Isso se diluirá com o tempo como vai acontecer ou já aconteceu a outros impérios por maiores que fossem ou sejam. Mas é dádiva, por exemplo, o que os portugueses trouxeram com os descobrimentos, dando ao mundo novos mundos, novas gentes, novos mares e novos céus. Isso ficará.

Furiel Brito: Como Vasco da Gama em relação à Índia, Cristóvão Colombo e Pedro Álvares Cabral em relação à América ou Fernando de Magalhães que deu a volta ao mundo?

Alferes Cabrita: Ou Gago Coutinho, quando recuperou no século XX o astrolábio que guiou os navegadores quatrocentistas e aplica ao sextante a sua invenção e faz a primeira viagem transatlântica por ares nunca dantes navegados. Isso ficará.

Furriel: Os descobrimentos do quatrocentos são então a nossa maior dívida ao mundo?

1.3.2 – Um breve debate historiográfico

No final de 1999 quando Manoel de Oliveira iniciava a produção de *Palavra e Utopia* (2000) sobre o padre Antonio Vieira, o historiador Luiz Felipe de Alencastro publicou no jornal Folha de São Paulo a “Carta Aberta a Manoel de Oliveira” onde fazia uma série de observações e críticas aos aspectos historiográficos de alguns dos trabalhos mais recentes do cineasta. A narrativa do filme *Non, ou a vã glória de mandar* não ficou de fora, e neste caso o pesquisador brasileiro apontou em especial um ponto que *Um Filme Falado* também parece omitir¹⁶⁷, a problemática da escravidão moderna e o colonialismo europeu e, sobretudo, o colonialismo português

[...]

Anos mais tarde, assisti a “Non ou a vã Glória de Mandar”, sobre o colonialismo português. Ai, devo confessar que fiquei intrigado. Seu filme, que evoca Alcácer-Quibir (1578) e retrata a guerra recente nas ex-colônias africanas de Portugal (1965-1974), fazendo um balanço da presença portuguesa na África, continha algo bizarro: os soldados portugueses cruzando o sertão angolano ou moçambicano dos anos 1970 pareciam os soldados franceses atravessando um “bled” da Argélia dos anos 1900. Semelhança indevida, pois, como se sabe, a presença portuguesa antecedeu de três séculos e meio a presença francesa – e européia em geral – na África. Durante esse tempo todo, a empreitada principal dos portugueses no Continente Negro foi o comércio de escravos. Empreitada nem sequer mencionada em “Non ou a Vã Glória de Mandar”. Nem mesmo pelo jovem tenente português que profere no filme um severo requisitório contra o colonialismo lusitano na África. Brasileiro, filho de um país que também fez comércio negreiro, sei que esta história é difícil de ser assumida.

Sucede, caro mestre, que o desconhecimento da violência praticada pelos portugueses (e brasileiros) na época do tráfico negreiro tem consequências amplas, gerando, por exemplo, um certo desconforto diante das manifestações portuguesas em favor de Timor Leste.

[...]

Com Angola, onde a pilhagem e a sangria praticada por Lisboa (e por Pernambuco, pelo Rio de Janeiro) foi muitíssimo mais devastadora que em qualquer dos territórios portugueses da Ásia? Que viva o povo timorense, que sobreviva entretanto o povo angolano, vítima de um martírio multissecular que nenhuma força da ONU conseguiu ainda interromper. Desse modo, “Non ou a Vã Glória de Mandar” é um grande filme, uma das melhores reflexões sobre o colonialismo europeu. Mas não dá conta da complexidade da presença portuguesa na África.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Como analisarei no próximo capítulo desta dissertação.

¹⁶⁸ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Carta aberta a Manoel de Oliveira. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 de dezembro de 1999. Caderno Mais! Disponível em:

O realizador respondeu reiterando pontos que mencionou em entrevistas, relativos à preocupação com a fidelidade das informações e o reconhecimento de que o debate implicava o reconhecimento da seriedade com que sempre procurava agir. Além disso, fez referência ao trabalho em parceria com o padre João Marques

Principiarei por dizer que, em qualquer desses três filmes, como na concepção de todos os meus outros, tenho sempre uma atitude preferencial histórica, como também acontece na transposição de qualquer ficção, pois, quando esta se eleva a memória crível, está a impor-se como uma referência histórica.

[...]

tendo nascido e vivido sempre nesta nobre e invicta cidade da qual houve nome Portugal, o meu olhar já não pode ser outro. É também o caso do não menos universal "Não ou a Vã Glória de Mandar"

[...]

(O escravagismo naquela época¹⁶⁹ era um dado aceite em todo o mundo -e irreversível

[...]

O Brasil pensa que isso¹⁷⁰ foi obra exclusiva do português a quem chama de colono. Ora, os africanos despejados no Brasil e noutras partes das Américas eram um caso bem diferente dos índios, pois estavam criminosamente desenraizados e perdidos da sua identidade. Quem o fazia? Portugueses, sim, em boa parte e relativamente ao Brasil. Mas só portugueses? Não, bem nítido que não. Os próprios africanos, as tribos mais fortes, aprisionavam as mais fracas para as venderem aos brancos, aos europeus holandeses, ingleses, italianos, espanhóis, franceses, eu sei lá.

[...]

Portugal tem culpas, mas, malgrado essas culpas, malgrado a escravização dos negros e até de índios, que nos deixa hoje uma triste memória para a história da colonização e que ainda hoje uma boa parte de brasileiros não cesse de culpar os portugueses, foram eles, os portugueses, que, principiando por encontrar a Terra de Vera Cruz, fizeram o Brasil, e o fizeram depois independente -país que é hoje essa grande e acolhedora nação multirracial e multinacional e um povo que gera simpatia em todo o lado do mundo. Há simpatias, sim, mas não há na Europa e no mundo nação que não tenha nascido a ferro e fogo

[...]

Também não deveremos olhar o passado e julgá-lo com a mentalidade de hoje. A mentalidade do século 17 era bem outra, e não se falava dos Direitos do Homem (os quais ainda hoje estão longe de serem respeitados em muitas latitudes), [...]

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1212199914.htm>

¹⁶⁹ Se refere ao século XVII porque respondia sobre o filme *Palavra e Utopia*, sobre cujo debate aqui não entraremos.

¹⁷⁰ Escravagismo.

¹⁷¹ OLIVEIRA, Manoel de. Manoel de Oliveira responde a Alencastro. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 16 de janeiro de 2000. Caderno Mais! Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1601200007.htm>

O realizador neste texto assume inequivocamente o ponto de vista luso (e europeu) e apesar, como mencionado neste capítulo, de buscar crônicas e consultoria de historiadores, elabora uma argumentação histórica que prescinde de maiores questionamentos. Além disso, como faria em *Um Filme Falado*, onde a historiadora diz a sua filha que “assim se fizeram as nações” (das guerras), a resposta do cineasta português se baseia no princípio de que as nações nascem a “ferro e fogo”. O último trecho desta parte busca contextualizar e problematizar alguns pontos (tentando quem sabe evitar o anacronismo) ignorando, no entanto, debates já existentes pelo menos desde o século XVI sobre a escravidão e maus tratos aos indígenas na América espanhola entre Las Casas e Sepúlveda¹⁷².

O parágrafo a seguir, ainda extraído da resposta de Oliveira a Alencastro procura retomar aquilo que é afirmado na narrativa de *Non* sobre a dádiva dos portugueses ao mundo devida aos descobrimentos, bem como a mudança de mentalidade (colonialista) trazida pela Revolução dos Cravos, inferida na sequência final da película

Mas, voltando aos descobrimentos, agora a propósito do filme "Não ou a Vã Glória de Mandar", é nesta atitude, proposição de dádiva, como dar novos mundos ao mundo, e não a de uma crítica, aliás justa quando posta a actos de conquista para um domínio impróprio, ou aos actos negativos, como o da escravização como fôra o caso dos negros, ou o da perseguição aos judeus no tempo da Inquisição que se estendeu a quase toda a Europa, mas que não tinham de fazer parte deste filme. Já Timor, Cabo Verde, Angola e Moçambique são elementos da essência deste mesmo filme, que não poderia ter sido feito se não tivesse acontecido o Movimento de 25 de Abril, movimento que alterou definitivamente o estatuto colonial português, dando plena autoridade ao Portugal de hoje no direito de reclamar a independência de Timor Leste, sua ex-colônia, porque não há maior vergonha do que a de ocupar um país ao qual se tinha acabado de dar a independência que lhe era devida, e nesse preciso momento sofrer a ocupação violenta do imperialismo indonésio.¹⁷³

Retomando a narrativa de *Non*, o final do filme sugere uma conexão entre a busca de Dom Sebastião pela guerra (e pelo desmedido poder) simbolizada na encenação por uma espada invertida (cruz) que ele acaricia até sangrar, e a morte do alferes português: o soldado historiador Cabrita morre no

¹⁷² WALLERSTEIN, Immanuel. *O Universalismo Europeu: a retórica do Poder*. Trad. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 28-61.

¹⁷³ OLIVEIRA, op. cit., 16/1/2000.

dia da Revolução dos Cravos, 25 de abril de 1974, após sonhar com o Encoberto. A sequência final de *Non, ou a vã glória de mandar* de certa forma reforça a visão crítica de Oliveira sobre o mito do sebastianismo.¹⁷⁴ Da Costa considera que a mais ousada das aproximações que o filme faz é a que identifica Alcácer Quibir com o 25 de abril,

momentos supremos de morte (“e aqui morremos”, diz D. oão referindo-se a Alcácer, e ali – 25 de Abril - morreu o Alferes Cabrita). É certo que a transfiguração do Furriel Manuel diz ao transfigurado Alferes Cabrita (na sequência de Alcácer) que “*nós não podemos morrer*” e que “*Portugal tem um destino maior*”. Mas o coxo e ferido fidalgo não o ouve ou mal o ouve e quando lhe falam que a liberdade se compra, responde com o elevadíssimo preço dela. Vemos (no hospital) esse elevadíssimo preço, e, na visão do Alferes, cumprido o aviso inicial, sabemos que tanto faz ler do princípio para o fim como do fim para o princípio. O que se diz é o **Non**. Terrível palavra, sem direito nem avesso.¹⁷⁵

A leitura de Teixeira sobre o plano sequência com o surgimento do Encoberto, no Cais das Colunas, é que Dom Sebastião

regressa para dizer que fez mal, que os ideais de conquista são errados, que a glória de mandar é vã. E esse sangue que escorrer pelo fio da espada entrevisto por um Cabrita em agonia será também o sangue vertido na Guerra Colonial e na descolonização.¹⁷⁶

1.3.3 - Como situar *Non, ou a vã glória de mandar*

Quando do lançamento, Manoel de Oliveira situou *Non* entre a utopia e a realidade, afirmando que seria “nesse sentido que deve ser interpretado, porque a utopia quando é levada à prática acaba sempre numa grande

¹⁷⁴ A. Filizona interpreta de outra forma: “A visão de dom Sebastião sangrando as mãos na própria espada é uma imagem de autossacrifício. Também ele deu a sua vida numa guerra perdida, recebeu um terrível *non*, mas não teve tempo de aprender a lição.” FILI OLA In: JUNQUEIRA, op.cit., p. 163. Alternativamente Jonhson interpreta que “Sebastian and Cabrita both represent the end of an era: Sebastian the Portugal's period of conquest in the name of Christ (thus the bloody, inverted sword), Cabrita the end of modern Portuguese colonialism. The Revolution of 1974 dramatically brings the latter to a close and points toward a different future. That, of course, does not mean that ambitions for power and domination on the part of other nations no longer exist, and this is a matter that Oliveira takes up later in his career, particularly in *A Talking Picture*.” [Ambos Sebastião e Cabrita representam o fim de uma era: Sebastião do período das conquistas de Portugal em nome de Cristo (daí a espada ensanguentada e invertida), Cabrita do fim do colonialismo moderno português. A Revolução de 1974 dramaticamente conclui o último e aponta para um futuro diferente. Que, é claro, não significa que as ambições por poder e dominação por outras nações deixem de existir, e esta é a matéria a que Oliveira se dedica mais adiante em sua carreira, particularmente em *Um Filme Falado*, tradução nossa]. JOHNSON, op.cit., p. 69.

¹⁷⁵ DE OLIVEIRA; DA COSTA, op. cit., p. 123.

¹⁷⁶ TEIXEIRA In: MONTEIRO, op. cit. , p. 73.

desilusão. A utopia está para lá daquilo que no homem é a sua fatalidade”.¹⁷⁷ Sobre a escolha de filmar a derrota e derrotas em geral, o cineasta lembrou que a propósito de um comentário do crítico Serge Daney, que se fizesse uma coisa dessas na França seria preso; Oliveira complementou dizendo que o

filme é contrário à visão histórica europeia. Tudo o que incita a Europa, é a vitória. É a vitória colectiva e mesmo pessoal, é o herói. Como dizia, *NON* consiste em pegar nos *Lusíadas* do avesso. É o momento em que se desarma a festa. O mesmo, mas no sentido inverso. É uma mudança de mentalidade completa, cujo eco ressoou por toda parte na Europa. Nenhum país procedeu desta forma. É curioso, mas certa de quinze dias depois de *Non* ter passado no Japão, o imperador e o primeiro ministro apresentavam desculpas pela ambição hegemônica do seu país sobre o mundo, durante a última guerra. É um gesto muito bonito. Todos os outros governantes deveriam fazer o mesmo. É morrer para renascer, uma mudança de mentalidade que pode alcançar um sentido melhor. Não deixar nada que possa destruir o mundo. Compreende porque não gosto dos filmes triunfalistas!¹⁷⁸

O cinema é uma forma de expressão ou uma arte coletiva, que requer grandes investimentos e sofre interferência de diversos agentes para a sua realização e distribuição, mas nos dois casos aqui analisados vemos o resultado do ponto de vista do realizador, construído ao longo de extensa carreira e reflexão sobre o cinema. Filmes autorais, um deles narra a jornada por uma história do Mediterrâneo, com breves reflexões sobre eventos gloriosos da história de Portugal, no todo retratado como um ator coadjuvante perante a Europa. Toca aqui, nestes trechos destacados, no episódio e também em leituras sobre o mito sobre o desaparecimento de Dom Sebastião. O outro filme foca em episódios da história portuguesa e nas tragédias da realeza desde o período da conquista romana na Península Ibérica até as guerras de descolonização, no século XX. De certa forma ambos apresentam uma complementaridade que aponta para um destino finalista com elementos escatológicos presentes na interpretação de Oliveira sobre a saga lusa. Indagamos se, apesar de sua intensa e variada produção, o fato de Oliveira ser um cineasta idoso não seria pela perspectiva pessoal de conclusão de uma vida que enfoca os temas históricos.

¹⁷⁷ BARDE; PARSI. In: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, CINEMATECA PORTUGUESA; MANDRAGO FILMES, op. cit., p. 7.

¹⁷⁸ BAECQUE; PARSI, op. cit., p. 188.

Ao refletir sobre a reação negativa da crítica portuguesa¹⁷⁹ a *Non, ou a vã glória de mandar*, Valensi defende a visão de Oliveira e considera notável a forte continuidade entre a melancolia e a crítica aos poetas e pensadores de ontem, e ainda, ao valor de interrogação sobre destino, identidade e instituições políticas de um país. E mais, para ela: “Em Portugal, é também penetrar no enigma do passado, compreender o paradoxo de um destino demasiado grande para um país demasiado pequeno”.¹⁸⁰

O próprio realizador avalia não ter ideias preconcebidas sobre se *Non, ou a vã glória de mandar* seria um filme otimista ou pessimista,

Não visa nem o optimismo nem o pessimismo. Ela visa uma realidade concreta, histórica, e pretende apresentar essa realidade deixando um ponto de interrogação sobre aquilo que se tornará História, dado que não sou vidente e ninguém pode saber o que será o futuro.¹⁸¹

Lembro aqui que os dois filmes estão separados por um intervalo de 13 anos durante os quais Oliveira ocupou-se de outras 13 produções. É possível perceber que a obra de 1990 tem uma sub-trama que segue uma cronologia que avança conforme a narrativa, enquanto a posterior adota mais um deslocamento geográfico, partindo de Portugal rumo à Índia, como nas expansões marítimas portuguesas do século XV.¹⁸² Ambos concluem suas jornadas na morte e na destruição final no presente diegético. No filme de 1990 é o alferes Cabrita que “herda” a morte de Dom Sebastião que lhe aparece em sonhos quando agoniza. Na obra de 2003 é o “non” terrorista que interrompe a jornada lusa. O “non” ameaçador em 1990 seria o passado distante e o eventual perigo atômico¹⁸³ e em 2003, os “fundamentalismos” (relacionados ao terrorismo) como são chamados no âmbito da narrativa.

Os dois filmes carregam a influência de eventos históricos que lhes são contemporâneos. Como informa Anamaria Filizola no estudo “Fantasias

¹⁷⁹ “Ora viram eles nas seqüências e imagens do filme uma simples ‘história ilustrada’, uma história em quadrinhos, uma série de ‘figurinhas’ ou clichês, que mal acabavam de sair das lembranças escolares. Marcado por uma ‘estética do fracasso’, o filme se deleitaria com o inventário de derrotas, em vez de por em cena os momentos gloriosos do passado.” VALENSI, op.cit., p. 211

¹⁸⁰ VALENSI, op.cit., p. 212.

¹⁸¹ BARDE; PARSI. In: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, CINEMATECA PORTUGUESA; MANDRAGOA FILMES, op. cit., p. 7.

¹⁸² A historiadora poderia percorrer de trem, ônibus ou de carro lugares do Mediterrâneo.

¹⁸³ Quando a Guerra Fria entre EUA e a URSS a aliados ainda estava presente nas preocupações europeias, mesmo que em seus estertores.

Sebásticas de Manoel de Oliveira”¹⁸⁴, Manoel de Oliveira teria declarado que começou a pensar na realização de *Non, ou a vã glória de mandar* em 1976: “[...] pois vividos os primeiros entusiasmos de 25 de Abril, os intelectuais começam a repensar a Revolução dos Cravos e o seu significado numa perspectiva histórica de longa duração”. Em outra oportunidade o cineasta teria dito que esse filme deu a sua obra um sentido que não teria sem ele.¹⁸⁵ Afirmou no lançamento que

Este filme é como que o resultado de todos os outros que fiz anteriormente. Ele poderá, creio, explicar a minha posição, ou esclarecer a que está presente nos filmes que o precederam. É importante, importante para mim. Aos meus olhos, todo o meu trabalho seria incompleto se não o tivesse feito. Cheguei a pensar que seria, provavelmente, a minha última realização.¹⁸⁶

Declarou ainda, em 2000, que considerava existir um paralelo entre situações históricas de outro tempo e a situação atual, além de considerar “as relações com as Descobertas seiscentistas e as reflexões sobre textos de época referentes à história de Portugal, por exemplo, textos do Padre António ieira, Camões, Pessoa...”¹⁸⁷ Por outro lado, em outra reflexão do cineasta sobre *Non, ou a vã glória de mandar*, a conexão entre períodos históricos diferentes quanto aos momentos de derrota, seja mais uma relação entre duas coisas muito diferentes

O 25 de Abril é um acontecimento que vai ao encontro do movimento da história portuguesa. A história de Portugal nunca, anteriormente, tinha caminhado neste sentido: abandonar as colónias, abandonar o poder. O 25 de Abril fez-se com base numa nova mentalidade. O que na verdade originou um país novo. Houve uma verdadeira mudança de mentalidades. Os capitães do 25 de Abril nunca pretenderam tomar o poder.¹⁸⁸

A avaliação de Oliveira Marques indica que “a revolução de 25 de Abril de 1974 foi, sobretudo, uma revolta *contra* a chamada *guerra colonial*, feita pelas próprias forças armadas, mas, sem sombra de dúvida, com o apoio tácito

¹⁸⁴ FILIZOLA In: JUNQUEIRA, op.cit., p.148.

¹⁸⁵ MACHADO, A., op.cit., p.138 e DA COSTA, João Bénard. Pedra de Toque. O dito Eterno Feminino na Obra de Manoel de Oliveira. *Camões Revista de Letras e Culturas Lusófonas Lisboa*. n.12-13. p.22. Jan.- Jun., 2001.

¹⁸⁶ BARDE; PARSI. In: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, CINEMATECA PORTUGUESA; MANDRAGO FILMES, op. cit., p. 5.

¹⁸⁷ MACHADO, A., op.cit., p. 215.

¹⁸⁸ BAECQUE; PARSI, op. cit., p. 184.

do povo português.”¹⁸⁹ O historiador coloca que a preocupação suprema após o acontecimento foi concluir a luta e repatriar as dezenas de milhares de militares que estavam na África.¹⁹⁰ Havia outras forças de caráter econômico, social e político que, no entanto, foram emergindo aos poucos.¹⁹¹

Ainda nesse mesmo depoimento ao ser indagado sobre o 25 de Abril ser algo novo, como fim dos mitos como o sebastianismo, Manoel de Oliveira faz uma associação de caráter diverso, afirmando que

O marxismo metamorfoseou-se numa espécie de sebastianismo. [...] O sebastianismo assenta na vontade idealista de chegar a “*um só rei*”, D. Sebastião, e a uma só fé, a fim de atingir a harmonia no futuro, uma harmonia imposta a todos os povos e a todas as raças. É um idealismo com fundamentação cristã. O marxismo é uma metamorfose do idealismo em materialismo, onde o “único rei” é Marx.

[...]

Segundo o que li, o marxismo é materialista e opõe-se ao idealismo. O que se opõe ao marxismo não é a religião, é, precisamente, o idealismo, Marx inverteu Hegel para chegar ao marxismo. Estabeleceu o conceito que eliminaria a história por etapas. Eu, para ser irônico, diria que está aí o erro, em minha opinião, [...]

Para mim, o materialismo torna-se uma ideologia, Torna-se mesmo numa espécie de obsessão política, e creio que as obsessões políticas se transformam em religião, da mesma maneira que uma religião obsessiva se torna ideologia.¹⁹²

Não entrarei aqui em questões sobre a ideologia marxista, porque fugiria demasiado daquilo que foi proposto. Ao me centrar na problemática mitológica e escatológica, relacionada também ao sebastianismo (do qual trata, entre outros assuntos, *Non, ou a vã glória de mandar*) é possível fazer uma conexão com Eliade que, quando aborda os milenarismos cristãos, nos diz que a “mitologia escatológica e milenarista reapareceu nestes últimos tempos na Europa”¹⁹³. Prossegue o historiador problematizando que, se na aparência o nazismo e o comunismo estavam radicalmente secularizados, ambos carregavam de elementos escatológicos: “anunciam o Fim deste mundo e início de uma era de abundância e beatitude”¹⁹⁴. Cohn¹⁹⁵ (1957 apud Eliade, 2010, p.65) escreveu a propósito tanto do nacional-socialismo e do marxismo-leninismo que

¹⁸⁹ MARQUES, op. cit., p. 716.

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ MARQUES, Ibidem, p. 711.

¹⁹² BAECQUE; PARSI, op. cit., p. 184 e 186.

¹⁹³ ELIADE, op. cit., p.165.

¹⁹⁴ ELIADE, Ibidem, p. 65.

¹⁹⁵ COHN, Norman. *The Pursuit of the Millenium*. New Jersey: Essential Books, 1957, p. 308.

Sob a terminologia pseudo-científica de que um e outro se servem, pode-se reconhecer facilmente uma fantasia cujos elementos lembram singularmente as elucubrações já em curso na Europa medieval. A batalha final e decisiva dos Eleitos (sejam eles a “raça ariana” ou o “proletariado”) contra as hostes do mal (sejam eles os judeus ou a “burguesia”) um decreto da Providência, pelo qual os Eleitos serão amplamente compensados por todos os seus sofrimentos, com as alegrias do domínio total ou da comunidade total ou de ambos ao mesmo tempo; um mundo purificado de todo mal e no qual a história irá encontrar sua consumação - eis algumas antigas quimeras que anda hoje acalentamos.

Talvez possa inferir que, ao fazer essa associação sebastianismo e marxismo, mesmo que numa afirmação extra-fílmica, Oliveira associe sem perceber as mentalidades de duas épocas, mas do que as separe, como disse momentos antes na mesma conversa.

Já *Um Filme Falado* foi realizado dois anos depois dos ataques de 11 de setembro de 2001 aos EUA, quando do início da Guerra do Iraque. Os dois filmes são, portanto, filhos de seu tempo.

Em ambas as películas, os personagens narradores são historiadores¹⁹⁶: Rosa Maria (em *Um Filme Falado*) e o alferes Cabrita (*Non, ou a vã glória de mandar*), conferindo um significado especial à afirmação do ator Luís Miguel Cintra¹⁹⁷ (intérprete do alferes e também de D. João de Portugal e do capitão Alexandre Moreira na produção de 1990 e do famoso ator português, na de 2003), sobre *Non, ou a vã glória de mandar*. “Não um filme de reconstituição histórica, mas um filme histórico, acima de tudo.”¹⁹⁸ E os dois morrem no final, um pela tragédia da guerra (filme de 1990) e a outra pela do terrorismo (produção de 2003).

Teixeira considera o personagem Cabrita mais do que simples ou tradicional

mas sim a actualização de uma arquipersonagem que começa com Viriato e continua, entre outros, com o capitão de Alcácer-Quibir Alexandre. Acresce que este solo de Cintra como reencarnação sucessiva do chefe guerreiro é acompanhado pelo coro dos seus camaradas de armas, que também transitam

¹⁹⁶ Declarou em entrevista a Leon Cakoff: “Não é o povo que faz a memória. Há uns obstinados, sempre e em qualquer país, pobre ou rico, que são estudiosos e se aplicam e colecionam memórias, e juntos fazem a memória do mundo. São os historiadores, que dedicam sua vida a esses recolhimentos, que são a sua vocação. Eles fazem os arquivos e dão a memória de um povo, traçam os retratos dos povos”, MACHADO, A., op. cit., p. 85.

¹⁹⁷ Os atores Leonor Silveira e Luís Miguel Cintra, os historiadores em *Um Filme Falado* e *Non, ou a vã glória de mandar* são apontados como as presenças mais constantes nos filmes de Manoel de Oliveira. MACHADO, A., Ibidem, p.161.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 216.

de época para época, de batalha para batalha. Estas personagens são, assim, forradas de enigma, metafóricas, ungidas de transcendência. Nestas figuras guerreiras, o espectador reconhece uma das raízes da pátria portuguesa, a seiva sangrenta da portugalidade, o sentido da História de Portugal como o da tradição da derrota militar.¹⁹⁹

Por outro lado de modo paradoxal, o próprio realizador ao ser indagado sobre se *Non, ou a vã glória de mandar* seria uma lição de história afirmou que “não, de modo algum. Não se trata sequer de um filme de História. Longe de mim tal pretensão! O que acabo de fazer é um filme de ficção no qual militares em guerra evocam momentos da História”.²⁰⁰

Nos dois filmes de Manoel de Oliveira o personagem histórico, o rei Dom Sebastião, e a menina Maria Joana, carregam cada um a seu modo o futuro de Portugal. Não esqueçamos que a derrota de Alcácer Quibir representou a morte e aprisionamento de consideráveis contingentes do pequeno país comprometendo o seu futuro também pela morte de seus homens.²⁰¹ E como um personagem fictício e alegórico, a menina poderia alegorizar a visão pessoal de Manoel de Oliveira sobre esse futuro. Já a morte da historiadora implicaria no desaparecimento da memória, da história de Portugal: mãe e filha, o passado que engendra o futuro. A tragédia desses personagens fornece elementos para uma reflexão sobre as “fábulas da memória”²⁰², e também desses lugares de memória²⁰³, visitados por Rosa Maria e Maria Joana, bem como sobre o papel do cinema como evocador, transmissor e espelho dessas formas de trabalhar a memória.

E ao observar que a memória também serve a uma causa, é possível notar que o desaparecimento (ou morte) dos personagens relaciona-se nos dois filmes a confrontos com o Islã, ou pelo menos com um entendimento que

¹⁹⁹ TEIXEIRA In: MONTEIRO, op. cit., p. 71.

²⁰⁰ BARDE; PARSI. In: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, CINEMATECA PORTUGUESA; MANDRAGO FILMES, op. cit., p. 7.

²⁰¹ “... a hecatombe de 4 de agosto superou em proporção todas as mortes que poderiam espreitar os portugueses no mar e além-mar. Além disso, com os fidalgos combatentes a batalha viu morrerem linhagens inteiras da aristocracia. Como se a morte dos indivíduos na África se prolongasse, em Portugal, pela extinção de sua família.” ALENSI, op.cit., p.110-111

²⁰² Valemo-nos do título do livro de Lucette Valensi a propósito do sebastianismo e Alcácer Quibir.

²⁰³ Conforme Pierre Nora nota: “História que fermenta a partir dos ‘lugares’ da memória coletiva. ‘Lugares topográficos, como os arquivos, as bibliotecas e os museus lugares monumentais como os cemitérios ou as arquiteturas; lugares simbólicos como as comemorações, as peregrinações [...]: estes memoriais têm a sua história’”. LE GOFF, op. cit., 2003, p. 467.

Oliveira parece ter sobre essa outra cultura, tanto no passado como no presente.²⁰⁴

Mesmo com diversos pontos em comum entre os dois filmes, existem saltos cronológicos entre as temporalidades abordadas e mesmo diferenças marcantes entre as duas narrativas. De certa forma, esse trabalho de Manoel de Oliveira com temas históricos, relacionando diretamente fatos modernos e contemporâneos (em alguns casos, como causa e efeito), possa estar ligado a questões sobre mitos no aspecto da longa duração. No âmbito da Nova História e como regra geral os mitos são considerados exteriores à história, embora possa nos ajudar nesta análise o entendimento de historiadores mitólogos que inscrevem os mitos “numa história global que se inscreve na longa duração, desaparece por debaixo das expressões conscientes e descobre, sob a aparente dependência das coisas, as grandes correntes inertes que a atravessam em silêncio.”²⁰⁵ Exemplos dessa “história lenta” poderiam ser: a Revolução dos Cravos e a batalha de Alcácer Quibir, correlações entre o Quinto Império e a Guerra Fria. Em complementaridade a esta leitura nos apoiamos em Ricoeur²⁰⁶ (1971 apud Le Goff, 2003, p. 329) quando ao diferenciar mito e escatologia, por terem discursos e estruturas diversas, diz que “O mito está voltado para o passado, exprime-se pela narrativa. A escatologia olha para o futuro e revela-se na visão da profecia”. A espera escatológica de o Encoberto (e as suas narrativas) envolveria o mito do sebastianismo nos dois filmes, mas a morte dos dois historiadores e da esperança no futuro situar-se-ia no âmbito dessa escatologia suscitada pelo medo de armas atômicas, terrorismo, “a angustiante espera de um fim catastrófico, colocada a torto e a direito sob uma bandeira apocalíptica...”²⁰⁷,

²⁰⁴ Embora no último caso e como contextualiza Eric Hobsbawm: “O perigo real das novas redes terroristas internacionais para os regimes dos países estáveis do mundo desenvolvido [...] continua a ser desprezível [...] Isso ressalta a fraqueza relativa e absoluta dos movimentos terroristas da fase atual. Eles são sintomas, e não agentes históricos significativos [...] Trata-se de um clima de medo irracional. A política atual dos Estados Unidos tenta reviver os terrores apocalípticos da Guerra Fria, quando já não é plausível inventar ‘inimigos’ para legitimar a expansão e emprego do seu poder global. Repito aqui que os perigos da ‘guerra contra o terror’ não provêm dos homens-bombas muçulmanos.” HOBBSAWM, Eric. *Globalização, Democracia e Terrorismo*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.134 -135.

²⁰⁵ DETIENNE, M. apud LE GOFF, Jacques et al. *A Nova História*. Trad. Coimbra: Almedina, 1978, p. 485-488.

²⁰⁶ RICOEUR, Paul. Mythe. In: *Encyclopaedia Universalis*. Paris: Encyclopaedia Universalis France, 1968-1973, XI, p. 534.

²⁰⁷ LE GOFF, op.cit., 2003, p. 361.

como outros personagens de *Um Filme Falado* reiteram em outras sequências da película.

O fato de utilizar em *Non, ou a vã glória de mandar* os mesmos atores para interpretar soldados em conflitos que ocorrem nos séculos XVI²⁰⁸ e XX contribui para que as duas épocas sejam associadas. O pesquisador de cinema luso brasileiro, Randal Johnson, interpreta que o realizador se valeu desse recurso para expressar continuidade entre os acontecimentos separados por séculos: “Oliveira estabelece um sentido de continuidade nestes episódios pelo uso dos mesmos atores nas diferentes batalhas históricas [...] A continuidade, por conseguinte, envolve a conquista através do uso das armas.”²⁰⁹

Procurei nesta parte do capítulo fazer uma leitura, ainda que parcial, de *Non, ou a vã glória de mandar* que me permitisse lançar algumas questões e possibilidades para melhor analisar o objeto principal desta dissertação, ao mesmo tempo buscando entender melhor as preocupações e o entendimento que Manoel de Oliveira incorpora dos conceitos de história. No capítulo a seguir passo, portanto, ao trabalho de interpretação de *Um Filme Falado* e a sua jornada pelo Mediterrâneo.

²⁰⁸ Nos atemos aqui apenas ao episódio de Alcácer Quibir em *Non, ou a vã glória de mandar*, mas em outras partes do filme também usa-se esse recurso.

²⁰⁹ JOHNSON, op.cit., p. 64-65. Do original “Oliveira establishes a sense of continuity in these episodes through the use of the same actors in the different historical battles [...] The continuity, therefore, involves conquest through the force of arms”. (tradução nossa)

2 – *Um Filme Falado*: um percurso pela história do Mediterrâneo - monumentos

Um Filme Falado por ser falado em várias línguas. Porque cada uma dessas línguas representa um contributo dado para a evolução da civilização ocidental desde os seus primórdios, o que é, afinal, um modo sub-reptício de tocar o fundamental deste filme falado.

Manoel de Oliveira

A Talking Picture speaks of the relationship of this civilization with Arabs countries.

Manoel de Oliveira

Este trabalho de Manoel de Oliveira, *Um Filme Falado*, pode ser considerado uma reflexão e, como já foi proposto, uma alegoria sobre a história do Mediterrâneo e em especial sobre a relação de Portugal com a União Europeia, portanto, da Europa e, apesar da ausência de menção explícita, também da relação com a Espanha. Neste último caso talvez na forma de conteúdo oculto. Na película, as protagonistas portuguesas (Rosa Maria e sua filha Joaninha) viajam num navio pelo Mediterrâneo e interagem com franceses, gregos, norte-americanos, italianos, compatriotas lusos, muitas vezes se comunicando em suas línguas, embora não exista nenhum personagem, menção falada ou monumento espanhol. Mesmo quando o navio passa próximo a Ceuta, a professora de história, aponta para a localidade mencionando que Portugal a conquistou dos mouros, sem citar a Espanha, que hoje detém a posse:

Rosa Maria: Aquela cidade que mal se vê daqui é Ceuta. Foi tomada pelos portugueses dos mouros há mais de 500 anos atrás.

Maria Joana: E por quê?

Rosa Maria: Porque as naus portuguesas eram atacadas nestas proximidades...

Maria Joana: Ah, então a cidade é nossa.

Rosa Maria: Não, não é mais, já não é mais.

Maria Joana: Ah já sei é por causa da Revolução dos Cravos.

Rosa Maria: Não, não, não. Ceuta foi perdida há muitos séculos atrás e o 25 de Abril passou-se há pouco tempo. E isso é outra história.

Na ausência de declarações ou outras abordagens mais aprofundadas de Manoel de Oliveira sobre a historiografia lusa em contraponto com a

espanhola que posam nos esclarecer sobre este ponto, procuramos indícios em outras fontes. Indagamos se as palavras de Fernando Pessoa em seu ensaio sobre a aproximação mental entre Portugal e Espanha poderiam contribuir nesta busca por interpretação sobre esta ausência:

Dos ódios que a história semeia, o ódio do português ao espanhol imperialista é o único que ficou, porque o contra os franceses que nos invadiram sob Napoleão, e o contra os ingleses que nos lançaram o Ultimatum célebre, já passaram ambos e se desradicaram de nós.¹

Afinal o que vemos neste filme em termos de Europa, é uma noção mediterrânica, com portugueses, franceses, italianos e gregos (sem falar no norteamericano filho de poloneses) de um lado, e turcos e egípcios, de outro. A ausência da Espanha e das cultura e língua espanhola é um ponto difícil de ignorar. Costa Lobo lembra que “É, por certo, indestructível a influencia, que a Hespanha exercia, e ha sempre exercer sobre Portugal, influencia insita nas relações multiplices, creadas pela natureza e pela afinidade.”²

Em *Mitologia da Saudade* que trata da exploração da alma portuguesa, Lourenço também toca na questão da proximidade inevitável dos dois países da Península Ibérica

[...] O código cultural da Península tem uma estrutura comum, latina e cristã. Só as suas expressões, a diversa memória de suas línguas, apesar de tudo, próximas, as influências sofridas no contato com as grandes culturas do Ocidente a que a Península pertence, as fazem parecer mais distintas do que são. De resto, o intercâmbio entre elas, pelo menos até o século XVII, é permanente com hegemonismo castelhano em geral, mas também interesse e fascínio pela cultura lusitana, sobretudo pela sua poesia lírica. Nada disso se altera com a perda da independência política. Mas altera-se aos poucos e, por fim, duravelmente, a imagem recíproca dos dois países. [...]³

Este ponto permanece, portanto, enigmático e, como uma possibilidade no âmbito de outra perspectiva para a interpretação da omissão, recorro também a Ricoeur em sua abordagem *O esquecimento e a memória manipulada*, para tentar entender este esquecimento ou simples desconsideração de necessidade quanto à menção à Espanha neste filme

¹ PESSOA, Fernando. *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986 (Obra em Prosa de Fernando Pessoa), p. 96.

² COSTA LOBO, A. de Sousa Silva. *Origens do Sebastianismo. História e Perfiguração Dramática*. Lisboa: Edições Rolim, 1982, p. 57.

³ LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade - seguido de Portugal como Destino*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p.97.

Porque os abusos da memória são, de saída, abusos do esquecimento? Nossa explicação, então, foi: por causa da função mediadora da narrativa, os abusos de memória tornam-se abusos de esquecimento. Assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. A idéia de narração exaustiva é uma idéia performativamente impossível. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva. [...] As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela.⁴

Em *Non, ou a vã glória de mandar* a relação de Portugal com a Espanha no contexto das Idades Média e Moderna é tratada em mais de um episódio: quando se encena a época da paz com Castela no reinado de dom João II pelo casamento de Afonso com a infanta Isabel, nas batalhas de Toro e de Alcácer Quibir (aliados castelhanos e Felipe II e sua filha).

Já no diálogo entre Rosa Maria e Maria Joana no filme de 2003 observamos que a menina confunde ou associa (de forma um tanto teleológica) um fato contemporâneo com outro do século XVI. Ceuta, localizada na margem ocidental do Mediterrâneo, poderia ter sido o primeiro destino visitado pelas duas portuguesas, mas elas apenas a avistam de longe. Em sua jornada se mantém distantes dessa parte da África, próxima do Marrocos (e suas lembranças de Alcácer Quibir) e, com isso, inexistente na narrativa, o contato com a Espanha, a quem pertence a cidade na atualidade.

Bueno⁵ interpreta a ingênua afirmação da menina como uma associação entre a posse e o fim do passado colonial lusitano na África, sendo a Revolução dos Cravos o encerramento desse império colonial africano português, conforme retratado também no episódio de encerramento de *Non, ou a vã glória de mandar*. Nesse filme como vimos no capítulo anterior, a morte do personagem soldado e historiador corresponde ao final do filme e acontece no dia 25 de abril de 1974. A visão do espectro de Dom Sebastião é sangrenta, acontecendo num pesadelo do alferes Cabrita e precede a sua morte. Não podemos esquecer ainda, que a Revolução dos Cravos representa para Manoel de Oliveira, também conforme já visto⁶, um recomeço de carreira e a

⁴ RICOEUR, Paul. A condição histórica. In: RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Trad. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 455

⁵ BUENO, In: JUNQUEIRA, Renata Soares (org). *Manoel de Oliveira: Uma Presença*. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010, p.180

⁶ ANDRADE, Sérgio C. *Ao Correr do Tempo. Duas décadas com Manoel de Oliveira*. Lisboa:

fase mais produtiva.

A leitura do texto de Xavier (*A alegoria histórica*) permite colocar a possibilidade de *Um Filme Falado* se constituir uma alegoria nacional, da mesma forma que *Non, ou a vã glória de mandar*, exigindo “a compreensão de vidas privadas enquanto representações de destinos coletivos.”⁷ Assim, ao acompanhar jornada das duas portuguesas encontramos desde o início uma forte ligação das duas com a nação portuguesa: no primeiro plano sequência, a menção ao tema das navegações, a marcada presença dos monumentos a essas vitórias lusas, que as protagonistas observam desde o navio. No restante da narrativa isso não ocorre, Rosa Maria e Maria Joana se deslocam até os locais onde a história do Mediterrâneo estaria presente, a história, sua narrativa, monumentos e indagações, nesses casos está num local externo ao navio. Na partida, as duas observam a materialidade dos monumentos e lembram do mito de Dom Sebastião no momento primeiro da jornada. O navio – possível alegoria para a civilização europeia –, parte de Lisboa e percorre o caminho dos navegadores portugueses, desta vez no ambiente do ano de 2001 quando uma menina - Maria Joana é apresentada no texto de abertura do filme como a principal protagonista – acompanhada por sua mãe, “distinta professora de História”, atravessando “milênios de civilização ao encontro do pai”. Assim, *Um Filme Falado* mais do que uma alegoria sobre a História do Mediterrâneo poderia ser em primeiro lugar uma alegoria nacional sobre Portugal. Sobre isto, Eyny and Zubatov⁸ (apud Johnson, 2007, p. 129) também consideram que a personagem Maria Joana ocupa um espaço privilegiado

Se a aula de história e o filme são primariamente dela, ela é certamente sobrecarregada com uma assombrosa responsabilidade como uma simples depositária capaz de preservar o legado para o passado e para o futuro.

Portugália Editora, 2008, p. 80 “a partir de do 25 de Abril de 1944 e por força de um progressivo prestígio internacional, passou a ocupar também o lugar cimeiro das atenções nacionais, com condições reais (e muitas vezes excepcionais) para fazer os seus filmes. As distinções começaram a suceder-se um pouco por toda parte.”

⁷ XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão P. (org). *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-Estruturalismo e filosofia analítica* - Vol. I. São Paulo: Editora Senac, 2005a, p. 242.

⁸ Eyny, Zubatov, A. Voyage to the End of the World: Manoel de Oliveira's *A Talking Picture*. *Senses of Cinema* 33, October-December, 2004. Disponível em: www.sensesofcinema.com/contents/04/33/a_talking_picture.html. Do original 'If the history lesson and the film are primarily hers, she is certainly burdened with an awesome responsibility as the single vessel capable of preserving the legacy of the past for the past and the future'. In this sense, Maria Joana represents more than a single little girl." (tradução nossa)

Ainda sobre a alegoria, Xavier lembra que esta “faz parte da produção rotineira da cultura de massas, particularmente dentro da tradição dos gêneros populares [...]”⁹ Quando se trata de um filme narrativo, o pesquisador considera que a alegoria resulta de “composições visuais que, em muitos casos, estabelecem um diálogo com certas tradições iconográficas, antigas e modernas”¹⁰. Assim, a leitura alegórica de filmes seria sempre um “gesto cultural multifocal que exige a capacidade de explorar aquilo que é sugerido tanto pela sucessão horizontal das imagens quanto pelos efeitos verticais das composições visuais ou dos códigos culturais presentes na trilha sonora.”¹¹

Este autor faz a ressalva de que nem sempre é possível distinguir “alegoria daquilo que não é alegoria”¹², existindo uma complexidade na interpretação, criando efeitos além do controle do emissor.

Para sistematizar a presente análise optei por dividir a narrativa de *Um Filme Falado* em duas partes (e em dois capítulos), sendo que a primeira vai desde a partida das protagonistas de Lisboa indo até o plano sequência no hotel no Egito, seguido da tomada do navio à noite todo iluminado (planos sequência de 1 a 29)¹³. Considerei a segunda parte iniciando no plano sequência em que ocorre a primeira conversa à mesa (comandante, a francesa, a italiana e a grega), prosseguindo quando o comandante informa as mulheres que existe uma bomba e todos devem abandonar o navio (planos sequência de 30 a 37) e terminando desde o toque de alerta, a fuga dos passageiros e a explosão do navio, que conclui o filme (planos sequência de 38 a 42). Não deixei de considerar também como planos sequência esses breves momentos da película, que servem como elipses, quando se vê o navio, ou mais com maior frequência o detalhe da proa, avançando pelo mar, sempre da esquerda para a direita da tela.

⁹ XAVIER, op.cit., 2005a, p. 344.

¹⁰ Ibidem, p. 345. O autor coloca a sucessão horizontal e narratológica de planos para criar estruturas narrativas de espaço-tempo específicas e relações verticais como criadas tanto pela interação entre imagem e som quanto pelas relações intertextuais entre a composição pictórica do filme e certos códigos culturais derivados da pintura e da fotografia. O elemento da trilha sonora correspondente às diversas línguas faladas, não deixa de integrar este ponto das relações verticais.

¹¹ Idem.

¹² Ibidem, p. 346.

¹³ Ver Anexo I

2.1.1 – A Jornada

Na abertura do filme lemos: “Em julho de 2001 uma menina acompanhada de sua mãe, distinta professora de História, atravessa milénios de civilização ao encontro do pai”. De acordo com a explicação introdutória, não se trata apenas de uma jornada pelo Mediterrâneo, mas pela história de uma civilização que é banhada por esse mar. Uma história concluída de modo drástico em meados de 2001. A narrativa de Oliveira faz uma inequívoca alusão aos ataques de 11 de setembro de 2001 e poderia parecer, com seu filme, atribuir a esse ano “o fim da história”, de Portugal pelo menos.

A seguir observamos um grupo de anónimos se despedindo do navio usando lenços brancos, o som do mar, murmúrios, a sirene do navio, com detalhes da cidade de Lisboa vista do rio.

Ao longo do filme vemos repetirem-se, com pequenas variações, algumas composições de cena: a proa do navio singrando os mares e as figuras de Rosa Maria e Maria Joana no convés, observando monumentos ou pessoas fora do navio (na despedida de Marselha, de Nápoles, de Atenas, na segunda parte, à noite, quando as duas conversam e são abordadas pelo comandante).

Somente no final da película, quando as duas observam a todos os que abandonaram o navio condenado pelas bombas, é que esta composição muda, porque as vemos num plano mais aberto de forma mas distanciada (do ponto de vista dos que estão nos botes salva-vidas). Talvez esta quase repetição ao longo do filme reforce a sensação de tensão no final, de que algo mudou, está fora da rotina que esses elementos da narrativa nos acostumaram, e a visão tranquila das duas no convés passa a ser substituída, no momento final, pela visão das duas personagens num plano mais distante, à noite, quase que abandonadas a sua própria sorte, momentos antes de sua morte na explosão.

No início de *Um Filme Falado* vemos as duas portuguesas em plano americano observando os monumentos que passam em frente, fechadas como num quadro olhando em volta a história desfilar, monumentos e lugares de memória, categoria na qual poderia incluir o nevoeiro que lembra o mito nacional de Dom Sebastião.

2.1. 2 – As protagonistas

A jornada de Maria Joana e Rosa Maria poderia ser a jornada de Portugal: partem revivendo a glória lusa ao observar o desfile de monumentos nacionais e terminam na desgraça do navio afundando, enquanto todos os demais passageiros se salvam. As duas são loiras e discretas. Maria Joana incorpora em seu nome, o da mãe e do pai (João Amorim). A menina é, portanto, filha de um piloto da aviação civil (um navegador) e de uma historiadora: “a distinta professora de História” como é apresentada.

Ainda sobre a observação dos aspectos alegóricos para a compreensão das personagens, lembramos ainda Xavier quando observa que

Em diferentes países, tanto o filme histórico quanto a representação semidocumental de conjunturas presentes adotaram estratégias alegóricas, colocando a protagonista feminina como uma personificação das virtudes ou esperanças nacionais dentro do processo histórico.¹⁴

Poderia associar a figura de Rosa Maria à musa da história, Clio, contudo no filme não existe nenhuma referência verbal ou iconográfica a essa personagem da mitologia. Entretanto duas referências explícitas à mitologia clássica chamam a atenção: a deusa Atenas (intelecto, sabedoria) na Grécia, e Sofia (sabedoria), no museu Santa Sofia em Istambul. Na narrativa, essas figuras mitológicas, e alegóricas¹⁵, são relacionadas ao gênero feminino, reiterando a sua relação com o intelecto e a sabedoria e, portanto, talvez possam ser associadas à figura da historiadora. A certa altura (plano sequência 12) quando estão na Acrópole em Atenas, o padre Nikolas e Rosa Maria mencionam várias vezes a deusa (conversando em francês), mesmo que entendida por eles num nível mitológico:

Padre: (*em francês*) [...] o monumento mais importante de toda a Grécia é o Partenon, este aqui ao lado. Lá dentro havia uma colossal estátua de Atena. Uma estátua de marfim, vestida de ouro. Media dez metros de altura. Atena é a deusa da sabedoria. [...] A estátua era enorme e reza a lenda que o seu busto ultrapassava o templo em altura e podia ser vista de qualquer lugar da cidade.

Rosa Maria: (*em francês*) o que fazia os habitantes se sentirem protegidos.

Padre: (*em francês*) Exato, até porque na mitologia, Atena vence Poseidon e por isso se tornou a protetora da cidade.

¹⁴ XAVIER, op. cit., 2005a, p. 373.

¹⁵ Ao fazer um restrospecto da tradição clássica sobre a alegoria, Xavier a certa altura aponta que “[...] os filósofos inauguraram uma técnica de leitura que via os agentes narrativos como personificações, como equivalentes concretos para o pensamento abstrato”. Ibidem, p. 347.

Rosa Maria: *(em francês)* O que foi feito dessa estátua?

Padre: *(em francês)* Qual delas? A da lenda? Desapareceu e não se ouviu falar mais dela. Mas a autêntica foi retirada ao mesmo tempo em que uma outra, essa de bronze, ainda maior colocada entre o Propileu [...] E no século V d.C. ambas foram levadas para Constantinopla.

Rosa Maria: *(em francês)* E isso na época do imperador cristão Teodósio [...]

Maria Joana: *(em português)* Do que estão falando?

Rosa Maria: *(em português)* Estamos falando da estátua da deusa Atena.

Maria Joana: *(em português)* E havia mesmo essa deusa?

Rosa Maria: *(em português)* Não, havia essa estátua, melhor haviam duas estátuas, que desapareceram, ou melhor, foram levadas para Constantinopla.

Maria Joana: *(em português)* E podiam roubar uma deusa?

Rosa Maria: *(em português)* Não, não se pode roubar um deusa. O que foi roubado foi a estátua que representava a deusa protetora da cidade.

Maria Joana: *(em português)* E a cidade ficou sem proteção?

Rosa Maria: *(em português)* Não, meu anjo. No mundo quem protege a Grécia são os gregos. A história da estátua foi uma crença que se perdeu no tempo. [...]

Padre: : *(em francês)* Esse é o templo de Erektion, onde se praticava o culto a Poseidon e Athina. Desculpe se digo Athina.

Rosa Maria: : *(em francês)* A palavra grega para Atena?

Padre: : *(em francês)* Exato a palavra grega para Atena, a deusa da sabedoria

Rosa Maria: *(em francês)* A sabedoria dos filósofos, dos dramaturgos, de poetas e da música. Tudo vem de Athina.

Existe aqui uma ligação com as falas que ouvimos em Istambul sobre a construção de Santa Sofia (planos sequência 19), quando o guia explica que: “As ruínas da segunda Santa Sofia (que) foi construída em 415 pelo Imperador Teodosio”. No âmbito da narrativa do filme, portanto as duas deusas da sabedoria grega estão relacionadas, tanto na Grécia como na Turquia. Esses dois locais, Atenas e Istambul, estão conectados, e como quase mais nada vemos de Istambul além de Santa Sofia (salvo a entrada pelo Bósforo) temos que a afirmação sobre a sabedoria grega, ou da deusa Atena, é reforçada. Cabe vincular tudo isto às constantes intervenções da personagem Helena, na segunda parte do filme quanto à origem grega da civilização ocidental e também a outras afirmações da própria Rosa Maria e da francesa Delfina.

Sobre a luta e vitória de Atena sobre o deus dos oceanos, Poseidon, e a colocação em tempos antigos da estátua da deusa no alto do Pártenon, Bueno avalia que

como memória dessa vitória, desvela que, mais que força bruta, o conhecimento, a inteligência e a consequente sabedoria foram os elementos necessários para vencer a barreira dos oceanos.¹⁶

¹⁶ BUENO, In: JUNQUEIRA, op.cit., p. 181.

No filme existem diversas referências à cultura grega (Antiguidade clássica) como sendo a origem (o berço) da civilização ocidental. A divisão Norte-Sul do Mediterrâneo, incorporada na narrativa, relaciona-se com a visão totalizante da raiz grega para tudo, podendo ser considerada fruto de outra época, conforme coloca Hobsbawm:

Mesmo a simples idéia de uma história da Europa cartograficamente definida apenas se tornou possível com a ascensão do Islã, que divorciou permanentemente as margens meridionais e orientais do Mediterrâneo de suas margens setentrionais. Que historiador da Antiguidade clássica insistiria em escrever a história apenas das províncias mediterrâneas setentrionais do Império Romano, exceto por capricho ou ideologia?¹⁷

Assim, a visão historiográfica que a narrativa de *Um Filme Falado* revela talvez esteja mais próxima da mentalidade trazida pela Aula III de Lucien Febvre, parte do Curso proferido no Collège de France em 1944-1945, quando o historiador se refere ao grande problema do Mediterrâneo, que ele considera como primeira pátria, elemento fundador da “nossa” civilização europeia

Enquanto a România viveu, enquanto ela incluiu em seus limites de um lado da Itália, e a Gália mediterrânea, e a Ibéria de dupla face, mediterrânea e atlântica, e a Grécia Peninsular e insular, e a Ásia Menor, e por último, a Mesopotâmia, e a [...] e todos os países do Norte da África, enquanto que ela excluía, não o esqueçamos, o que devia ser mais tarde a Rússia, o que devia ser mais tarde a Hungria e a Boêmia e a Alemanha, tudo o que ultrapassava para o Norte e o leste a fronteira do Reno, o *limes*, e a linha do Danúbio, enquanto essa România, tendo absorvido o helenismo que formou o caldo substancial, que formou o melhor de sua civilização que ela agrupava, não somente como a formação política, como a formação militar que os regia na paz e na ordem, enquanto essa România se impôs aos homens como o lugar comum de sua civilização no que ela teve, a seus olhos, de melhor e de mais precioso, não houve nenhum futuro para a noção de Europa, nenhuma chance para que essa noção se materializasse realmente, para que esse nome flutuante, produto de necessidades puramente teóricas, se tornasse o nome de uma unidade substancial, de uma unidade de civilização. Em outros termos, enquanto durou essa România, a Europa não foi a Europa. A Europa estava no Mediterrâneo. A civilização europeia foi a civilização mediterrânea. E portanto cabe a nós, aqui, nesse momento, auscultar as bases, estabelecer os fundamentos desse Mediterrâneo de cultura, desse Mediterrâneo de civilização, dessa pátria mediterrânea que foi por tanto tempo a pátria dos homens que prepararam para nós o leito de cultura no qual repousamos... calmamente, apesar de tudo, com a inconsciente serenidade do homem que dormia em Pompéia, tranquilo em sua casa, enquanto que a lava em torrente descia ao longo das escarpas do Vesúvio.¹⁸

¹⁷ HOBSBAWM, Eric. *Sobre História, Ensaios*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 236

¹⁸ FEVRE, Lucien. *A Europa - Gênese de uma Civilização*. Trad. Bauru: EDUSC, 1999, p. 64-65.

Neste início da jornada uma menção às origens clássicas da civilização ocidental ocorre na forma daquilo que poderia ser considerado um monumento quando as duas portuguesas visitam Marselha (plano sequência 5). Nesse momento, o pescador João chama a atenção das duas para que leiam o que está escrito no chão. Elas vêem um bloco de pedra no chão (baixo relevo), que informa sobre a fundação de Marselha pelos gregos no século 6º antes de Cristo, “espalhando a civilização”. O que significaria espalhar a civilização neste contexto? “A civilização” implicaria na cultura superior dos gregos. Pode-se considerar que a simples divisão do Mediterrâneo parece negar, ou no mínimo ignorar, trocas e empréstimos culturais, ou como analisa Braudel, que tanto o Ocidente como o Islã¹⁹ seriam civilizações de “segundo grau”, herdeiras de outras²⁰. Fontana aponta no capítulo o *O Espelho Bárbaro* que:

Quanto ao que chamamos de nossa ‘civilização’, suas origens partem do conjunto de avanços que surgiram entre os 8.000 e os 7.000 anos anteriores à nossa era, no Oriente próximo, ligados a uma agricultura baseada na domesticação de algumas plantas e animais e à formação das primeiras cidades. [...] A evidência de uma gênese mestiça contrasta com a visão tradicional de nossa história, empenhada em isolar o contexto genuinamente europeu para explicar todo o seu desenvolvimento posterior em função de origens únicas e superiores, as quais teriam acabado por se impor em luta com as ameaças retrógradas dos diversos invasores asiáticos e africanos.²¹

Ainda sobre a construção da cultura mediterrânea antiga, o mesmo Fontana considera pertinente

substituir a visão de um povo ‘criador’ pela de um amplo marco de encontros de todos estes povos [indo-europeu, mesopotâmico, egípcio, fenício ou minóico] – e dos cartagineses, etruscos, celtas etc. – que torne possível o surgimento, a partir do conjunto de suas contribuições, de uma cultura com múltiplos elementos compartilhados.²²

Quando toca na questão das explicações raciais ou culturais apoiadas em fatores primordiais de longa duração (abordagem teleológica dos processos históricos), Jack Goody considera que “esse modelo tem de ser substituído por

¹⁹ Neste ponto da narrativa a referência ao Islã acontece quando na partida Rosa Maria fala da guerra de Dom Sebastião contra os mouros e a tomada de Ceuta pelos lusos.

²⁰ BRAUDEL, Fernand. *Gramática das Civilizações*. Trad. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 61-62.

²¹ FONTANA, Joseph. *A Europa diante do espelho*. Trad. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 10.

²² FONTANA, Ibidem, p. 15.

uma historiografia que seja mais flexível na abordagem da periodização, que não pressuponha a superioridade européia única no mundo pré-moderno [...]”²³. Este autor considera que se pode compreender o desenvolvimento da sociedade com base num quadro mais amplo e “não em termos de uma seqüência de eventos europeus, determinada em termos ideológicos”²⁴ como parece ser o caso de muitos pontos observados na narrativa de *Um Filme Falado*. Goody afirma ainda que o efeito do mundo clássico na história europeia posterior ou na história global não seria direto.²⁵

Ao tentar entender o porquê isto acontece no filme,²⁶ posso sugerir que o realizador (e roteirista) teria tido uma formação intelectual permeada pela ideia de uma Europa ou Ocidente como centros de tudo. Autores da primeira geração dos *Annales*, Lucien Febvre e Henri Pirenne, ao abordar temas relacionados à Europa e ao Mediterrâneo apresentam certos pontos de convergência com as ideias que aparecem na película, sobre a cultura grega e o Islã como problema ou causador de divisão no Mediterrâneo. Febvre, por exemplo, na Aula III (*A Europa, o Helenismo e o Mediterrâneo*) da coletânea *A Europa, gênese de uma civilização*, diz que a

Grécia inventou a Europa. Mas o mundo grego não era um mundo europeu [...] um Mediterrâneo de fabricação grega e restrita às necessidades dos gregos, dos gregos instalados em suas colônias, à beira do mar, e que começam, partindo daí a modelar, a arrumar, a humanizar o mundo que os envolve; gregos que, mais tarde, vêem sua cultura e a língua que a veicula assumidas pelos macedônios, propagadas por Alexandre e seus comandantes do Egito à Índia [...] ²⁷

Numa entrevista em que afirma que seus filmes têm muito uma relação com a história, o diretor, Manoel de Oliveira, aborda entre outros pontos a gênese europeia e diz que a “formação da Europa é feita contra os muçulmanos”, embora mais adiante contemporize, e mencione o Papa João Paulo II, dizendo que “nenhuma das religiões tem, no seu fundo, a proposta de

²³ GOODY, Jack. *O Roubo da história*. Trad. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p. 17.

²⁴ GOODY, Ibidem, p. 17.

²⁵ Ibidem, p. 65.

²⁶ Além do aspecto teleológico das alegorias, como menciono na Introdução desta dissertação, conforme XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento, cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p.12.

²⁷ FEBVRE, Lucien. *A Europa - Gênese de uma Civilização*. Trad. Bauru: EDUSC, 1999, p. 62-63.

guerra”.²⁸

2.1. 3 – Dom Sebastião, o oculto

Na partida de Lisboa existe a referência ao infante Dom Henrique, “o grande empreendedor dos descobrimentos” e “o feito glorioso da chegada à Índia pelo mar numa expedição comandada por Vasco da Gama” ao mito de Dom Sebastião, e à aproximação deste com a situação do tempo diegético da narrativa, quando a professora diz que o Encoberto poderia vir “um dia numa manhã de nevoeiro como esta”. A propósito da exibição da Torre de Belém, Johnson²⁹ lembra que a partida de Lisboa acontece em julho de 2001 e que a partida de Vasco da Gama em sua viagem, rumo também à Índia, começou em julho de 1497. Para ele, *Um Filme Falado* “representa um eco moderno da jornada de Vasco da Gama, mas num mundo diferente e com resultados muito diferentes.”³⁰

Numa abordagem diversa, Inácio Araújo, considera que os verdadeiros monumentos portugueses, “que têm o hábito curioso de serem impalpáveis”³¹, seriam eles Camões e Fernando Pessoa.

Ainda sobre Dom Sebastião, presente tanto em *Um Filme Falado* como em *Non, ou a vã glória de mandar*, observo que, de certa forma junto com Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral, o Encoberto desempenha um papel marcante na obra de 2003 mesmo que como conteúdo latente: menções breves nos diálogos, ligação com monumentos e as lutas com os mouros. Assim, a narrativa chama a nossa atenção para Portugal porque as protagonistas são lusas e partem de Lisboa rumo à Índia, em referência à expansão ultramarina. Nessa jornada sem volta, partindo de Portugal, vemos os monumentos em memória aos descobrimentos, a Torre de Belém e ouvimos sobre o mito do Encoberto, ou seja, a evocação de um destino imperial ultramarino e a tragédia do reino; a perda do jovem rei que no século XVI parecia garantir a sucessão da coroa portuguesa e a independência do reino.

²⁸ ANDRADE, op. cit., p. 48.

²⁹ JOHNSON, Randal. *Contemporary Film Directors: Manoel de Oliveira*. Illinois: University of Illinois Press, 2007, p.127.

³⁰ Do original “represents a modern echo of Vasco da Gama’s journey, but in a different world with very different results.” (tradução nossa). Idem.

³¹ ARAÚJO, Inácio. Uma Nova Aventura Lusitana. In: MACHADO, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 108.

Ainda que de forma efêmera, a narrativa nos remete à glória de Portugal em mais de um momento.³²

O breve trecho a seguir logo no início do filme orienta-se para o que poderia se enquadrar naquilo que Lucette Valensi chama de:

vasto aparelho mitológico edificado desde a derrota de 1578. O herói do mito [...] é evidentemente Sebastião [...] o sebastianismo é, se o reduzirmos à sua expressão mais simples, a crença messiânica na volta do monarca que irá restaurar a independência e a grandeza de Portugal.³³

Assim, no primeiro plano sequência de *Um Filme Falado* vemos que Rosa Maria e Maria Joana (num plano americano) acompanham (de frente para a câmera) o percurso do navio pelo rio Tejo desde o convés. Rosa Maria acaricia os cabelos louros da filha, quase numa pose de pintura pela relativa imobilidade. Vemos também os monumentos, cuja razão de ser é explicada pela historiadora. Depois ela se lembra da tragédia de Alcácer Quibir por causa do nevoeiro:

Rosa Maria: Está a vir um nevoeiro, que pena. Se aumentar não vai dar para ver o Monumento aos Descobrimentos. Estamos a nos aproximar, vês? Fizeram-no em memória ao fato e em homenagem aos marinheiros (...). Que engraçado! Este nevoeiro me fez lembrar o mito Dom Sebastião...

Maria Joana: O que é um mito?

Rosa Maria: Chama-se mito as histórias imaginadas a partir de certos acontecimentos como este. Dom Sebastião a quem chamavam de o 'Encoberto' na crença de que viria um dia numa manhã de nevoeiro como esta.

Maria Joana: E quem foi Sebastião?

Rosa Maria: Dom Sebastião foi um dos reis de Portugal. Um rei que queria transformar o mundo em um mundo cristão e fez uma guerra para conquistar os mouros que tinham outra religião.

Maria Joana: Que guerra?

Rosa Maria: Uma guerra que se deu em Alcácer Quibir em África e ficou conhecida como a Guerra dos Três Reis, por terem morrido lá. Acredita-se que Dom Sebastião foi um dos três mortos. Morto ou não, o fato é que desapareceu depois da derrota dos portugueses. E ficou no povo a esperança, que é o tal mito e uma crença muçulmana também. Mito de que o "Encoberto" viria um dia num cavalo branco numa manhã de nevoeiro.

Maria Joana: E virá mesmo?

Rosa Maria: Há quem creia que sim, mas por enquanto é só um mito.

Maria Joana: E se vier, vai entrar por onde sairmos?

Rosa Maria: Isso eu já não sei dizer... Mas se vier a cavalo, é provável que entre por terra.

³² No momento da partida, depois no Egito diante das pirâmides, em discussões sobre idiomas e a difusão da língua portuguesa pela América, África e Ásia, com os demais personagens.

³³ VALENSI, Lucette. *Fábulas da Memória. A batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo*. Trad. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p.153.

O fato da névoa, que traz à lembrança o desastre de Alcácer Quibir, encobrir o Monumento aos Descobrimentos, de certa forma faz com que o acontecimento negativo (e posterior) se sobreponha aos tidos como positivos, celebrados aqui como uma era de triunfos para Portugal. Poderia ser um mau presságio, um indício: partem com o nevoeiro sebastianista e não retornarão. Fernando Pessoa conclui o poema épico, *Mensagem*³⁴, com *Nevoeiro*, momento do retorno do rei Dom Sebastião

Nem rei nem lei, nem paz nem guerra,
Define com perfil e ser
Este fulgor baço da terra
Que é Portugal a entristecer –
Brilho sem luz e sem arder,
Como o que o fogo-fátuo encerra.

Ninguém sabe que coisa quer.
Ninguém conhece que alma tem,
Nem o que é mal nem o que é bem.
(Que ànsia distante perto chora?)
Tudo é incerto e derradeiro.

Tudo é disperso, nada é inteiro.
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...

É a hora!

Cabe apontar que Manoel de Oliveira foi um contemporâneo de Pessoa, “eu vivi esses tempos e essas pessoas”³⁵, e assim promover alguns diálogos, levantando influências (diretas ou indiretas) do poeta na obra do realizador, embora sejam circunstanciais pois Oliveira, diferentemente do poeta, nunca foi um iberista.

Embora mencione a morte de três reis na batalha³⁶, a professora destaca o desaparecimento de Dom Sebastião, mas não explicita sua morte, (“... morto ou não...”) e da esperança – mesmo após cinco séculos - de sua

³⁴ PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2010, p.102-103.

³⁵ ANDRADE, op.cit., p. 53.

³⁶ “Tal foi o fim dessa batalha, que tornará para sempre famoso o campo de Alcácer, com o evento tão novo e insólito, jamais visto ou jamais contado numa história do mundo, da morte de três grandes reis em um encontro – um do lado dos vencedores e dois do lado dos vencidos: o rei Dom Sebastião de Portugal, o xarife Mulay Mahamet, e o Maluco’ – escreve uma testemunha portuguesa, à qual faz eco um historiador contemporâneo dos fatos, que escreve, da Ásia Menor: ‘Em nenhuma outra batalha se viu, como naquela, perecerem três reis ao mesmo tempo. Louvores a Deus e a suas vontades’”. ALENSI, op.cit., p.15.

volta numa manhã de nevoeiro.³⁷ Diante da pergunta pragmática da menina sobre o local de sua volta, a mãe³⁸ continua a “aula de história” no âmbito do extraordinário dizendo que poderá entrar por terra por estar a cavalo!³⁹ Reforça o mito e a esperança lusas com uma referência a certa crença muçulmana sobre isso.⁴⁰ Rosa Maria conta para a menina a história do rei sem deixar claro que não poderia estar vivo, projetando para seu futuro “seu retorno, esperado a qualquer momento logo após a batalha e, mesmo muito tempo depois, aguardando em reencarnação”⁴¹, conforme reflete Megiani.

Não fica claro pelas falas se a tal “crença muçulmana” envolveria o rei português ou outro mito do oriente. Em sua pesquisa, Jacqueline Hermann menciona entre outros, o mito oriental do “emir oculto” que poderia ter ecoado ao ocidente, como sugere Le Goff.⁴² O próprio Manoel de Oliveira diz que

A história do Encoberto é uma história mítica europeia, mas é também uma história mítica da religião muçulmana: Maomé perdeu a descendência ao fim de três gerações. E houve depois o 12º imã, que desapareceu e ficou tido como “O Encoberto”: é esperado no tempo do Apocalipse, que ele virá também numa manhã de nevoeiro, num cavalo branco, para combater o Mal e dar harmonia ao povo. Ora, o V Império, com o Dom Sebastião – o Encoberto e o Desejado –, é a mesma coisa. E também na religião muçulmana há uma referência à figura de Cristo como Messias. A formação da Europa é feita contra os muçulmanos. Há uma ligação entre uns e outros...⁴³

Como lembra Hermann o sebastianismo embora um fenômeno cultural de seu tempo, foi “Tratado pela historiografia portuguesa ora como fuga irracional da realidade adversa, ora como seita de fanáticos a que não se

³⁷ Como aponta Lucette Valensi: “Os portugueses então se enlutam e se emparedam no silêncio. Com efeito, tudo indica que no espírito dos portugueses durante muito tempo sua desdita estava constantemente presente, mas que eles tiveram a maior dificuldade de falar dela publicamente. Assim, durante mais de vinte anos, todos os relatos impressos da batalha foram feitos em línguas estrangeiras”. ALENSI, op.cit., p. 20.

³⁸ Que diversas vezes ao longo do filme se apresenta como professora de história da Universidade de Lisboa.

³⁹ “Permeável aos vários grupos sociais e culturais, elástico também no tempo e no espaço, assim tem se caracterizado o sebastianismo desde que teve início a procura e a espera do rei desaparecido no Marrocos.” HERMANN, Jacqueline. *No Reino do Desejado. A Construção do Sebastianismo em Portugal: Séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.309.

⁴⁰ Em *Fábulas da Memória*, Lucette Valensi cita diversas fontes: textos de marroquinos, espanhóis, italianos, estrangeiros em geral, judeus e outros muçulmanos testemunhas da morte do rei D. Sebastião, cujo corpo teria sido devolvido à coroa de Espanha.

⁴¹ MEGIANI, Ana Paula Torres. *O Jovem Rei Encantado. Expectativas do messianismo régio em Portugal, séculos XIII a XVI*. São Paulo: HUCITEC, 2003, p. 108.

⁴² LE GOFF apud HERMANN, op.cit., p. 204.

⁴³ ANDRADE, S., op.cit., p. 48.

deveria dar maior crédito...”⁴⁴ O que torna de alguma forma paradoxal esta abordagem com elementos mitológicos por parte de uma historiadora em uma “aula de história”.

Mas numa leitura diversa, mais próxima talvez do que um filme poderia evocar, como a definição de Lucette Valensi quanto a seu próprio trabalho relativo a Alcácer Quibir, uma “pesquisa sobre a formação de transmissão de lembranças”⁴⁵, talvez deva fazer a análise deste trecho de *Um Filme Falado* seguindo outra chave. Afinal estamos no início de uma jornada que será concluída de forma trágica e traumática, como aconteceu com uma das Jornadas de África, do rei Dom Sebastião. A professora discorre sobre mitos, crenças, especulações devido à lembrança do Encoberto. Nos diálogos ela situa o episódio de Alcácer Quibir como mito, carregado da crença (ou esperança) dos portugueses na volta do rei⁴⁶. Na impossibilidade de “ver” os monumentos (pelo nevoeiro), expressão real e material das conquistas, passa-se ao intangível, ao irreal, ao mito do Encoberto que talvez não tenha morrido. Como bem lembra Lourenço, “O sebastianismo seria assim memória presente do bem anterior à nossa morte moral em Alcácer-Quibir um avatar da saudade lusíada.”⁴⁷

Por outro lado, ao observar a sequência sob outro prisma, o da linguagem cinematográfica adotada pelo diretor, temos uma característica típica de muitas obras de Oliveira: planos fixos, câmera parada. O cineasta português considera que:

não é correto, num filme de ficção, fazer a câmera andar para cá e para lá. Mas se faz sempre, para dar dinheiro, para entreter, pois o movimento distrai. Mas, artística e intelectualmente, isso não significa riqueza, mas pobreza. É a facilidade do espetáculo como diversão (...). A verdade é fixa, ou seja, o plano fixo é o mais próximo da objetividade. A montagem, ou seja, a mesma cena em

⁴⁴ HERMANN, op.cit., p. 18.

⁴⁵ VALENSI, op.cit., p. 248 .

⁴⁶ “Tudo se passou como se Portugal tivesse ficado com um presente virtual, um passado morto embora glorioso e um futuro onírico. Precisamente o fenómeno do sebastianismo encena estes três tempos sem ver entre eles nenhuma contradição. Num primeiro momento é uma maneira de negar a realidade - a da morte do jovem Rei e a da perda da independência, aliás equivocadamente ressentida -; num segundo momento, mais positivo, a de afirmar a existência não só histórica como imortal de Portugal e da sua missão transcendente na História como povo messiânico. É o messianismo intrínseco da cultura portuguesa, tal como seus poetas os seus teólogos, os seus mitólogos, os seus cronistas, de Fernão Lopes a João de Barros, com a insistência o apregoaram, que dá corpo ao sebastianismo, e não a mera nostalgia mais ou menos interessada pelo Desejado.” LOURENÇO, op. cit., p.98.

⁴⁷ LOURENÇO, Ibidem., p.52.

vários planos, é o afastamento da objetividade (...). Se mudo, caio na subjetividade: de outro lado, a verdade é outra coisa. Há ainda, outro aspecto: a câmera fixa é uma chave extraordinária, pois se torna objetiva.⁴⁸

Verifico, portanto, que o realizador coloca as duas personagens nesta imobilidade cênica que se contrapõe ao movimento da embarcação e à ação dos acontecimentos no passado e contados pela historiadora. Isso ocorre quase durante todo este filme. A “objetividade” da cena torna-se, no cinema de Manoel de Oliveira, a objetividade do que está sendo visto e dito neste filme falado. Poderia inferir assim, que o autor afirma a (sua) veracidade devido à linguagem das tomadas com câmera fixa⁴⁹, como declara, a verdade para ele é fixa e a câmera fixa tem objetividade, os dois conceitos que implicam na câmara parada. Diante disso, esta sequência representaria objetivamente (na verdade do filme) que Dom Sebastião desapareceu e poderá voltar numa manhã de nevoeiro. Um mito é incorporado pela história na aula de uma professora de história a sua filha.

O elemento nevoeiro remete ao filme *Non, ou a vã glória de mandar*, analisado no capítulo anterior, num plano sequência com Dom Sebastião. A sequência de sonho/pesadelo do personagem historiador alferes Cabrita, que ferido mortalmente num combate na África, sonha com o rei desaparecido nessa mesma África e surge num nevoeiro sangrento. O rei com a sua espada invertida como uma cruz que corta sua mão e no estado de saúde precário do combatente se transforma numa hemorragia mortal e real. Presente e passado se encontram associados a sonho e vigília, respectivamente conduzindo à morte do historiador. Overhoff Ferreira interpreta este plano como sendo uma

alegoria do império português, surgindo na neblina como profetizara Bandarra. Virando a espada, ele segura-a como se fosse uma cruz. O sangue que sai das suas mãos quando aperta a espada é o sangue que o alferes vomita no plano seguinte. É um momento de grande ambivalência: ao mesmo tempo em que dom Sebastião – ou seja, a ideologia de que Portugal foi eleito para liderar um império universal cristão – é acusado de automutilação e responsabilizado pela morte do alferes, subsiste ainda a simbologia cristã. A despeito de trazer a destruição, dom Sebastião é também agente do novo, da ressurreição da nação após a Revolução dos Cravos.⁵⁰

⁴⁸ MACHADO, A., op. cit., p. 29.

⁴⁹ Neste trecho do filme: a representação de um episódio do passado de Portugal.

⁵⁰ OVERHOFF FERREIRA, Carolin. Os Descobrimentos do Paradoxo, a expansão europeia nos filmes de Manoel de Oliveira. In: JÚNQUEIRA, Renata Soares (org). *Manoel de Oliveira: Uma Presença. Estudos de Literatura e Cinema*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010, p. 129.

Esse nevoeiro lembra a Rosa Maria o mito do Encoberto, no meio dos monumentos à glória dos descobrimentos, e poderia ainda ser associado a um lugar de memória “os lugares de memória são antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama”, como coloca Pierre Nora⁵¹.

Como se pode verificar, a figura de Dom Sebastião em *Um Filme Falado* equivale a pouco mais do que o barulho do mar, mas assim como este sempre está presente na narrativa. Acredito ainda, que o personagem carregue mais do que o nevoeiro e que a sua conexão com a fictícia criança Maria Joana esteja relacionada com o desaparecimento da menina no final do filme. Ou seja, assim como no filme de 1990 existe um elo entre Alcácer Quibir e a Revolução dos Cravos, em *Um Filme Falado*, a morte da protagonista poderia ser associada ao do rei Desejado na tragédia africana do século XVI.

2.1.4 – Marselha, Farruscas e o petróleo

Esta sequência (plano sequência 5) mostra as duas portuguesas em uma cidade movimentada e barulhenta (ao fundo uma catedral), uma breve conversa com um velhinho francês pescador e vendedor de peixe, que se chama João (em português) e tem um cãozinho poodle chamado Farruscas⁵², e um monumento que remete à Antiguidade clássica.

Ao atravessarem uma rua com muito trânsito, e com uma igreja ou catedral ao fundo do plano, ouvimos o latido de um cão e elas vão até ele. O bicho surge num plano geral, num cais, amarrado a um pequeno bote e luta para não cair no mar quando a embarcação é arrastada pelas ondas. As duas portuguesas ficam aflitas com o esforço do animal e Rosa Maria lança um olhar interrogativo ao pescador, ocupado vendendo sua mercadoria (“peixe fresco”), quem lhe diz para soltar a coleira.

Em sua pesquisa sobre os trabalhos de Manoel de Oliveira, Randal Johnson localizou um depoimento do cineasta, que menciona uma imagem que

⁵¹ NORA, Pierre. Entre Memória e História. A problemática dos lugares. Trad. *Revista Projeto História*. São Paulo, n.10, p.12.

⁵² “espada ferrugenta, nódoa de carvão ou de outra substância escura, mascarra-sujidade”, BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986, p.759.

viu em um filme de Jacques Feyder, tão marcante que lhe deu a ideia de fazer seu primeiro filme *Douro, Faina Fluvial* (1931): “A corrente esticada de um barco ancorado resistindo às fortes correntes de um rio.”⁵³ Imagem semelhante pode ser vista em *Um Filme Falado*, mais de 72 anos depois! Uma possível interpretação, segundo Johnson, para esta recriação seria que

Os esforços Sisíficos do cão puxando da borda do cais constituem uma maravilhosa metáfora visual para o estado da civilização Ocidental. Não é accidental que o cão seja desamarrado e ‘salvo’ por assim dizer, pela pessoa associada ao conhecimento da história, nem que o cão seja associado com a pequena menina, em cujos ombros repousa o futuro.⁵⁴

Deduzo que o cão numa situação de instabilidade, como se prestes a cair no mar, provoca alguma tensão e é a menina que o conforta e a professora que o liberta do tormento e que o animal luta com as turbulências intermináveis que o Mediterrâneo causam no bote.

À luz da informação sobre o fascínio causado pela imagem do barco na instabilidade do movimento d’água (do rio ou do mar) posso relacioná-la a um vestígio da inspiração para seu primeiro trabalho e, portanto, uma imagem de referência. Valentim avalia que os filmes de Manoel de Oliveira, baseados em obras literárias, fariam parte de uma “família literária”, onde em suas ligações com a literatura aproveitaria contatos e diálogos através da intertextualidade. Assim, o pesquisador considera que

o seu processo intertextual não se reduz especificamente a releituras ou adaptações de obras literárias, antes expande-se para a própria dimensão da sétima arte, de outros filmes e de outros cineastas, [...] cria uma espécie de árvore genealógica intertextual [...] Ao afirmarmos que o cinema de Manoel de Oliveira aposta num diálogo intertextual com as mais variadas dimensões artísticas, o fazemos no sentido de perceber as interlocuções estabelecidas durante os seus cem anos de intensa e produtiva atividade cinematográfica.⁵⁵

Apesar de ser um francês, e como conta, um viúvo com filhos em Paris, o nome do pescador é português: João, o que não tem explicação. Esta familiaridade linguística se insere muito bem naquilo que mais adiante será

⁵³ JOHNSON, op.cit., p. 6. Do original “the taut chain of an anchored boat resisting the strong currents of a river” (tradução nossa)

⁵⁴ Ibidem, p. 127. Do original “the dog’s Sisyphean efforts to pull back from the brink into the water constitute a wonderful visual metaphor for the state of Western civilization. It is not accidental that the dog is untied and ‘saved’ so to speak, by a person associated with knowledge of history, nor that the dog becomes associated with the little girl, upon whose shoulders the future rests”. (tradução nossa)

⁵⁵ VALENTIM, Jorge. O Porto de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, op. cit., p. 256.

discutido nas conversas à mesa, ou seja, são todos europeus, pertencem ao mesmo universo. A professora conversa, em francês, com o pescador sobre vários assuntos corriqueiros: a sua família, a *boullabaise* que comeram, a sua origem lusa, e a coincidência do nome João (nome do marido da professora) e o petróleo⁵⁶.

Os dois adultos conversam e lamentam os males da modernidade que tornam as pessoas dependentes do petróleo, embora o velho diga que não dá para se voltar atrás. Enquanto isso, num plano inferior, a câmera se detém na menina abraçando o cãozinho. Aqui a menção se faz porque a professora indaga sobre os petroleiros em Marselha, local onde ficam as reservas em caso de guerra. Não fazem referência direta aos países árabes ou aos produtores do ouro negro, mas fica claro o incômodo causado à população local pelo armazenamento em Marselha e a relação com eventuais conflitos. A professora afirma a dependência é uma verdadeira praga, porque hoje não se sabe viver sem o petróleo.

Em sua reflexão sobre *Um Filme Falado*, Bueno considera que a referência a um possível conflito

opondo a Europa e o Oriente Próximo, e o que representa para a sociedade contemporânea a ameaça de ficar refém do petróleo, como outrora fora refém dos produtos importados, sobretudo da Ásia, mostram que, apesar dos mais de quinhentos anos entre a crise que gerou a necessidade de descobrir novas rotas de comércio e os tempos atuais, é ainda sob o signo da tensão que a relação entre os dois espaços culturais se estabelece [...] a persistência da tensão revela que, quando se trata de divergências culturais e religiosas, parece quase impossível chegar-se a uma situação de harmonia ou mesmo de equilíbrio.⁵⁷

De certa forma, e levando em conta tanto as falas desta sequência em Marselha e algumas declarações de Manoel de Oliveira sobre o petróleo⁵⁸,

⁵⁶ Quando Rosa Maria troca ideias com pessoas nas diversas paradas geralmente em francês: em Marselha (João é um homem simples e não conheceria outro idioma), e Atenas com o padre ortodoxo (poderia conhecer outros idiomas) e o guia em Istambul, que explica tudo em francês sobre Santa Sofia. De modo diverso, porém, nas ruínas em Pompéia o guia que situa os turistas o faz em inglês.

⁵⁷ BUENO, In: JUNQUEIRA, op. cit., p.180.

⁵⁸ Declara sobre ideias que lhe ocorrem sobre a destruição do meio ambiente: “Será que Deus fez a natureza como um cenário para o recreio do homem, ou o homem é apenas um acidente temporal, e, findo o seu tempo, desaparecerá, como aconteceu aos dinossauros, continuando a natureza a viver em sua indiferença? É um problema realmente sério. Mas, enquanto homem, este deveria defender-se, porque se Deus o criou e lhe deu inteligência, pensamento e sabedoria, isto deveria estar a seu próprio serviço, ou seja, em defesa da humanidade,

poderia inferir que em *Um Filme Falado* associa-se essa matéria prima e a sua dependência, a aspectos exclusivamente negativos da sociedade contemporânea. Ao longo da narrativa podemos observar que os personagens reiteram a superioridade e as vitórias do Ocidente, mas ao se referir ao petróleo, alimento para muitas das conquistas da civilização industrial desde o final do século XIX, o raciocínio se inverte. Afinal as grandes reservas de petróleo se encontram no Oriente Médio ou Próximo.

Aqui, portanto, os avanços da tecnologia e a necessidade de petróleo são associados a aspectos desagradáveis do mundo contemporâneo, a crise, porém mais adiante os avanços tecnológicos do Ocidente são considerados triunfos e motivo de inveja dos árabes. Os diálogos mostram um raciocínio contraditório, o progresso que depende do petróleo dos árabes é um transtorno para a Europa. Mas o progresso do Ocidente “ofusca o mundo árabe.”⁵⁹ Ao adotar uma perspectiva diversa posso considerar, conforme afirma Hourani, que o petróleo como produto de exportação dos países árabes ofereceu “o mais impressionante exemplo de interdependência econômica entre os países que produziam o petróleo e o mundo industrializado.”⁶⁰

Poderia eventualmente relacionar essa percepção, em essência, negativa do petróleo a um racismo encoberto⁶¹ quando associado às populações do Oriente Médio, em especial em suas relações com o Ocidente? Em seu trabalho de análise das representações eurocêtricas no âmbito transdisciplinar (história, literatura, antropologia, cinema, mídia eletrônica, arte

defendendo-se e defendendo-a (...) Mas ele ataca e envenena, sem dó nem piedade, a troco de uns míseros vinténs. Troca a alma por uns vinténs. Agora predomina o ouro negro, que se tornou o veneno do mundo. O homem esquece suas origens, ao passo que só delas depende. Quer ser moderno, atual e convencido. Mas não pode viver sem ar e sem água, que ele mesmo destrói sistematicamente (...) E se esse conhecimento vem do Ocidente, e se a sabedoria é mais do Oriente – chegando-nos da experiência vivida através dos séculos, passada de pais para filhos, de família em família, peneirada de tradição em tradição e assim separando-se o trigo do joio, assim ficando-se com o que é bom e rejeitando o que é mau. Mas não, agora procuramos o que é mau e deitamos fora o que é bom...” In: MACHADO, A., op.cit., p.41-42.

⁵⁹ O que o realizador português critica em diversos momentos (e não só neste filme, ver nota anterior) depois é motivo de polarização e divisão do mundo. Em *O espelho do progresso*, Fontana avalia: “O fato de que a civilização da máquina demandasse um enorme consumo de energia e de matérias-primas fez com que convertêssemos a depredação dos recursos – batizada como ‘domínio sobre a natureza’ num critério de progresso.” FONTANA, Joseph. *A Europa diante do espelho*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 124.

⁶⁰ HOURANI, Albert. *Uma História dos Povos Árabes*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 380.

⁶¹ No qual a hostilidade não é óbvia ou direta, conforme SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Trad. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 52.

etc.), Shohat e Stam adotam uma definição específica entre o racismo e a apropriação (entre outras vantagens):

O racismo é a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica. Embora membros de todos os grupos possam ter opiniões racistas – não há imunidade genética nesses casos - não é todo grupo que detém o poder necessário para praticar o racismo, ou seja, para traduzir uma atitude preconceituosa em opressão social.⁶²

O próprio Said contextualiza que no início do século XIX, quando do surgimento das teses sobre raça e bases biológicas da desigualdade racial, o orientalismo caminhava nessa mesma direção,

as classificações raciais encontradas [em obras ...] de Cuvier, [...] de Gobineau, [...] de Robert Knox, encontravam um parceiro predisposto no orientalismo latente [...] Juntamente com todos os demais povos variadamente designados como atrasados, degenerados, incivilizados e retardados, os orientais eram enquadrados em uma estrutura concebida a partir do determinismo biológico e da admonestação político-moral.⁶³

E certos elementos presentes em *Um Filme Falado* não estariam muito longe de se encaminhar para esse raciocínio, em pleno século XXI, em especial ao constatar que (no contexto do século XIX, auge do orientalismo): “Os orientais raramente eram vistos ou olhados a visão passava através deles, e eram analisados não como cidadãos nem como povo, mas como problemas a serem resolvidos [...]”⁶⁴ Neste filme, o oriental árabe quase não ocupa lugar algum, ele é uma abstração e, especificamente, nesta sequência do filme, a conversa entre Rosa Maria e o pescador associam petróleo (vindo do mundo árabe) a transtorno. Curiosamente numa entrevista⁶⁵ Manoel de Oliveira afirma que o seu filme se baseia, acima de tudo, na civilização ocidental, judaico-cristã e greco-romana, bem como no caráter mediterrâneo:

As mais fortes contribuições, que eu queria mostrar, são da Grécia, da Itália e dos árabes, que espalharam a cultura grega pela Europa, e a Península Ibérica, através dos descobrimentos. [...] *Um Filme Falado* fala da relação desta civilização com os países árabes. A civilização ocidental e os países ocidentais foram formados numa luta contra os muçulmanos, expulsando-os da

⁶² SHOHAT, STAM, op.cit., p.51-52.

⁶³ SAID, Edward W. *O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.213.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ GARDINER, Ruy. Entrevista a Ruy Gardiner em outubro de 2004. In: JOHNSON, op. cit., p. 158.

Europa. Agora são os muçulmanos os que querem voltar para a Europa, ou para o Ocidente. Existe também a questão do terrorismo.⁶⁶

O realizador menciona a Península Ibérica associando-a aos descobrimentos, o que parece ser uma referência indireta à Espanha, que como já colocamos não está contemplada na película.

Pela narrativa podem ser detectadas certas associações de ideias entre “mundo árabe”, petróleo, segurança; o papel estratégico do “ouro negro” vinculado de alguma forma a ameaças ao Ocidente, somando-se às demais representações negativas relacionadas ao Oriente Médio islâmico (a burca da boneca típica que iria contra a liberdade das mulheres segundo uma concepção ocidental; o terrorismo; a inveja cultural destruindo a Biblioteca de Alexandria, a ameaça contra os direitos humanos etc.). O Ocidente parece ser aqui um refém desse Oriente detentor de grandes reservas petrolíferas, aspectos da fase mais recente do orientalismo, destacados por Edward W. Said.⁶⁷

Braudel, numa reflexão com um recorte temporal diverso, detecta um claro paralelo entre o petróleo e o Oriente Próximo que “parece a própria imagem da prata da América no século X I,” que atravessou a Espanha e foi “juntar-se fora dela, às economias vivas da Europa.”⁶⁸ O petróleo de fato não poderia ser considerado um completo transtorno mas ainda é um imenso benefício para a Europa.⁶⁹ Para os árabes no entanto esse recurso natural trouxe consigo benefícios e problemas, em especial relacionados com a cobiça

⁶⁶ GARDINER In: JOHNSON, op. cit., p. 158-159. Do original "The strongest contributions, which I wanted to show, are from Greece, Italy, and the Arabs, who spread Greek culture throughout Europe, and the Iberian Peninsula, through the discoveries. [...] *A Talking Picture* speaks of the relationship of this civilization with Arab countries. Western civilization and Western countries were formed in a struggle against Muslims, expelling them from Europe. Now are the Muslims are the ones who want to return to Europe, or to the West. There is also the question of terrorism." (tradução nossa)

⁶⁷ SAID, op.cit., 1990, p. 290. Cabe mencionar que Hobsbawm em *A Era dos Impérios*, ao discutir a dimensão econômica da divisão do mundo na última década do século XIX, reitera a conexão entre imperialismo e penetração e conquista do mundo não-ocidental; afirmando ainda que “nem a política atual [em 1 88] do Oriente Médio, que está longe de ser explicável apenas em termos econômicos, pode ser discutida realisticamente sem levar em conta o petróleo”. HOBBSAWM, Eric. Capítulo 3 - A era dos impérios. In: A HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Impérios - 1875-1914*. Trad. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 95.

⁶⁸ BRAUDEL, op.cit., 2004, p. 115.

⁶⁹ Adotando uma perspectiva diversa daquela do diretor português, Braudel avalia que pode ser considerada ingenuidade “pensar que esses países em expansão de número e, portanto, de necessidades, que possuem, um o petróleo, outro o oleoduto, outro o canal [de Suez], vão assistir resignados a esse fluxo de riquezas para fora ou através de seus territórios sem reclamar uma parte importante delas”, Idem, p. 11 .

das potências hegemônicas e as suas consequências. Ao se referir ao período posterior à crise do petróleo que aconteceu em 1973, Hourani afirma que “a riqueza oriunda do petróleo podia gerar mais fraqueza que força”.⁷⁰

Encerrando este plano sequência, após a despedida, o velho pescador, alerta as duas que já estão indo embora, para que olhem o que está escrito no chão. E elas olham a placa de pedra escrita em francês

Aqui, por volta de 600 a. C. Aportaram marinheiros gregos vindos de uma cidade fenícia da Ásia Menor. E fundaram Marselha de onde se espalhou a civilização.

O enquadramento aqui é similar ao que se verá mais tarde no plano final em Santa Sofia (o das marcas no chão, no plano sequência 20), primeiro vemos a placa invertida em detalhe (portanto não permite a leitura) e a seguir, aos poucos, por entre as saias e os pés das duas, que se movimentam com o vento como uma cortina e permitem a leitura a visualização do monumento pouco a pouco. Assim, a mensagem ali contida vai sendo revelada aos poucos. Depois um plano geral mostra o monumento na posição certa. Overhoff Ferreira considera que o diretor tenta obstruir a visão desse “lembrete”, que explica a fundação de Marselha pelos gregos, e se somaria a outros planos metafóricos por meio dos quais ele adverte “sobre a lacuna existente entre aquilo que vemos e sua explicação”⁷¹. Tudo isso implicaria numa característica estética de *Um Filme Falado*, que de acordo com a pesquisadora, trata de que a “história não pode ser vista, mesmo visitando os seus locais e as suas ruínas”.⁷²

Posso deduzir que estes elementos, entre outros, contribuem para uma forma de construção dessa historiografia pessoal do Mediterrâneo, “atravessando milênios de civilização”. No âmbito do tempo diegético da narrativa, a “distinta professora de História” aproveita, à medida que surgem, sutis elementos nessa recriação: fontes históricas, algumas insinuadas, como o Dom Sebastião rememorado pelo nevoeiro. Vemos e ouvimos monumentos, narrativas de mitos, lendas, bíblicas, questionamentos da menina algo fora de contexto ou inesperados, a performance de um ator luso imitando Napoleão

⁷⁰ HOURANI, op.cit.,1994, p. 420.

⁷¹ OVERHOFF FERREIRA, In: JUNQUEIRA, op.cit., p.136.

⁷² Idem.

Bonaparte, gravuras, alimentos (a sopa de peixe de Marselha), livretos de turismo, mosaicos romanos, escaravelhos, lugares de memória (nevoeiro, canções gregas, histórias de vida, a declaração dos direitos humanos), um padre doutorando em “tudo o que é arte” e placas de pedra no chão. Tudo isso compõe uma história da civilização mediterrânica pelo prisma de uma historiadora portuguesa. A leitura documentarizante do filme, conforme Odin⁷³ (1984 apud Xavier, 2005b, p. 176), permite-nos pressupor em alguns momentos que Rosa Maria, interpretada pela atriz Leonor Silveira, seria uma professora de história (doador-narrador real) ministrando aulas sobre a historiografia do mundo Mediterrânico. Não é possível detectar em todos os momentos quais seriam as informações ou os locais reais⁷⁴, por exemplo, essa placa no chão de uma rua na cidade de Marselha existe na realidade? Ou mais adiante (no plano sequência 36) o que Helena conta sobre os Estados Unidos quase terem escolhido o grego como idioma nacional, que não encontra comprovação, mas que induz a erro⁷⁵.

Essa característica de que talvez Rosa Maria pertença ao “nosso” mundo contribui para mobilizar a leitura documentarizante, tornando a construção dessa narrativa histórica passível de ser analisada como documento e, diferentemente de muitos filmes de Oliveira, menos teatral. Contribui para este fenômeno a característica inerente ao cinema: a impressão de realidade⁷⁶.

⁷³ ODIN, Roger. Film, documentaire, lecture documentarizante. Trad. In: ODIN, R.; LYANT, J.C. (ed.). Cinémas et réalités. Saint-Etienne: Université de Saint- Etienne, 1984, p. 263-277.

⁷⁴ Alguns exemplos: a placa no chão em Marselha, as gravuras de tema grego ou sobre os Descobrimento (presentes no navio), a medina em Áden, as marcas no chão de Santa Sofia, o cartaz de exposição na parte externa desse museu, se a localidade ao longe é Ceuta mesmo, se o hotel no Cairo seria, de fato, aquele mencionado pelo ator como sendo o local de inauguração do Canal de Suez, etc.

⁷⁵ Ver nota 16 do capítulo 3 desta dissertação. No XXVI Encontro Nacional de História participei de um Simpósio Temático e uma pesquisadora tomou como real essa afirmação da personagem, valorizando a narrativa por trazer informações históricas.

⁷⁶ “A impressão de realidade sentida pelo espectador quando da visão de um filme deve-se, em primeiro lugar, à *riqueza perceptiva* dos materiais fílmicos, da imagem e do som. [...] A restituição do movimento tem, portanto, um lugar importante na impressão de realidade [...] a riqueza perceptiva dos materiais fílmicos [...] é mais reforçada pela posição psíquica na qual o espectador se encontra no momento de projeção [...] suspende qualquer ação e renuncia parcialmente a qualquer prova de realidade. Por outro lado, o filme bombardeia-o com impressões visuais e sonoras (é a riqueza perceptiva da qual falávamos), por meio de uma torrente contínua e apressada. [...] A impressão de realidade baseia-se também na coerência do universo diegético construído pela ficção [...] os fenômenos de identificação primária e secundária [...] fazem com que o espectador se encontre incluído na cena representada e que se torne, assim, de certa forma, participante da situação à qual assiste.” ERNET, Marc. In:

Um outro aspecto, levantado por Rovai, a respeito da forma como a história do Mediterrâneo vai sendo desenvolvida pela professora propõe que se as duas personagens por vezes escutam as intervenções dos guias (em Pompeia e Istambul), narrativas estas com dimensões próprias, existem outros momentos em que a “história é contada de um jeito diferente e mais pessoal e com uma forte relação com o mundo contemporâneo.”⁷⁷ Além de uma maior conexão com a contemporaneidade⁷⁸ essa forma pessoal de contar a história poderia ser a narrativa elaborada para a compreensão da menina. Somam-se a este ponto, as falas do ator português (plano sequência 24) e do padre ortodoxo (plano sequência 12).

2.1.5 – Embarque das mulheres deusas

A narrativa vai inserindo na trama, em três momentos diferentes, as mulheres que somente se darão a conhecer na segunda parte do filme. Isso ocorre durante as três partidas do navio: em Marselha, em Nápoles e Atenas. No porto francês, surge Delfina (Catherine Deneuve), na Itália aparece Francesca (Stefania Sandrelli), e por fim, na Grécia embarca Helena (Irene Papas). Elas embarcam, portanto, em portos de seus países de origem. As personagens são observadas com admiração e reconhecimento por Rosa Maria e Maria Joana, e acompanhadas, ou assediadas, por pessoas que ficam em terra. Ficamos sabendo, desde o início, que são mulheres célebres e, mais adiante (plano sequência 30) elas se apresentam, contando um pouco de suas trajetórias pessoais durante as conversas à mesa. Todas são já maduras e sem filhos, retratadas com personalidades fortes e marcantes, mulheres sofisticadas e cultas da Europa, sempre interagindo com o comandante do navio John Walessa (John Malkovich). É curioso que nenhuma das mulheres anuncie o seu sobrenome, como se o nome, o idioma que falam e a atividade

AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do Filme*. Trad. Campinas, SP: Papyrus, 1995, p.148-151.

⁷⁷ ROVAI, Mauro. Time and Memory: An Oblique Look at *Journey to the Beginning of the World* and *A Talking Picture*. In: OVERHOFF FERREIRA, Carolin (editor). *Dekalog² On Manoel de Oliveira*. London: Wallflower Press, 2008, p.133. Do original “history is told in a different and more personal way, and with a strong relation to the contemporary world.” (tradução nossa)

⁷⁸ A historiadora do gênero feminino, a herança das navegações, a conexão entre o cataclisma em Pompéia e pessoas que levavam vidas devassas, o petróleo, o pai aviador, o Egito destituído de identidade para ser uma propriedade de Napoleão e outros.

que exercem já bastasse ou talvez isso ocorra por serem famosas, como é dito a certa altura.

Vestida quase⁷⁹ sempre com roupas ou detalhes azuis celestes, Delfina, encarna a mulher de negócios solteira inveterada, com uma postura feminista e “muito francesa” no que tange ao amor. Maria Helena Nery Garcez a associa com o delfim francês, herdeiro do trono, “carregando a altivez de quem já foi rei, o gosto por posições de vanguarda, um sentido de individualismo, típicos da França”⁸⁰. Com um vestuário vermelho, Francesa, é uma ex-modelo, beleza que já foi chamada de Afrodite, uma viúva que melancolicamente lamenta a perda do amor, e não ter tido filhos nem estudos superiores. Garcez pondera se essa personagem insatisfeita e triste não seria uma referência à falta de vitalidade da Itália cristã de hoje. A mais dramática e sempre de preto, Helena, é cantora, atriz e discute de forma veemente as relações pessoais, em especial a traição dos amigos e a importância da Grécia. O comandante, de nacionalidade norte-americana, John Walessa, também pode ser interpretado de modo alegórico: comanda o navio civilização, corteja as mulheres, em especial a jovem e atraente portuguesa, fala inglês, mas se comunica muito bem em outras línguas.

São personagens que podem ser considerados alegoricamente, como deusas que partem nesse navio-civilização, observadas e admiradas pelos “mortais” que permanecem em terra. Entretanto, elas também olham com curiosidade para as duas portuguesas, talvez pelo interesse que o comandante demonstra por elas. Em geral cada uma se expressa no seu idioma natal, mas são capazes de falar inglês, só não compreendem o português. Manoel de Oliveira explica que o filme é falado em várias línguas porque

representa um contributo dado para a evolução da civilização ocidental desde os seus primórdios [...] É também um pretexto para uma homenagem a três grandes atrizes de teatro e de cinema que atravessaram uma longa e gloriosa vida artística, e que dão, através das personagens que representam, uma visão crítica desta mesma civilização, em vulgar conversa à mesa, com o experiente comandante do navio que as conduz nesta nova viagem.⁸¹

⁷⁹ Ao embarcar está vestida de bege, mas a escada de embarque tem um fundo azul com escrita branca. A cor do navio é branca com detalhes azul marinho.

⁸⁰ GARCEZ, Maria Helena Nery. ‘Filme Falado’ pode ser visto como obra eurocêntrica. O *Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 de julho de 2005. Caderno 2/Cultura, p. D9.

⁸¹ MACHADO, A., op.cit., p.233.

Este ponto é atribuído por Martins à inserção de Oliveira na estética da *Presença*, comentado no capítulo anterior desta dissertação, pois no âmbito da narrativa, o roteirista e diretor não deixa de deixar explícito, pela boca do capitão, que estão falando em quatro línguas diferentes.⁸²

Mesmo sem considerar esta declaração do realizador, percebe-se uma forte identificação entre intérpretes e personagens, pelo menos no nível superficial, levando em conta, sobretudo, as caracterizações nacionais. As atrizes aqui são deusas, encarnadas em mulheres formidáveis, cosmopolitas e sábias, mas de forma geral na reflexão de Benjamin, sobre o ator de cinema, “é menos importante que o intérprete represente um personagem diante do público que ele represente a si mesmo diante da câmara. O *ator cinematográfico típico só representa a si mesmo*.”⁸³ Neste caso e conforme as palavras de Oliveira pode ser observada essa aproximação atriz e personagem, mais uma vez propiciando uma leitura documentarizante.⁸⁴

Overhoff Ferreira considera⁸⁵ que, ao longo do filme, as mulheres mundanas europeias, de sucesso e sem filhos, em flerte com o capitão, seriam um contraponto à discrição de Rosa Maria e a ingenuidade da menina Maria Joana, associando as primeiras a uma Europa babilônica.⁸⁶

Os planos onde vemos os embarques seguem o mesmo padrão, com quase o mesmo enquadramento/movimento de câmera com as duas portuguesas já a bordo observando as mulheres. Repetem-se assim como as tomadas do detalhe da proa do navio e deste em tomada panorâmica, que servem tanto de ligação entre os planos sequência, como elipses no contexto da narrativa.

2.1.6 – Em Nápoles

O filme nos mostra de Nápoles uma breve tomada panorâmica do itsmo onde fica o Castelo do Ovo, num dia ensolarado e, com mais detalhamento, um

⁸² MARTINS, Fernando Cabral. A Infância do Cinema. In: JUNQUEIRA, op.cit., p. 7.

⁸³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 182.

⁸⁴ No capítulo 1 desta dissertação abordo esta questão com uma explicação de Oliveira sobre seu critério de escolha dos atores, confirmando este ponto.

⁸⁵ OVERHOFF FERREIRA, In: JUNQUEIRA, op.cit., p.136.

⁸⁶ Referência à Torre de Babel.

passeio à beira mar e um castelo, mas em primeiro plano Rosa Maria e Maria Joana chegam num táxi, e lá acontece mais uma pequena aula sobre lendas e mitos clássicos. A descida do veículo é vista através janelas, o que pode indicar que existe uma mediação entre as duas e o observador, alguma coisa que seria indireta ocorreria aqui, talvez as falas de história com conteúdo mais metafórico do que factual.

Assim como em Marselha, o plano incorpora um trânsito pesado ao fundo (som e imagem), elas conversam sobre o monumento o tempo todo sentadas numa amurada à beira mar e de frente para um castelo. De novo a herança grega se faz presente, mesmo que brevemente, pela menção de uma lenda sobre uma sereia que se refugia nessa praia após perseguir o navio do rei guerreiro Ulisses⁸⁷. A professora explica que antes de morrer deixou um ovo, onde está o castelo, daí o nome Castelo de Ovo (Castel dell'Ovo), considerado o segundo mais antigo da cidade⁸⁸. A construção teria ocorrido no século I a.C. e a lenda é relacionada ao poeta Virgílio.

As falas das duas seguem o padrão, a professora conta o que aconteceu, neste caso a lenda assume um papel historiográfico, e a menina interrompe indagando sobre as coisas que desconhece “O que é uma lenda?” ou sabe mais ou menos, porque depois demonstra conhecer as mulheres-peixe do Tejo. Em um ensaio sobre livros infantis, Benjamin, afirma que

A criança exige dos adultos explicações claras e inteligíveis, mas não explicações infantis, e muito menos as que os adultos concebem como tais. A criança, aceita perfeitamente coisas sérias, mesmo as mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas [...] ⁸⁹

Neste caso a aula⁹⁰ está voltada para o que diz lenda e a referência ao rei Ulisses (fundador mítico de Lisboa) pode estar associada à mitologia lusa.

⁸⁷ quem “teve de amarrar-se ao mastro do seu navio para não ceder à sedução do seu chamado [...] para não ceder às ilusões da paixão”. CHEVALIER, Jean e GHEEREBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos - Mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Trad. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 2002, p. 814.

⁸⁸ WIKIPEDIA. http://pt.m.wikipedia.org/wiki/Castelo_do_Ovo. Acesso em 25/12/2011

⁸⁹ BENJAMIN, op. cit., p. 236-237.

⁹⁰ (diálogos do Plano Sequência 8)

Rosa Maria: Estás vendo esse castelo? Diz a lenda...

Maria Joana: O que é uma lenda?

Rosa Maria: Uma lenda é como uma fábula. São histórias inventadas, como as musas que inspiravam os poetas e as sereias.

Maria Joana: Eram como as mulheres-peixes do Tejo?

Rosa Maria: Sim, mas as mulheres-pássaro (sic) eram mais antigas. Musas ou sereias são

Fernando Pessoa incluiu o poema *Ulisses*⁹¹ na segunda parte de *Mensagem*, denominada de *Castelos*,

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo -
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

Não pretendo aqui explicar a sequência ou atribuir muito de seu conteúdo a alguma relação direta com o poeta luso, mas ela pode nos ajudar a entender um pouco sobre possíveis correlações existentes, porém ocultas, entre a historiografia do Mediterrâneo e a de Portugal. Bueno, por exemplo, atribui a referência a dois grandes poetas do mundo antigo, Homero e Virgílio, como revelando as proximidades entre as culturas gregas e latina; deixando claro ainda, tratar-se do espaço da épica. Para ela, estaria em primeiro plano aqui “essa a faceta da história da civilização ocidental, com seu percurso expansionista e sua relação com outras culturas mais distantes.”⁹²

figuras imaginadas, inventadas para explicar o que se passava no mundo. Olha como esta história que vou te contar a gora.

Maria Joana: Conta então, mãe.

Rosa Maria: Estás a ver o castelo?

Maria Joana: Sim.

Rosa Maria: Há muitos, muitos anos não havia o castelo, mas sim, uma praia, onde se veio refugiar uma sereia morta de cansaço depois de ter vindo a perseguir o barco do rei guerreiro Ulisses. Antes de morrer eka deixou um ovo, onde agora está o castelo.

Maria Joana: Não podemos ir ver o ovo?

Rosa Maria: Não minha querida. O ovo também é uma lenda. Dizem que o ovo está debaixo do castelo, em uma gaiola de ouro. É por isso que se chama o Castelo do Ovo. Isto foi contado pelo grande poeta latino Virgílio, que gostava muito da história do rei Ulisses... e, em memória desta passagem, disse: “Enquanto o ovo existir, Nápoles sobreviverá próspera.”

Maria Joana: E agora?

Rosa Maria: Agora vamos para o taxi, porque eu quero te mostrar o Vesúvio e Pompéia.

⁹¹ PESSOA, op.cit., 2010, p.41.

⁹² BUENO, In: JUNQUEIRA, op.cit., p. 181.

Ainda sobre este ponto, existe um artigo de Manoel de Oliveira, que se refere aos rios da terra, ao Tejo, a Lisboa, a sereias e à Antiguidade Clássica

Por sua vez dizia-se na Antiguidade que, no imenso estuário do Tejo, ali aos pés dessa Lisboa mitológica e clássica, a velha Olisipona evocada no herói Ulisses da *Odisséia*, de Homero, apareciam míticas e belas ninfas aos marinheiros e aos navegadores portugueses, seduzindo-os para a aventura dos descobrimentos, indicando-lhes os caminhos venturosos por onde haveriam de navegar.⁹³

Aqui constato como ele faz uma associação direta entre Ulisses e as sereias e a aventura dos descobrimentos portugueses, indicando de novo a presença da temática das navegações na narrativa de *Um Filme Falado*, ainda que oculta. Esse trecho de artigo aponta para a fala da narrativa que Rosa Maria dá a Maria Joana, logo na partida de Lisboa, após a explicação sobre o mito do Encoberto

Rosa Maria: Olha por onde nós estamos saindo é por onde as caravelas saíam acompanhadas por sereias.

Maria Joana: O que são sereias?

Rosa Maria: Sereias também são um mito. Eram mulheres-peixe que nadavam ao lado das caravelas para encorajar os marinheiros ao desconhecido.

Uma narrativa de história, portanto, que remete para uma mitologia lusa com referências gregas.

2.1.7 – À caminho e em Pompéia

O mesmo táxi que as esperava nas proximidades do Castelo do Ovo as leva até as ruínas de Pompéia. O trajeto é ascendente e podemos visualizar de dentro do carro, as imagens do Vesúvio por entre a fumaça, além de construções e casas pela estrada, sempre com o vulcão ao fundo. Vistas em *close-up* desde a parte da frente do veículo⁹⁴, Rosa Maria explica à menina sobre o mais célebre vulcão, o Vesúvio, e responde à indagação dela sobre o que seria um vulcão, situando-a no tempo (“há mais de dois mil anos expeliu cinzas sobre a cidade”). A impressão é que o espectador viaja junto com elas, dentro do veículo, pela visualização da estrada através das janelas. Ressalta a tragédia que se abateu sobre a cidade e a morte que arrebatou todas as vidas,

⁹³ DE OLIVEIRA, Manoel. Rios da Terra, Rios da Nossa Aldeia. In: MACHADO, A., op. cit., p. 186.

⁹⁴ Enquadramento bastante semelhante às tomadas de dentro do carro que acontecem no filme *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997).

relacionando o cataclisma a questões divinas: “Parecia um castigo contra uma população que levava uma vida devassa”. Usa palavras carregadas em sua explicação: “envenenados”, “não se podia respirar”, “castigo divino”, “cataclismos”, “morreram todos calcinados”, “a cidade ficou toda destruída”. Destaca, portanto, a violência do acontecimento. Horden e Purcell avaliam as catástrofes mediterrânicas, e essa em particular, numa perspectiva diversa:

Catástrofes, de certo modo, são facilmente encontradas na história do Mediterrâneo na dispersão dos vulcões e nos amplos cinturões onde terremotos devastadores são frequentes. Os efeitos da erupções e terremotos são tão dramáticos que esses eventos são relativamente bem documentados nas fontes literárias e facilmente rastreáveis no terreno. [...] Mas talvez nenhum evento nos registros físicos do Mediterrâneo seja tão bem conhecido como a erupção do Vesúvio em 79 d.C. que destruiu Pompeia e Herculano. Ninguém poderia negar a esses eventos o rótulo de catástrofe. Ainda assim é impressionante a ausência de maiores consequências históricas para a economia e a sociedade daquelas áreas da Itália central, mesmo as imediatamente vizinhas, e que possam ter sido definitivamente exibidas seguindo-se à erupção de 79 d.C. Embora as cidades desaparecidas não tivessem ressurgido, a recuperação parece, de fato, ter sido bastante rápida.⁹⁵

Aqui nesta descrição temos uma narrativa e, de certa forma, uma avaliação toda voltada ao evento do ponto de vista material. Já Rosa Maria adota uma narrativa quase moralista, onde tudo gira em torno de uma suposta punição divina porque a “população levava uma vida devassa”. Johnson observa que o filme aqui “contrasta conflitos políticos ou religiosos com cataclismas naturais sobre os quais seres humanos não têm controle algum.”⁹⁶

Depois, no plano sequência seguinte, ela vai mostrar a Maria Joana a cidade e alguns de seus vestígios.

A seguir vemos um resto de coluna ou aqueduto na cidade de Pompeia e, em plano geral, as duas personagens são vistas no meio das ruínas, com

⁹⁵ HORDEN, Peregrine; PURCELL, Nicholas. *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*. London: Blackwell Publishers, 2000, p. 305. Do original “Catastrophe, in one sense, is readily to be found in Mediterranean history in the scattering of volcanoes and in the wide belts where devastating earthquakes are frequent. The effects of eruption and earthquake are so dramatic that these events are relatively well documented in the literary sources and easily traceable on the ground. [...] But perhaps no event in the physical record of the Mediterranean is as well-known as the eruption of Vesuvius in A.D. 79 which destroyed Pompeii and Herculaneum.” (tradução nossa)

No one would deny these events the label catastrophe. Yet it is striking that no major historical consequences for the economy and society of even the immediately surrounding part of west central Italy can be definitely shown to have followed the eruption of A.D. 79. Although it did not resurrect the vanished cities, recovery seems in fact to have been quite swift.” (tradução nossa)

⁹⁶ Do original “contrasts political or religious conflicts with natural cataclysms over which human beings have no control.” (tradução nossa) JOHNSON, op.cit., p. 128.

colunas e pessoas em volta. Esta sequência guarda certa similaridade com as em Istambul pois muitas informações do contexto geral são fornecidas por guias a uma horda de turistas. A mãe mostra templos para a filha: o de Apolo, depois o de Júpiter. E exhibe um livreto (que vemos em detalhe sendo folheado por Rosa Maria) com ilustrações do local onde as duas se encontram e como teria sido a sua materialidade arquitetônica antes do cataclisma e depois, com o vulcão ao fundo. Ao observar as lâminas, a menina comenta que a praça principal “não tinha ervas”. Numa perspectiva historiográfica propiciada pela Nova História, estas ruínas poderiam ser consideradas documentos⁹⁷ da “história que fermenta a partir do estudo dos ‘lugares da memória coletiva’”⁹⁸, vestígios materiais da história.

Por outro lado, a forma de entender a história em *Um Filme Falado*, em muitos momentos, talvez esteja mais para Fustel de Coulanges⁹⁹ (1901 apud Le Goff, 2003, p. 530) “onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história”. Uma história com valor científico, da escola cientificista francesa das últimas décadas do século XIX¹⁰⁰.

Para completar a narrativa, a professora explicita para a criança (com o livreto ilustrado) o antes e o depois do evento desastroso, ou da passagem do tempo, mas sem os habitantes, somente as imagens dos templos e praças.

Em *voice over* o guia explica, em inglês ao grupo de turistas à sua volta, que se encontram “no fórum, o principal centro religioso, político, comercial e social desta grande cidade mercantil” e prossegue apontando para o templo de Júpiter, “o mais importante deus do Olimpo, da religião que seguiam.” As duas escutam-no por alguns instantes. Ao observar os inúmeros turistas a impressão é que se trata de um documentário, pois são muitas pessoas e com aparências muito diversas, turistas enfim. Mais uma vez existe a possibilidade da leitura documentarizante já mencionada.

Após mais uma movimentação por entre os turistas, a sequência se detém num guia, que explica que se encontram na Casa do Poeta Trágico,

⁹⁷ Como uma escolha do historiador. LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Campinas SP: Editora da UNICAMP, 2003, p.526.

⁹⁸ Ibidem, p. 467.

⁹⁹ COULANGES, Fustel de. Une leçon d'ouverture et quelques fragments inédits. (aula ministrada na Universidade de Estrasburgo), *Revue de Synthèse Historique*, II/3, n.6, 1901, p.241-263.

¹⁰⁰ DOSSE, François. *A História em Migalhas. Dos Annales à Nova História*. Trad. Bauru, SP: EDUSC, 2003, p.65-66.

denominação escrita em mosaicos romanos, e que foram transferidos para o Museu Arqueológico. Além de contar que a casa era de um poeta, o guia fala em inglês com sotaque italiano e revela que

é o mosaico conhecido no mundo inteiro representando um cão preso com uma corrente, que avisava todos os clientes que entrassem na casa que havia um cão tomando conta dela. [...]

Turistas e restos de uma cidade morta, ruínas, uma localidade que é quase um museu,¹⁰¹ um lugar funcional como o livreto-manual¹⁰², nos remete mais uma vez aos lugares de memória¹⁰³, lugares de uma memória coletiva. Numa perspectiva talvez crítica, conforme Nora aponta, pois para ele

Os lugares de memória são antes de tudo, restos [...] É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção [...] Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhos de uma outra era, das ilusões de eternidade.¹⁰⁴

As duas se aproximam dessa casa, após guia e multidão abandonarem o local e observam o mosaico e o detalhe que exhibe a expressão “Cave Canen”¹⁰⁵. Mais um cão¹⁰⁶ é assim incorporado à narrativa de *Um Filme Falado*, desta vez o animal petrificado no tempo num mosaico guardado num museu.

A seguir o plano sequência é constituído da despedida e do embarque de Francesca, numa caminhada glamourosa (seguida por admiradores) no meio de grades coloridas no cais. Curiosamente glamourosa, pois das três

¹⁰¹ Embora o guia mencione o Museu Arqueológico onde estariam os originais de algumas peças.

¹⁰² Nora apud Le Goff. LE GOFF, op. cit., p. 467.

¹⁰³ De acordo com Nora, o livreto que Rosa Maria mostra para Maria Joana poderia ser considerado objeto de ritual. NORA, op.cit., p. 21.

¹⁰⁴ NORA, op.cit., p. 13.

¹⁰⁵ Tenha medo do cão, tenha medo pelo cão, segundo a tradução de Jorge Coli. COLI, Jorge. Cave Canen. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 de maio de 2005. Caderno Mais! Ponto de Fuga. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1505200502.htm>

¹⁰⁶ Dentre as inúmeras associações simbólicas que são feitas ao cão destacamos aqui duas, pelo fato de que estão relacionadas à cultura greco-romana, “Psicopombo, como Hermes, o cão também, possui, quando a ocasião se apresenta, qualidades medicinais; na mitologia grega, ele figura entre os atributos de Asclépio, o Esculápio dos latinos, herói e deus da medicina. [...] o cão seja muitas vezes apresentado como herói civilizador, na maioria das vezes senhor ou conquistador do fogo [...] Deve-se estabelecer uma aproximação entre a loba romana e os inúmeros outros canídeos, heróis civilizadores, sempre ligados ao ciclo agrário.” CHEVALIER; GHEEREBRANT, op.cit., p. 178-179.

mulheres deusas ela é a mais melancólica ou grave e a menos segura de suas conquistas¹⁰⁷, que ficaram no passado. A seguir vemos mais um plano sequência de ligação, com os detalhes da proa no navio avançando durante o dia.

2.1.8 – Acrópole e teatro em Atenas

“Santuário (...) localizado no ponto mais alto da antiga cidade grega”¹⁰⁸, pode ser uma definição básica da palavra Acrópole. Em *voice over* Rosa Maria explica onde se encontra. A tomada é uma conhecida visão panorâmica da Acrópole, em Atenas. A personagem diz que vão subir até lá e uma vez próximas, e assim como na sequência em Pompeia, ficamos sabendo que este é o templo que guardava a deusa protetora da cidade de Atenas. Assim, é possível perceber um padrão quanto à menção de templos dos deuses míticos greco-romanos, em Pompeia, foram Apolo e Júpiter. O aspecto visual destes, no entanto, não foi muito imponente, pelo menos em comparação com o que vemos em Atenas. Em Pompeia o que chamou mais a atenção, porque a narrativa lá se deteve mais, foi o detalhe da Casa do Poeta Trágico, enquanto os templos foram visualizados mais genericamente como vestígios ou ruínas.

Rosa Maria e Maria Joana caminham em volta do Partenon, aqui observamos a cena num plano panorâmico, o que acentua a imponente do edifício em comparação com as figuras diminutas das duas portuguesas. A perenidade do monumento clássico em comparação com a fugacidade (ou insignificância) de pessoas é ressaltada pela escolha do enquadramento, ou ainda, a insignificância das pessoas comuns diante da herança material do passado grego. Elas olham para cima, Rosa Maria comenta “olha para cima. Vês? É grande, não é?” e Maria Joana exclama “Parece mesmo nas nuvens”, acentuando essa sensação de esmagamento das duas, que conforme andam em direção ao fundo da cena parecem diminuir cada vez mais em relação ao monumento, o qual permanece imutável. Aqui também notamos a presença constante, porém mais esparsa, de turistas. Vemos o detalhe, no alto, de uma escultura com uma figura masculina e de uma cabeça de cavalo.

¹⁰⁷ Carreira de modelo internacional, marido morto, sem filhos, sem educação superior.

¹⁰⁸ BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, op.cit.,p. 39.

Após contornar o edifício as duas se aproximam da câmera. Entra em cena, vindo de um lugar com pedras próximo a uma bandeira grega num pequeno mastro, um homem, um padre ortodoxo (batina e chapéu, *potcap*) se aproxima das duas protagonistas. Ficam frente a frente, próximas de uma imensa coluna. Ele indaga se a professora é francesa e Rosa Maria, informa a sua nacionalidade, dizendo que podem falar em francês. Notamos que aqui, como em outros planos sequência mais adiante, a questão do idioma a ser falado é explicitada nos diálogos. Ela o informa que é o primeiro padre ortodoxo que conhece, explicando também que as duas são católicas, ou cristãs-romanas, que ensina história na Universidade de Lisboa e que estava tentando explicar à filha sobre a Acrópole. Se no começo estavam em enquadramentos separados durante as falas, agora estão no mesmo plano geral, conforme vai falando ele aponta e Rosa Maria olha na direção. Atendendo ao pedido da professora vem a explicação

Padre: A colina da Acrópole é uma verdadeira preciosidade. Alguém disse: “ amais os meus olhos viram lugar mais glorioso do que esta simples colina.” Certamente dirá o mesmo quem vier aqui. Mas como sabe, o monumento mais importante de toda a Grécia é o Partenon este aqui ao lado.

Antes, quando da apresentação das protagonistas no início do capítulo, foi feita uma leitura sob o ponto de vista da deusa Atenas, aqui nos detemos na interação entre as latinas e o ortodoxo e também sobre o teatro grego. Após a explicação sobre a deusa e os templos, o religioso se propõe a mostrar as ruínas de um dos mais antigos teatros da Grécia. Enquanto eles partem, a câmera permanece no Templo de Erektion, incluindo no quadro os turistas ao longe. Um outro indicativo dessa permanência do monumento em contraponto à impermanência dos seres humanos. Estas sequências e imagens podem apontar para a fragilidade das pessoas, no caso específico, das protagonistas, um indício talvez do seu desaparecimento ao final do filme.

Outra questão posta pela sequência, que ainda continua, estaria relacionada com as “dissidências dentro do cristianismo” conforme lembra Bueno¹⁰⁹. O contato cordial e a facilidade de comunicação entre a professora universitária e o padre acadêmico¹¹⁰, ambos intelectuais, fazem com que

¹⁰⁹ BUENO, In: JUNQUEIRA, op.cit., p.181.

¹¹⁰ Na próxima tomada isso fica explícito

eventuais diferenças sejam desconsideradas em favor do pertencimento a uma única religião (cristã), partilhando a herança grega comum, fazendo parte portanto, do mesmo universo religioso e histórico. A movimentação em cena é de aproximação, além da rápida comunicação em uma língua latina em comum: o francês.

A sequência prossegue em outros dois cenários em locação. No primeiro se encontram em um local no alto da cidade de Atenas, de onde vislumbram o teatro – aparentemente o Teatro de Dionísio¹¹¹ – numa tomada panorâmica. O padre então se apresenta (a conversa entre os dois sempre acontece em francês),

Padre: [...] Mas ainda nem me apresentei. Sou o padre Nikolas, eclesiástico ortodoxo, a sua disposição.

Rosa Maria: Pela graça de Deus, reverendo.

Padre: Vou lhe contar uma coisa curiosa.

Rosa Maria: Sim, conte por favor

Padre: Como preparo o meu doutorado sobre tudo o que é arte, este teatro também me interessa muitíssimo.

Rosa Maria: Bravo. Mas me diga, é verdade que “Antígona”, “Medeia” e outras peças foram representadas aqui pela primeira vez?

Padre: Sim, provavelmente, sim. Mas desçamos para ver melhor.

[Saem de cena, o plano permanece no mesmo sítio por alguns instantes / eles descem em direção ao centro do teatro / sempre com a presença de turistas / uma vez lá embaixo no anfiteatro]

Padre: Era neste local exato que os atores representavam. E ali, nas filas de degraus se sentavam os espectadores.

Rosa Maria: Vê, minha filha, aqui atuavam os atores. E ali, ao fundo, sentavam-se os espectadores.

Maria Joana: Sim mãe, o que é isso?

Rosa Maria: Pode nos explicar o que é isto?

Padre: Esta pedra se chama “thimele”. Nela eram feitos sacrifícios antes das representações. Olhe ali: eram os lugares reservados às pessoas mais importantes. E aquele ali é muito especial. Era reservado para a autoridade mais importante. Veja tem um nome gravado, e veja aquele também.[vai apontando para os locais e finalmente se persigna]

Maria Joana: (sussura) mãe, mãe...

Rosa Maria: A minha filha reparou que se benze com três dedos. Desculpe-me, mas nunca vi nenhum sacerdote católico se benzer sem ser com a mão toda.

Padre: Nunca entendi porque os católicos tomanos se benzem assim. Sua pergunta nada tem de indiscreta e tentarei esclarecê-la. Para nós ortodoxos... veja bem... este representa o Pai (anular), este o Filho (indicador) e este o Espírito Santo (polegar) / (fazendo o sinal e falando em grego): Pai, Filho e Espírito Santo. A Santíssima Trindade. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, amém.

¹¹¹ Construído or Licurgo em 342 a 326 a.C.

Após se deterem nas ruínas e na reflexão sobre deuses e deusas lá no alto na Acrópole, o fio narrativo se encaminha para mais uma menção sobre a herança grega, o teatro. É possível inferir, diante disso, que o teatro em Atenas possuiria um estatuto mais elevado por estar entrelaçado com as derivações da religião cristã. Apesar da fascinação da historiadora (e do próprio filme) pela herança grega, é algo curioso que os personagens não mencionem a importante relação do teatro com o culto às divindades pagãs, no caso Dionísio. Ao mesmo tempo existe uma sutil reflexão indireta quanto ato de interpretar, ou seja, temos uma narrativa fílmica de ficção, com uma atriz que incorpora mais de uma alegoria, uma delas talvez a própria deusa Atenas, e se encontra na pele de uma professora, no centro de um teatro grego, referindo-se a peças como *Medéia* e *Antígona*. Esta personagem encontra-se de certa forma “inserida no teatro do mundo, de que faz parte, do mesmo modo que tem acesso ao mundo do teatro, ao assistir a uma representação”.¹¹² No caso evoca as primeiras representações das peças clássicas neste teatro que não é nomeado, mas pode ser identificado como o Teatro de Dionísio ao se observar um mapa da cidade¹¹³. Outro ponto a ser lembrado é que quem chama a atenção dos adultos para a pedra onde eram feitos os sacrifícios, *thimēle*, é Maria Joana, personagem e protagonista que, pode ser considerada como sacrificada no final do filme, talvez como forma de chamar a atenção para os (supostos) conflitos, presentes de forma direta ou indireta durante toda a narrativa.

Esta sequência está relacionada à anterior que se passou na Acrópole, o que remete à interpretação de Chevalier e Gheerebrant, em que “o teatro ateniense é um monumento religioso semelhante ao caráter sagrado dos templos, e as representações dramáticas substituem o culto à divindade.”¹¹⁴ De certo modo aqui predomina o sagrado, presente nas discussões sobre cultos católico e ortodoxo, sinos tocando, e o poder secular, referido na menção do local onde se sentavam as autoridades.

¹¹² CHEVALIER, Jean; GHEEREBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos - Mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Trad. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 2002, p. 872.

¹¹³ Mais um elemento que remete à leitura documentarizante, uma certa fidelidade aos locais de filmagem que aproximam a jornada de ficção com um documentário.

¹¹⁴ Ibidem, p. 871.

No encerramento deste plano sequência vemos a Acropóle numa tomada noturna, um plano similar ao da abertura, mas à noite. Segue-se mais um plano com a partida da cidade, e que inclui o embarque de uma mulher vestida de preto, sendo assediada por admiradores que lhe pedem autógrafos, que comprimenta o oficial do navio. As duas protagonistas a reconhecem como uma cantora. Mais tarde ficamos sabendo que o seu nome é Helena, grega com um nome que remete aos helenos, os que povoaram a Grécia ou à personagem filha de Zeus, Helena de Tróia.

Dois planos mostram primeiro o navio inteiro ao longe, numa panorâmica e a seguir, o detalhe da proa, sempre da esquerda para a direita.

2.1.9 – Santa Sofia, o medo e a Idade Média

O plano sequência (18) que retrata a chegada a Istambul talvez seja o mais espetacular de todos, pela vista que brinda da cidade, algumas mesquitas e pelo movimento das embarcações. O diferencial está no movimento, nos objetos filmados e no ponto de vista do observador, pois a câmara está fixa numa embarcação que avança pelo Bósforo. As tomadas em Atenas e no Egito, por exemplo, também são espetaculares, embora sejam compostas com a câmara parada, afixada ao chão. Contudo, todos estes planos retratam imagens com as quais o público tem alguma familiaridade: mundos antigos, clássicos e medievais do Mediterrâneo, mostrando pequenas embarcações em panorâmicas e ao fundo mesquitas. Ouve-se a sirene e o navio se movimenta para a esquerda. O cais é visto de frente, aproximando-se aos poucos e surge o letreiro afixado: “Wellcome to Istambul”.

Neste plano sequência vemos mãe e filha conversando na entrada e após no interior de Santa Sofia. Antes de entrarem na mesquita/catedral, Rosa Maria explica a Maria Joana sobre o que chama de catedral, que hoje pertence aos muçulmanos, e respondendo à pergunta de Maria Joana sobre se “eles rezam como nós”, diz que “eles rezam à sua maneira”, e mais adiante sobre a Idade Média quando católicos e muçulmanos andavam em luta, mas hoje não. De novo¹¹⁵ existe uma clara referência ao papel fundador e fundamental da

¹¹⁵ A origem grega da civilização é um ponto repassado durante todo o filme: em Marselha, na Grécia, em Istambul e mais de uma vez nas conversas à mesa.

cultura grega na civilização, já que uma fala de um guia turístico explica que a catedral de Santa Sofia assim é chamada pela sua origem grega: Santa Sabedoria, *sofos* significado sabedoria. Hoje um museu implica em sabedoria divina ou sabedoria de Deus. Goody¹¹⁶ observa que a “Antiguidade clássica” representa para alguns o começo de um novo mundo, basicamente europeu e que o “roubo da história pela Europa Ocidental” começa com as noções de sociedade arcaica e prossegue a partir daí. Para esse cientista social existe uma ênfase exagerada em contribuições gregas para desenvolvimentos de grande importância¹¹⁷ a posição dos gregos tendo sido vista sempre “a partir da perspectiva da dominação européia posterior do mundo, isto é, teleologicamente. É esse o problema do helenocentrismo”.¹¹⁸

O filme nos apresenta diversas pistas imagéticas que contribuem para a análise, uma delas, impregnada de sutileza, pode ser observada na visita a Santa Sofia em Istambul, onde é explicado que desde 1935 não se pode mais rezar. A professora conta aqui diversas histórias sobre o monumento no exterior e no interior do museu, a religião cristã, os muçulmanos, as lutas na Idade Média, quem construiu a catedral, o que é Idade Média etc. No meio da sequência no interior (19), a câmera se detém em panorâmica na abóbada do templo, mostrando imagens bizantinas e ao seu lado, discos com escrita árabe. A escrita é um enigma, não sabemos o que está escrito ali. É uma imagem vista em guias de turismo e fotografias. Não há aqui uma explicação do que significa. O guia não menciona isso, nem mesmo dizendo se se trata de alguma escrita corânica. Na conclusão desta sequência, a fala de Rosa Maria e a câmera destacam seis marcas (uma seguida da outra) em forma de cruzes no piso da catedral, onde ela explica, era suportada a cúpula da catedral.

Assim, dentro de um dos mais suntuosos monumentos de todo o mundo, a narrativa se detém em meras marcas no chão e na última por vários segundos num enquadramento em *close up*. Poderia simplificar interpretando-as como marcas apenas, mas isso não faz muito sentido. A leitura que sugiro é que diante de toda essa história com explicações que incluem conteúdos políticos e religiosos, bem como das imagens exuberantes; ao final o que está

¹¹⁶ GOODY, op. cit., p. 37-38.

¹¹⁷ Aqui se refere aos modos de comunicação, Ibidem, p. 43.

¹¹⁸ Idem.

na base de tudo são as pequenas e humildes cruzes cristãs no piso de pedra. Elas estão lá desde a construção ou reconstrução da catedral, e se encontram muito próximas das duas protagonistas. Outra interpretação possível, como se fosse um lugar de memória particular no meio de um monumento¹¹⁹, é que essas marcas em forma de cruzes implicariam em uma permanência do passado, ou seja, os sinais da catedral originais continuam lá e não podem ser apagados pela entrada posterior dos muçulmanos que a converteram em mesquita e do reformador turco que a transformou em museu. Da Costa aponta na mesma direção: “a partir de Constantinopla (sic), os sinais são mais elípticos ou crípticos. Junto ao chão, em plano de pés, mostram-se-nos as cruzes do cristianismo deposto. Os caminhos começam a ser caminhos opostos, na direção de Meca ou na direcção de Jerusalém.”¹²⁰

Ao recuar para a Idade Média, Fontana aponta que o enfrentamento entre muçulmanos e cristãos não era natural nem inevitável¹²¹ e que o espírito de cruzada teria deformado não somente “nossa percepção do islã, mas também da cristandade oriental e nos levou a excluir Bizâncio da história da Europa”.¹²² Isso nos remete ao plano sequência na Grécia, com as portuguesas e o padre Nikolas, onde existe um grau (embora pequeno) de estranheza no aspecto religioso sobre a forma de fazer o sinal da cruz.

Cabe observar também alguns pontos sobre a inquietação europeia quanto à ameaça turca. Delumeau ressalta o choque psicológico causado no Ocidente pela queda de Constantinopla em 1453.¹²³ Apesar disso coloca que no século X “mesmo nas classes dirigentes não se partilhavam senão intermitentemente as angústias do papado.” Após Constantinopla, só no século XVI é que o medo dos muçulmanos teria se apoderado dos espanhóis. Refere-

¹¹⁹ “Os lugares de memória são, primeiramente restos” Nora apud Ricoeur. RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Trad. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p.415.

¹²⁰ DE OLIVEIRA, Manoel; DA COSTA, João Bénard. *Manoel de Oliveira - Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2008, p. 221.

¹²¹ Como coloca em *O espelho do diabo*, “As relações entre a Europa e o ‘Levante’ islâmico eram frequentes e tinham uma importância considerável para ambos [...] Nem as proibições papais nem as cruzadas as colocaram em perigo. Os povos comerciantes do Mediterrâneo cristãos – genoveses, venezianos e catalães – continuaram comprando e vendendo nos portos muçulmanos, onde eram bem recebidos [...] Em sua viagem por essas terras Ibn Yubair se surpreendeu ao ver coexistir a guerra e os negócios. ‘ Às vezes as duas partes se enfrentam e se alinham em posição de combate; no entanto, caravanas de muçulmanos e de cristãos vão e vêm entre eles sem que se oponham’”. FONTANA, op.cit., p. 58.

¹²² Idem.

¹²³ DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 398-404.

se à guerra de Granada, a “guerra de civilizações inimigas’ que em 1588 sacode todo o reino” relacionada a conversões forçadas, deportações e expulsões, “o mourisco permanece inassimilável, pois está ligado a um mundo infiel, hostil ao nome cristão.” Delumeau relaciona ainda o medo do turco na Europa também ao avanço na Hungria, “em 1526, esperava-se com terror a chegada dos bárbaros.” Mas paradoxalmente, as qualidades dos turcos, apontadas em análises desapaixonadas também contribuem para reforçar o medo aos otomanos.¹²⁴ Valensi¹²⁵ (1993 apud Goody, 2008, p.118) chega à mesma conclusão: “no início do século XVI, instituições otomanas, comparadas com as do Ocidente foram vistas favoravelmente por embaixadores venezianos. Depois de 1575, a relação é revertida.”

Sobre a questão do despotismo asiático, Goody lembra também que no final da Idade Média, a mais importante e próxima potência asiática para Europa era a Turquia, diante disso, e da presença islâmica na Espanha (oito séculos!) e na Sicília,

Os mouros e os turcos tinham se tornado o epítome das forças não européias unidas contra o continente; eles eram tipicamente vistos como despóticos, despidos de virtudes cristãs e marcados pela crueldade e pelo barbarismo: eram muçulmanos.¹²⁶

Uma vez no século XXI, quando o Império Otomano já não mais existe e o estado turco, laico, busca não conquistar mas juntar-se à União Europeia, observamos no filme uma perspectiva de oposição Oriente Ocidente¹²⁷. Focada

¹²⁴ DELUMEAU, op. cit., p. 408: “O espanhol Laguna [...] parece [...] ceder à paixão antitomana de seus compatriotas. Mas logo se revela que, comparando a Turquia à Espanha, o autor louva a primeira e fustiga a segunda. Quanto a Bodin, a Montaigne e a Charron, admiram em comum a disciplina do exército turco, a sobriedade de seus soldados e concluem que a ‘república’ que alcança tantas vitórias não pode ser senão ‘bem ordenada’ [...] Para Montaigne, ‘o mais forte Estado que se apresenta ao mundo no momento é o dos turcos’”. Conforme lembra Fontana: “Lepanto foi somente um episódio em 1571”. Anthony Sherley afirmava que ‘as duas maiores potências que existem nos dias de hoje são a desta monarquia espanhola – e a do turco’. FONTANA, op.cit., p.127.

¹²⁵ VALENSI, Lucete. *The birth of the despot: Venice and the sublime porte*. Trans. Ithaca: Cornell University Press, p. 98.

¹²⁶ Ibidem, p. 117.

¹²⁷ Mentalidades de outras épocas ou dos dias contemporâneos, “choque de civilizações”. Como aponta Ifversen, “Talvez Owen Harris esteja certo quando enfatiza que o conceito de Ocidente sempre foi um ‘conceito de último recurso’, reservado para quando as coisas vão mal e quando determinados países ou alianças restritas não conseguem dar conta de problemas’ [...] Pelo menos quando empregado no debate sobre o choque das civilizações, o conceito serve para demarcar a linha que separa ‘nós modernos’ dos ‘menos modernos que estão de fora’”. IF ERSEREN, an. Quem são os Ocidentais? In: FERES R., coord. ASMIM, Marcelo. *História dos Conceitos: diálogos transatlânticos*. Trad. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Ed. Loyola; IUPERJ, 2007, p. 161.

no passado medieval a narrativa segue uma perspectiva teleológica, embora como já disse, o voltar para trás no tempo aconteça durante boa parte da película¹²⁸.

O aspecto de choque ou conflitos de civilizações conduzem o raciocínio numa direção de retorno à questão da alegoria conforme Xavier quem sugere que

surgem de controvérsias, conflitos de interpretação, confrontos ligados às lutas por hegemonia num mundo no qual o choque de culturas e a rede de interesses materiais e sistemas simbólicos tendem a produzir uma instabilidade generalizada. Embora não seja uma forma elogiável de representação quando reduzida a funções pedagógicas tradicionais, a alegoria adquiriu um novo significado na modernidade - mais ligado à expressão de crises sociais e da natureza transiente dos valores, com ênfase especial nas conexões com os sentimentos de fragmentação, descontinuidade e abstração criados pela compressão espaço-temporal no mundo contemporâneo. Não por acaso, a alegoria ressurgiu hoje como um ingrediente do ‘espírito do tempo’, uma prática de representação privilegiada que traz à tona todas as ambigüidades vinculadas à identidade e aos interesses nacionais, ou à esfera onipresente dos meios de comunicação que definem o tom da vida cotidiana.¹²⁹

Nesta Turquia vemos algumas imagens de uma Istambul contemporânea e de aparência ocidental à exceção das mesquitas. Mas Istambul é aqui apenas um monumento referido como construído por Bizâncio, tomado pelos muçulmanos e transformado em museu na modernidade: Santa Sofia, hoje nem catedral, nem mesquita, mas ainda conservando elementos da Santa Sabedoria, conforme explicado por um guia para seu público e Rosa Maria a Maria Joana.

As falas a seguir foram extraídas de uma sequência maior na qual as duas portuguesas conhecem Santa Sofia, primeiro um pouco de sua parte exterior e depois o interior.

Antes de Rosa Maria e a menina entrarem no museu, um guia local conta a um grupo de turistas a história do monumento

Guia turístico (*voice over, fala em francês, próximo de mãe e filha*): O nome de Santa Sofia não tem relação com o de uma santa. A origem do nome vem da palavra grega *sofos*, que significa sabedoria. E Santa Sofia significa sabedoria divina, a sabedoria de Deus.

¹²⁸ XAVIER, op.cit., 1993, p.12. Esse fenômeno pode ser verificado em outras obras de Manoel de Oliveira como *Non, ou a vã glória de mandar*, *Viagem ao Princípio do Mundo*, entre outras.

¹²⁹ XAVIER, In: RAMOS, op. cit., 2005a, p. 378.

[ao fundo vemos um cartaz de exposição fotográfica em inglês: “Santa Sofia. A Vision for Empires Byzantine and Ottoman”]

[Rosa Maria e Maria Joana se aproximam do grupo]

Guia turístico: O edifício que vem é a terceira Santa Sofia pois foi duas vezes arrasado em revoltas na era bizantina e três vezes reconstruído. A 1ª Santa Sofia foi construída pelo Imperador Constantino. A 2ª ... as ruínas podem ver aqui (aponta para um lugar fora do plano). A segunda Santa Sofia foi construída em 415 pelo Imperador Teodósio e, por fim, esta foi construída em 537 pelo imperador bizantino Justiniano. No início era uma catedral cristã nem católica nem ortodoxa já que foi antes da separação. Só foi transformada em catedral ortodoxa no século IX. E, em 1453 foi transformada em mesquita pelos muçulmanos. Eles tomaram o edifício em 1453 e o transformaram em mesquita. (elas saem) Mais tarde em 1935, virou museu por ordem de Atatürk o fundador da república turca. Portanto já não é local de culto, mas sim um museu. Desde 1935 não se pode mais rezar aqui.

Num trecho acompanhamos mais uma vez a história falada sobre o monumento e a cidade de Istambul, ressaltando-se o contexto da época da construção sob a égide do cristianismo, sem grandes referências ao monumento quando de sua passagem a templo islâmico e, neste momento, à tomada de Constantinopla pelo sultão Mehmet II¹³⁰ ou Maomé. Ficaria parecendo a um ouvinte desatento que os turcos tomaram somente a catedral. O principal está no fato de ser hoje um museu, o que segundo Johnson é reforçado pela presença do cartaz da exposição na cena em que o guia fala.¹³¹

No entanto uma outra leitura poderia ser feita, onde a síntese do que é explicado no filme atingiria o cerne do fato (ou a globalidade conforme Rosenstone¹³² 1997 apud Nova In: Nóvoa, 2009, p.142), a tomada de Constantinopla pelos turcos, pois pela narrativa de Runciman, assim que o sultão entrou na cidade teria cavalgado diretamente rumo a Santa Sabedoria e uma vez lá não praticou violência contra fieis e padres gregos que lá estavam, mas: “insistiu em que a igreja deveria ser transformada imediatamente em mesquita. Um de seus *ulema* subiu ao púlpito e proclamou que Alá era o único Deus”.¹³³ Esse acontecimento se destaca quando da tomada da cidade bizantina e sinaliza a importância do monumento.

¹³⁰ Em turco.

¹³¹ JOHNSON, op.cit., p. 128-129.

¹³² ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Trad. Barcelona: Ariel, 1997, p.175.

¹³³ RUNCIMAN, Steven. *A Queda de Constantinopla*. Trad. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p.129-130.

Braudel aponta uma outra questão que relativiza essa noção de ruptura entre o que teria sido uma cidade cristã conquistada por muçulmanos. Sobre a tomada de Constantinopla, o historiador francês lembra que após um longo processo, similar à própria decadência de Bizâncio, acentuava-se a repugnância dos gregos a se aproximarem dos latinos. Conforme Grenard¹³⁴ (1939 apud Braudel, 2004, p. 50), aqueles preferiram o turco, já que “a Igreja bizantina, por desejo de independência, chamou o inimigo, entregou-lhe o Império e a Cristandade [...] a sujeição de Constantinopla por Maomé II foi o triunfo do patriarca antiunionista”.

Observo ainda, que o único líder do Oriente mencionado no filme é Kemal Atatürk talvez por ser considerado, como lembra Hobsbawm, um verdadeiro revolucionário do mundo islâmico, modernizador secular não islâmico, “que substituiu o fez turco [...] pelo chapéu-coco, a escrita árabe característica do islã por letras romanas, e de fato rompeu as ligações entre o islamismo, o Estado e a lei.”¹³⁵ Sobre o Estado Turco que emergiu da Primeira Guerra Mundial, Hourani reflete que o caminho adotado sob o líder notável, Mustafá Kemal, que o afastou do seu passado e dos países árabes aos quais esteve ligado, foi a recriação de uma sociedade na base da solidariedade nacional, com uma rígida separação de Estado e religião. Isto aliado à postura de dar as costas ao Oriente Médio e tornar-se parte da Europa, teria dissolvido o laço antigo entre árabes e turcos.¹³⁶ Poderia avaliar que a narrativa sintetiza nesta parte de forma exemplar este, entre outros aspectos da Turquia e a sua relação com o Ocidente.

Embora as explicações do guia turco apontem para uma laicização do espaço, o tema que predomina dentro de Santa Sofia é mais uma vez a oposição cristão e muçulmano, uma perspectiva binária¹³⁷, tanto nas falas: sobre a origem do monumento e de ter ficado para os muçulmanos, como nas imagens. Vemos no teto imagens religiosas bizantinas e discos com caracteres em árabe, além da explicação (fala a seguir) sobre os nichos que apontam para

¹³⁴ GRENARD, Fernand. *randeur et d cadence de l' sie*. Paris: Armand Colin, 1939.

¹³⁵ HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.207.

¹³⁶ HOURANI, op.cit., 1994, p. 322.

¹³⁷ SHOHAT; STAM, op.cit., p. 104.

Jerusalém (cristãos) e para Meca (os *mihrab* muçulmanos)¹³⁸ e sobre quem são os muçulmanos definidos aqui como sendo da religião muçulmana enquanto as personagens são definidas como da religião católica (oposição). Tudo se encaminha para a divisão. Bueno considera que: “A antiga catedral acaba sendo quase uma síntese desses conflitos”.¹³⁹

A seguir as protagonistas entram no museu e a professora explica mais sobre o monumento:

Maria Joana: O que estavam a dizer?

Rosa Maria: O que o guia estava a dizer é que Santa Sofia acabou por ficar para os muçulmanos
[vemos discos em árabe ao alto onde elas olham]

Maria Joana: Quem eram os muçulmanos?

Rosa Maria: Os muçulmanos são da religião muçulmana, como nós, os católicos, somos da religião católica

Maria Joana (pensativa): a religião católica é dos cristãos?

Rosa Maria: E

Maria Joana: Mas se era dos católicos porque ficou para os muçulmanos?

Rosa Maria: Porque andavam em luta.

Maria Joana: E ainda andam?

Rosa Maria: Não, não, não. Isso foi da Idade Média. Vamos.

[mudam de lugar e ficam na frente de um nicho dourado. Mais tarde é explicado que está voltado para Jerusalém]

Maria Joana: O que é Idade Média?

Rosa Maria: Idade Média é uma divisão do tempo na história do mundo. A Idade Média terminou com a reconquista desta cidade que se chamava Constantinopla e passou a chamar-se Istambul. Como agora. É um bocadinho complicado, não é?

Maria Joana: É, mas eu gosto de saber. E em que é Idade Média estamos agora?

Rosa Maria: (rindo) Nós já não estamos na Idade Média. Ao nosso tempo, que é o tempo atual chama-se Contemporâneo.

Maria Joana: Contemporâneo quer dizer agora?

Rosa Maria: Exatamente. Contemporâneo quer dizer agora e agora Santa Sofia é um museu.

Se o Islã ocupa algum espaço nas aulas de história de Rosa Maria, em geral, é em contexto de conflitos: Alcácer Quibir, a tomada de Ceuta, a

¹³⁸ A fala do guia sobre isto se apresentam esta característica de oposição binária:

Guia turístico (fala sobre o nicho próximo a Rosa Maria e Maria Joana): Em todas as igrejas existe um nicho indicando a direção de Jerusalém. Nas antigas igrejas e nas igrejas turcas. Enquanto que nas mesquitas há um nicho que aponta na direção de Meca. Como podem ver ali. Mas há uma diferença se uma igreja era transformada em mesquita havia um problema, já que a direção de Meca é diferente da de Jerusalém. Verão melhor a diferença se repararem num mosaico do teto as janelas do meio apontam a direção de Jerusalém, enquanto que aquele pequeno nicho aponta na direção de Meca. Veem o nicho menor, não o do meio, mas à direita do nicho grande? O mosaico do teto data do século X e representa a Virgem Maria com o Jesus menino no colo, à direita, tem o arcanjo Gabriel. Os dois mosaicos foram retocados na era otomana e quando a mesquita foi transformada em museu... (voice fade)

¹³⁹ JUNQUEIRA, op.cit., p.182.

transformação da Catedral de Santa Sofia na Mesquita, a Idade Média com cristãos versus muçulmanos, a associação entre petróleo e segurança, na explicação sobre o mito do Encoberto, para Rosa Maria também um mito dos muçulmanos e também quando se refere à religião destes.¹⁴⁰

Ao explicar sobre as duas religiões em *Um Filme Falado*, Rosa Maria, que mais tarde vai contar um pouco da história bíblica do povo hebreu bem como alguns mitos e lendas relacionados aos cultos greco-romanos de deuses, não entra em muitos detalhes sobre quem são esses muçulmanos que andavam em luta com os cristãos. Faz, no entanto, uma abordagem sobre a divisão do tempo, a periodização, o fim da Idade Média com a conquista de Constantinopla.

Bueno interpreta esta sequência ressaltando “as inconsistências do discurso racional e de fundo iluminista [da mãe da menina], que, de fato, reproduz [...] uma certa imagem ‘civilizada’ que o mundo ocidental e contemporâneo quer de si próprio.”¹⁴¹ Ela nega que hoje cristãos e muçulmanos andem em luta, porque não estamos mais na Idade Média e hoje Santa Sofia é um museu, embora o subtexto não seja tão neutro. Ao se referir às menções de guerra em duas películas de Manoel de Oliveira, *Um Filme Falado* e *Viagem ao Princípio do Mundo*, Rovai aponta não só o final do primeiro (explosão do navio), mas as referências a

[...] ou os conflitos entre cristãos e muçulmanos aparecem repetidamente nas conversações entre mãe e filha (sobretudo quando elas conversam sobre as Cruzadas) em *Um Filme Falado*, não deixam margem de dúvida sobre como definir um grande conflito civilizacional. Em outras palavras, Oliveira propõe uma ideia de definição de guerra quando os conflitos são ‘falados’ [...] em *Um Filme Falado*, no diálogo próximo aos famosos monumentos históricos ou ruínas, ou quando eles são articulados na expressão estupefata e imponente no rosto do capitão no momento que o navio explode.¹⁴²

¹⁴⁰ Esta referência aparece nos comentários da realizadora portuguesa Rita de Azevedo Gomes no “Dossier Manoel de Oliveira” sobre uma película posterior a *Um Filme Falado*, *O Quinto Império Ontem como Hoje*, de 2004: “... Curiosamente, este mito também faz parte da mitologia muçulmana com a mesma nomenclatura do encoberto e, tal como o rei Sebastião, é suposto vir a acontecer o mesmo com o Iman muçulmano (o da décima segunda geração), cuja crença comum é a de que virá num cavalo branco, em uma manhã de nevoeiro para derrubar definitivamente o mal do mundo e estabelecer a concórdia entre os povos”. In: MACHADO, A., op. cit., p.234-235.

¹⁴¹ BUENO In: JUNQUEIRA, op.cit., p.183.

¹⁴² ROVAI In: OVERHOFF FERREIRA, op.cit., p.127. Do original conflicts between Christians and Muslims appear repeatedly in the conversations between mother and daughter (mainly when they talk about the Crusades) in *A Talking Picture*, leave no doubt about how to define a great civilisational conflict [...] In other words, Oliveira proposes an idea of the definition of war

Sobre o monumento, Santa Sofia, caberia registrar ainda, a existência de uma significativa concentração de grandes mesquitas em Istambul, o que temos a oportunidade de constatar no filme, na sequência em que o navio se aproxima do porto. Segundo Hillenbrand esse fato pode ser explicado em termos políticos como parte de uma transformação do aspecto visual da cidade, que recebeu uma nova identidade islâmica quando da tomada pelos turcos.¹⁴³ Outro ponto importante sobre este tópico, e que merece atenção pelo fato de implicar em mais um exemplo de trocas culturais, conveniência política ou pontos de convergência entre duas civilizações, seria que a bizantina Santa Sofia representou o encontro entre o Império Otomano em sua cúspide, um poderio autoconfiante, com fronteiras em expansão, com amplos recursos, e os novos mestres de Bizâncio que afirmavam a sua herança antiga.¹⁴⁴ Isto teria influenciado o meio mais óbvio: a arquitetura, segundo este autor. Ainda de acordo com Hillenbrand, os arquitetos turcos teriam estudado Santa Sabedoria intensivamente, aprendendo a partir dela e resolvendo problemas e, a partir daí, todas as maiores mesquitas otomanas em Istambul foram construídas segundo os desafios que esta catedral, agora mesquita, apresentava, e “estiveram de certa forma sob sua sombra.”¹⁴⁵ Assim, sob uma ótica diversa daquela de *Um Filme Falado*, Santa Sofia poderia ser interpretada como representativa de uma soma de culturas e não um lugar de oposição.

Cabe mencionar que Manoel de Oliveira declarou em julho de 2004, “... está o mundo submetido hoje a uma espécie de retorno à Idade Média um implacável terrorismo que vitima inocentes, e que perturba tanto os Estados Unidos como a Europa, visando derrubar a civilização ocidental”.¹⁴⁶ E complementa, em sua interpretação de como vê o mundo atual, que “agora são os árabes que querem destruir o mundo ocidental”¹⁴⁷. Entendo, portanto, que o realizador consideraria como Ocidente a Europa e os Estados Unidos, que seria em efeito a alegoria presente em *Um Filme Falado* através dos seis

when the conflicts are ‘spoken’ [...] in *A Talking Picture*, in the dialogue next to famous historical monuments or ruins, or when are articulated in the stunned and impotent expression on the captain’s face in the moment the cruise ship explodes.”. (tradução nossa)

¹⁴³ HILLENBRAND, Robert. *Islamic Art and Architecture*. London: Thames & Hudson, 1999, p. 261.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 263.

¹⁴⁵ Idem. Do original “and they were in some sense in its shadow.” (tradução nossa)

¹⁴⁶ Por ocasião do lançamento de seu filme posterior *O Quinto Império* *ontem como hoje*.

¹⁴⁷ ANDRADE, op..cit., p. 45.

personagens principais. É possível ainda inferir que para Oliveira o Ocidente estaria relacionado ao cristianismo. Em seu texto-síntese sobre quem seriam os ocidentais, Ifversen explica que “para Toynbee o cristianismo ocidental é o núcleo cultural do Ocidente, e está sendo substituído por uma civilização material baseada na tecnologia e no progresso econômico”¹⁴⁸, avanços que causam algum desconforto no realizador luso (dependência do petróleo, exploração da energia atômica) e que, como Toynbee, pode ser de alguma forma considerado um pessimista ou desconfiado quanto ao progresso da humanidade¹⁴⁹, embora sempre celebrando as conquistas propiciadas pelas navegações portuguesas. A conclusão deste filme aponta para esse pessimismo, bem como as críticas à União Europeia.

Assim como certos diálogos em *Um Filme Falado* mencionam as cruzadas e a criança pergunta à mãe quando visitam Santa Sofia: “Que Idade Média é agora?” a narrativa anacronicamente aproxima questões medievais (com claros pontos de vista europeus e cristãos) com a fantasia¹⁵⁰ do “terrorismo islâmico” contemporâneo.¹⁵¹

Para encerrar a visita a Santa Sofia e a Istambul, ainda dentro do museu, Rosa Maria pergunta à menina se gostou, se é muito confuso, e ela diz que gostou e, que é cansativo¹⁵². A seguir, o plano exhibe uma vista mais detida da beleza do Bósforo com outro plano panorâmico, onde podem ser observadas mais embarcações nessa que é tida como a confluência entre a Ásia e a Europa. Segue-se mais um plano curto com o detalhe da quilha do navio, mas desta vez com uma iluminação crepuscular. O filme nos apresenta

¹⁴⁸ IFVERSEN In: FERES; JASMIN, op. cit., p. 146.

¹⁴⁹ “O mesmo pessimismo é explicitado na descrição de Toynbee do ocidente como uma civilização que ‘se alastrou como fogo selvagem pelo mundo’, transformando-se ‘numa selvageria tecnológica com o fulcro religioso dilacerado’”. IFVERSEN, Ibidem, p. 146.

¹⁵⁰ Como contextualiza Eric Hobsbawm, “O perigo real das novas redes terroristas internacionais para os regimes dos países estáveis do mundo desenvolvido, assim como da Ásia, continua a ser desprezível (...) Isso ressalta a fraqueza relativa e absoluta dos movimentos terroristas da fase atual. Eles são sintomas, e não agentes históricos significativos (...) Trata-se de um clima de medo irracional. A política atual dos Estados Unidos tenta reviver os terrores apocalípticos da Guerra Fria, quando já não é plausível inventar ‘inimigos’ para legitimar a expansão e emprego do seu poder global. Repito aqui que os perigos da ‘guerra contra o terror’ não provêm dos homens-bombas muçulmanos”. HOBBSAWM, op.cit., 2007, p. 135-136.

¹⁵¹ “Como nas antigas cruzadas, as armas parecem ser mais fáceis de serem empunhadas que um efetivo diálogo entre as diferenças”. BUENO, In: JUNQUEIRA, op.cit., p.187-188.

¹⁵² Como mencionei no capítulo anterior, esta fala da menina lembra a dos soldados em *Non, ou a vã glória de mandar*, que dizem gostar de ouvir o alferes historiador contar sobre essas coisas (da história)

inúmeros subtemas relacionados ao Oriente nas paradas do navio, o próximo deles, o Egito.

2.1.10 – O eterno Egito Antigo

Na visita ao Egito a jornada começa pela entrada em Port Said, em plano geral é visto um pedaço do cais por entre grades com luminárias antigas e um cartaz bilíngue (inglês e árabe) onde se lê: “Port Said - Port Authority Tourist Port – Gate Nº 3”. Passam algumas pessoas (vestidos como orientais e ocidentais). A seguir com uma tomada do ponto de vista do interior de um carro numa estrada que indica Cairo e Ismailia, a narrativa nos leva para o Cairo (plano sequência 24). A seguir, um corte no plano, e temos a vista das pirâmides e da Esfinge; depois, acompanhadas de um compatriota, elas vão passear num hotel e vêem escaravelhos, salões decorados e um vestido azul, uma estátua e um espelho¹⁵³. Como no resto do filme, quase não ouvimos mais do que o ruído ambiente: o mar, murmúrio de pessoas, trânsito etc.

O aspecto da glória oriental que reside num passado remoto é reforçado na visita às pirâmides egípcias. A Esfinge e a pirâmide de Gizé aparecem ao fundo do enquadramento, enquanto a professora dá uma aula a sua filha sobre a construção desses monumentos, a história dos hebreus escravizados por um faraó e Moisés que os libertou. Aqui acontece o encontro com o famoso ator português, que declama bem humorada e teatralmente em francês uma fala de Napoleão: “Soldados, do alto destas pirâmides, 40 séculos vos contemplam!”

Neste plano e nos seguintes no Egito, as personagens falam sobre as pirâmides e sua construção graças ao trabalho de hebreus famintos escravizados, a saga de Moisés, Vasco da Gama, Napoleão e o conflito entre franceses e ingleses pelo controle do Egito, a construção do Canal do Suez, sobre jóias-escaravelhos, a cor azul etc. Assim como vimos em Nápoles, Rosa

¹⁵³ Existe em *Vale Abraão* (1993), uma sequência em que os personagens interpretados pelos mesmos Leonor Silveira (Ema) e Luís Miguel Cintra (Carlos) se olham no espelho, mas trata-se de uma cena noturna num contexto do relacionamento sexual do casal, de descoberta da natureza da personagem interpretada por Silveira. No caso de *Um Filme Falado* o quadro aponta para uma referência à Grécia e talvez para a unidade lusa dos três personagens.

Maria (e a câmera) se concentra apenas no passado. A história sem conexão alguma com o presente daquele lugar.

Em sua aula a respeito da construção das pirâmides e a história dos hebreus, a historiadora adota como fonte exclusiva a narrativa bíblica e ao concordar¹⁵⁴ com a brincadeira do ator português sobre a fala de Napoleão do alto das pirâmides, faz com que possam ser notados elementos que incorporam certas características de uma história positivista¹⁵⁵ e também daquilo como em geral entende-se como sendo o historicismo de Ranke¹⁵⁶, pela sua forma de construção da história¹⁵⁷. Como a protagonista é uma historiadora existe uma inequívoca mensagem ao espectador, quanto à veracidade de seus argumentos ao longo da narrativa, como em certo momento quando da declamação napoleônica do ator luso, e que Rosa Maria diz “foi exatamente assim que aconteceu”. Vale a pena lembrar que no texto de abertura do filme ela é chamada de “distinta professora de História”. Ela cumpriria assim, a tarefa do historiador segundo Ranke, de confirmar para a menina “o que de fato existira”.¹⁵⁸ O episódio da chamada Batalha das Pirâmides no filme é narrado pelo ponto de vista de um europeu, mas conforme Hourani,

¹⁵⁴ “**Luís Miguel:** Napoleão minha menina foi um general famoso por seu gênio militar. Veio aqui com as tropas francesas para expulsar os ingleses que tinham invadido o Egito. Então Napoleão para incitar as suas tropas ao combate apontou para o topo das pirâmides e disse (em francês) Soldados, do alto destas pirâmides 40 séculos vos contemplam!

Maria Joana: Foi assim?

Rosa Maria: Foi exatamente assim como este senhor está a dizer.”

¹⁵⁵ Preponderância da história política e a historiografia denunciada como narrativa superficial. HARTOG, François. Regime de Historicidade. Trad. KVHAA Konferenser 37, Stockholm, 1996, p. 95-113. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>> Acesso em 22/3/11., p. 11.

¹⁵⁶ FONTANA, Josep. Historicismo e nacionalismo. In: *A História dos Homens*. Trad. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p. 225. O autor alerta que a frase de Ranke quanto a “mostrar as coisas tal e como se passaram” teria sido tirada do contexto e interpretada de forma incorreta como uma declaração metodológica. Explica ainda que o que se denomina de “historicismo” é difícil de definir e segundo Nipperdey apud Fontana seriam tão diversas as interpretações “que se tem a impressão de que determinadas correntes da ciência histórica chamam de historicismo ao que não lhes agrada de sua tradição e que o historicismo se converteu, assim, num conceito inimigo, delimitado e polêmico que não tem quase significado analítico.” Ibidem, p. 223.

¹⁵⁷ Ifversen coloca que “Às vezes, a civilização ocidental é subdividida em ‘ocidentais’ menores em diferentes períodos. Por exemplo, William McNeil divide o Ocidente em: ‘berço clássico’, ‘Ocidente do Renascimento’, ‘Ocidente anglo-francês’ dos séculos X III e XIX e ocidente norte-americanos do século XIX [...] A história do Ocidente é frequentemente narrada como uma expansão combinada de espaço, conhecimento e liberdade [para os conquistadores]”, IFVERSEN In: FERES JR.; JASMIN, op. cit. p. 144.

¹⁵⁸ LE GOFF, op.cit., 2003, p.89.

uma força expedicionária francesa comandada por Napoleão ocupou o Egito, como um incidente de guerra com a Inglaterra; os franceses dominaram o Egito durante três anos, e tentaram passar de lá para a Síria, mas foram obrigados a recuar por intervenção britânica e otomana, após a primeira aliança militar formal entre os otomanos e estados não muçulmanos.¹⁵⁹

O filme rememora somente a glória do conquistador Napoleão, não existindo sequer uma menção ao que aconteceu depois. Para estes europeus, Napoleão fala pelo Egito antigo a soldados franceses. Não existe papel algum dos egípcios do final do século XVIII nessa história, mesmo que for uma aliança de momento com outros europeus.

Visualmente o oriente está presente, domina a cena, como um cenário exótico, mas ao fundo, no primeiro plano e nas falas, os portugueses são autoreferentes e, mais tarde, olham-se num espelho ao falar da cor azul, “a cor da verdade”. Nestes planos sequência no Cairo, da Costa entende que a cor azul teria um significado diverso

A esfinge e os escaravelhos iluminam os vivos e os mortos, visitantes dos abismos e do oculto. O azul é a cor do maligno e o que se vê já não coincide com o que não se vê. Insensivelmente, sem mudança de tom nem mudança de estilo (sempre a mesma vaga névoa, sempre o accidental a significar tanto quanto o essencial) estamos a ser levados para o que todos os mitos ensinam, ou para a moral da fábula.¹⁶⁰

Em duas tomadas seguintes à das pirâmides, os três portugueses, o ator, a professora e a menina, encaram a câmera, num plano fechado nos rostos, quando observam as jóias que representam escaravelhos com pedras azuis e pretas e depois ao admirar um vestido azul turquesa¹⁶¹, em plano americano, num contraplano que inclui uma estátua grega em tamanho natural e um espelho que ajuda a compor a cena. São duas imagens enigmáticas, em planos diferentes (um na entrada do hotel e o outro pouco depois), mas que se complementam. Poderiam ser decifradas como um diálogo entre a cultura egípcia e a grega, sempre levando em conta o azul da verdade e do céu, conforme Rosa Maria e o ator comentam. Os escaravelhos-jóias são observados com atenção na vitrine, a sua mitologia é explicada ou interpretada aqui pelos portugueses. Ao adotar também o ponto de vista da câmera no

¹⁵⁹ HOURANI, op.cit., 1994, p. 271.

¹⁶⁰ DE OLIVEIRA; DA COSTA, op. cit., p. 221-222.

¹⁶¹ Rosa Maria veste aqui, e em outros momentos, uma roupa que se assemelha a uma toga, vestimenta que remete à Antiguidade Clássica.

contraplano, é como se os insetos-jóias os observassem de volta. Depois quando os três saem da lojinha para conhecer o resto do hotel, um egípcio os observa, parece ser um vendedor/balconista. Importante ressaltar que eles tomam contato com estes elementos orientais e antigos num estabelecimento comercial, um hotel e uma loja, e não num museu. Talvez isto implique num afastamento de eventuais interpretações ou categorizações destes objetos como monumentos ou lugares de memória, pois eles remetem vagamente a alguma outra coisa.

A existência deste plano, de certa forma, complementa muito bem o anterior, em especial quando o ator português lembra de Napoleão e a sua frase de impacto antes de iniciar a Batalha das Pirâmides e a invasão do Egito, em julho de 1798. Uma é consequência da outra, a conquista e a reconstrução do Egito pela egiptologia, alegorizada aqui pela interpretação dos enigmáticos escaravelhos. O conhecimento, por um ocidental, dos mistérios do Egito, relacionados entre outros ao universo funerário está associada ao feito espetacular, que tinha um objetivo claro: a dominação do país. Nasce nessa época o “viés especificamente francês da egiptologia, que prosseguiu na obra de Champollion e Mariette.”¹⁶²

O general foi o responsável pela “tradução do Egito ao francês moderno” e “deixá-lo completamente aberto, torná-lo totalmente acessível ao escrutínio europeu.”¹⁶³ Aquilo que poderia ser denominado um monumento, a *Description de L’ Égypte* (A Descrição do Egito), com seus 23 enormes volumes, foi publicado entre 1809 e 1828¹⁶⁴, contendo a documentação, exploração sistemática de todos os aspectos do Egito, incluindo edifícios antigos e modernos, monumentos, fauna, flora, os próprios habitantes, seus costumes, comércio e infraestrutura. Explica Said que

A singularidade da *Description* não está apenas no seu tamanho, nem sequer na inteligência de seus autores, mas na atitude para com o seu tema, e é essa atitude que o torna grandemente interessante para o estudo dos projetos orientalistas modernos.¹⁶⁵

¹⁶² SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 163.

¹⁶³ SAID, op. cit., 1990, p.92.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ SAID, op. cit., 1990, p. 93.

Cabe lembrar que considero aqui a *Description de L'* pte um monumento conforme Le Goff que define que o

monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos.¹⁶⁶

Contribui para a contextualização da leitura da referência aos escaravelhos, e também da sequência do vestido azul, esta análise de Said sobre as reproduções presentes na *Description*, e que ele considera atribuições,

Em primeiro lugar, os templos e palácios foram reproduzidos numa orientação e perspectiva que representavam a realidade do antigo Egito refletida através dos olhos imperiais: a seguir - como todos estavam vazios ou não tinham vida -, era preciso, nas palavras de Ampère, fazê-los falar, e nisso consistiu a eficácia do deciframento de Champollion; por fim, podiam ser removidos de seu contexto e transportados para a Europa, para lá serem usados.¹⁶⁷

A partir desse momento, aponta Said, o Oriente islâmico aparece como uma categoria, denotando o poder dos orientalistas, não os islamistas como seres humanos nem a sua história como história. Aqui em todo o plano sequência no Egito, eles podem ser apenas vislumbrados.

Os trabalhos desenvolvidos até hoje pela egiptologia podem contribuir para a compreensão de alguns pontos sobre os escaravelhos. Segundo Weiss, “Contudo, apesar das teorias relativas ao significado do escaravelho, todas as autoridades concordam quanto à importância desses pequenos objetos de arte no estudo da história e da civilização do antigo Egito.”¹⁶⁸

A referência aos escaravelhos ocorre numa tomada que incorpora plano e contraplano entre os vivos observando os objetos e estes “olhando” de volta, numa vitrine no balcão. São os três portugueses que olham abaixando-se para ficar à mesma altura das jóias e da menina pequena:

Luiz Miguel: Já reparou nas vitrines das ouriversarias locais. Como aqui no hotel há um predomínio de jóias em que figuram escaravelhos. É assim por toda parte.

¹⁶⁶ LE GOFF, op. cit., 2003, p. 526.

¹⁶⁷ SAID, op. cit., p. 163.

¹⁶⁸ WEISS, Harry B. The Scarabæus of the Ancient Egyptians. *The American Naturalist*, v.61, n.675, Jul.-Aug., 1927, p. 367. Do original “However regardless of the theories concerning the significance of the scarab, all authorities are agreed as to the importance of these small objects of art in the study of the history and civilization of ancient Egypt.” (tradução nossa)

Rosa Maria: Eu sabia que era o símbolo da felicidade para os egípcios, mas nunca pensei que fosse tão popular.

[Close de escaravelhos verdes, azuis e pretos com detalhes dourados sempre num movimento de câmera da esquerda para a direita]

Luiz Miguel: Os antigos tinham-no como uma divindade. Era o símbolo do sol.

Rosa Maria: Mas como?

Luiz Miguel: O escaravelho entra à noite no seu buraco, de madrugada junta terra aos excrementos e faz uma bola, que joga pra fora ao nascer do sol para iluminar os vivos. E à noite para iluminar os mortos. E agora que ainda estamos vivos, gostaria de lhes mostrar [...]¹⁶⁹

Para tentar entender um pouco esta sequência parto de algumas informações sobre os escaravelhos no antigo Egito, levando em conta conforme Weiss, que os antigos egípcios estavam cercados pelos deuses.¹⁷⁰

Em sua discussão sobre os mistérios do além no antigo Egito, Sousa adota uma perspectiva crítica sobre a egiptologia e ao analisar o tema dos escaravelhos diz que:

A denominada 'crença na imortalidade da alma' é um conceito que nos transporta para o âmago das preocupações da egiptologia que, ao longo das últimas décadas, se tem esforçado por se 'purgar' das contaminações ideológicas que recebeu, por herança, dos seus ilustres pioneiros do século XIX.¹⁷¹

Nesse contexto, o pesquisador explica que o escaravelho sagrado (peça central do equipamento mágico do defunto) representava o renascimento do morto e sua identificação plena com o sol e ainda, que o escaravelho solar (representando o Sol nascente) assinalava que a noite escura da morte dera lugar à luz de um novo renascimento¹⁷². Temos, ainda segundo afirma Sousa, que

qualquer entendido na iconografia egípcia e na escrita hieroglífica sabe que o escaravelho é o símbolo do deus Khepri, o Sol nascente, e que quando utilizado como hieróglifo, significa *kheper* termo que significa 'transformar-se' ou 'vir à existência'.¹⁷³

Com um detalhamento amplo a respeito dos insetos e sua significação, Weiss explica que

¹⁶⁹ Plano sequência 26.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 353.

¹⁷¹ SOUSA, Rogério Ferreira de. Os Mistérios do Além no Antigo Egito: questões sobre a exploração museológica de um quadro conceptual. *Revista da Faculdade de Letras - História*. Porto III Série, v.9, 2008, p. 213.

¹⁷² SOUSA, Ibidem, p. 207, 208.

¹⁷³ Ibidem, p. 211.

Os egípcios, familiarizados com os escaravelhos *Ateuchus sacer*, *Scarabæus Aegyptiorum* ou espécies correlatas que eram comuns nos países Mediterrâneos, e notando que os hábitos dos insetos em enrolar bolas de estrume onde as fêmeas colocam os seus ovos, escolheram o escaravelho como um símbolo de seu deus hepera ‘ele que se transforma’ ou ‘rola’. [...] o escaravelho tornou-se o emblema do que se auto-procria e do imortal.¹⁷⁴

Cooney sintetiza este ponto indicando que “Os antigos egípcios relacionavam este hábito reprodutivo único a ciclos solares mitológicos de morte e renascimento.”¹⁷⁵

Completando o quadro, Weiss sustenta que o nascer e pôr do sol diários representava a volta da alma à vida, num contexto em que o inseto se tornara um símbolo de regeneração e perenidade.¹⁷⁶ Newberry¹⁷⁷ (apud Weiss, 1927, p. 359) “trata os escaravelhos principalmente como lacre, enquanto admite que um pequeno número, comparado com a classe de lacres, era usado como amuletos e para comemorar eventos históricos”.

Por fim, Petrie apud Weiss

acredita que os egípcios consideravam o escaravelho como sagrado e um emblema do criador Khepera, este simbolismo sendo parte da adoração aos animais por parte dos aborígenes do Egito. [...] Ele o compara com a cruz cristã como um símbolo e diz que depois [...] o escaravelho se tornou lugar comum no uso do dia-a-dia [...]¹⁷⁸

Ao compôr estas breves observações que sintetizam alguns aspectos do significado do escaravelho para os antigos egípcios, poderíamos propor que a

¹⁷⁴ WEISS, op. cit., p. 354. Do original “The Egyptians, being familiar with the scarabæid beetles, *Ateuchus sacer*, *Scarabæus Aegyptiorum* or related species which are common in Mediterranean countries, and noting the habits of the insects in rolling up balls of dung in which the female encloses her eggs, selected the scarab as symbol of their god hepera ‘he who turns’ or ‘rolls’. [...] the scarab became the emblem of the self-begetting and of the immortal.” (tradução nossa)

¹⁷⁵ COONEY, Kathryn M. Scarab. In: WENDRICH, Willeke (ed.). UCLA Encyclopedia of Egyptology, Los Angeles, 2008, p. 1. Disponível em: <http://escholarship.org/uc/item/13v7v5gd>. Acesso em 13/12/2010. Do original “The ancient Egyptians linked this unique reproductive behaviour to mythological cycles of solar death and rebirth.” (tradução nossa)

¹⁷⁶ WEISS, Ibidem, p. 355.

¹⁷⁷ NEWBERRY, Percy E. *Scarabs, an Introduction to the Study of Egyptian Seals*. London; London Constable, 1908. Do original, Newberry “treats scarabs mainly as seals, while admitting that a small number, compared with the seal class, were used as amulets and to commemorate historical events”. (tradução nossa)

¹⁷⁸ Ibidem, p. 363. Aqui Weiss cita cinco obras de W. M. Flinders Petrie (*Religious Life in Ancient Egypt*, New York, 1924; *Social Life in Ancient Egypt*, New York, 1923; *Amulets*, London, 1914; *Scarabs and Cylinders*, London; *Historical Scarabs*, London, 1889), entretanto no texto não explicita em qual delas consta o trecho citado. Do original “believes that the Egyptians considered the beetle as sacred and that it was an emblem of the creator Khepera, this symbolism being a part of the aboriginal animal worship of Egypt. [...] He compares it with the Christian cross as a symbol and says that [...] the scarab had become commonplace with its everyday use [...]” (tradução nossa)

inclusão destas jóias na narrativa de *Um Filme Falado* poderia implicar numa forte associação com o tema religioso, do além, da crença em uma vida após a morte, de alguma forma associada aos três personagens portugueses que se detêm para observar os objetos. A familiaridade dos egípcios, tratados aqui apenas como um personagem coletivo e oculto, com o escaravelho sozinho no seu “ritual”, incorpora o nascimento e o renascimento, sempre com uma associação forte com o Sol (planeta rei) e associado por Petrie ao Cristo e ao cristianismo. A iluminação dourada da cena destaca por instantes o piso brilhante num plano em que o grupo está de costas para a câmera, indicando alguma entidade desconhecida observando-os.

Outra hipótese, onde poderia ser considerada uma relação de oposição entre o paganismo egípcio e o cristianismo profesado pela historiadora, possivelmente indicado pelos três observando a vitrine, e pelo plano e contraplano, entretanto, pareceria ser a primeira opção a mais adequada tendo em vista o ambiente místico (tom de fala, closes dos rostos, tema sobre o além etc.). Existe a possibilidade ainda, de considerar duas interpretações complementares.

O comentário do ator que que “ainda estamos vivos” à luz dos acontecimentos do final da película poderia soar como um presságio, um indício, tendo em vista o tema da morte trazido pela sequência. O fato de se encontrarem numa loja e não num templo, sítio arqueológico ou museu talvez implique em que para os egípcios, o objeto (amuleto) esteja ligado à vida cotidiana.

Um dado curioso¹⁷⁹ que Weiss destaca é que “a adoração do escaravelho nunca ganhou adesão na Grécia; de fato os gregos estavam dispostos a debochar dela.”¹⁸⁰

Um pouco depois, o grupo admira um vestido azul¹⁸¹ exibido em um manequim que lembra uma estátua. Mais uma vez os três portugueses ficam no mesmo enquadramento graças ao efeito do espelho, ou seja, pertencem ao mesmo mundo do vestido azul da verdade e a estátua: integrariam quem sabe,

¹⁷⁹ Porque esse não parece ser o tom deste plano sequência.

¹⁸⁰ WEISS, op. cit., p. 367. Do original “Sacarab worship never gained support in Greece in fact, the Greeks were disposed to make fun of it.” (tradução nossa)

¹⁸¹ Weiss aponta que o azul seria para os Egípcios uma cor especial, Ibidem, p. 256.

o Ocidente clássico. Diferentemente da relação cênica com os escaravinhos: de observação, oposição, contraplano.

Na sequência intermediária a estas, no restaurante do hotel onde, de acordo com a informação do ator luso, teria sido celebrada a inauguração do Canal do Suez¹⁸² são exibidas pinturas da época com as elites ocidentais, registrando a presença de alguns personagens egípcios. Nestas imagens podemos observar e ouvir a explicação do ator sobre momentos da glória da inauguração do Canal, projetado pelo francês Ferdinand Marie de Lesseps. Rosa Maria menciona para Maria Joana que a sua construção foi um trabalho “muito esforçado”, mas nenhum comentário acontece relativo sobre de quem teria sido o esforço e muito menos sobre as condições de trabalho¹⁸³, ao contrário da explicação dada para a filha sobre as pirâmides, também gloriosas, mas construídas com o suposto trabalho escravo dos hebreus, que tiveram que deixar sua terra em busca de trigo devido a uma seca. Entretanto no Canal de Suez, a exploração colonial não pode ser considerada uma interpretação historiográfica, mas um fato histórico documentado e convenientemente esquecido pela narrativa, que através da fala do ator português¹⁸⁴, evoca de novo os feitos também notáveis das navegações portuguesas. Hourani registra que o Canal foi construído, sobretudo, com capital francês e egípcio e com mão-de-obra egípcia¹⁸⁵.

¹⁸² Como destaca, em 1/7/1869, ao anunciar a próxima inauguração Thomas Cook apud SAID, 10, p. 10, e onde faz uma relação entre os trabalhos “faraônicos” e o Canal: “No dia 1 de novembro, o maior feito da engenharia do presente século terá o seu sucesso celebrado por uma magnífica festa de inauguração, para a qual quase todas as famílias reais europeias enviarão um representante especial. A ocasião será verdadeiramente especial. A formação de uma linha de comunicação aquática entre a Europa e o Leste tem sido uma idéia de séculos, ocupando, uma após outra, as mentes dos gregos, romanos, saxões e gauleses, mas não foi senão nestes poucos últimos anos que a civilização moderna começou seriamente a empreender a emulação dos trabalhos dos antigos faraós que, há muitos séculos, construíram um canal entre os dois mares, do qual existem vestígios até hoje [...] o projeto de aproximar mais os países do Oeste e do Leste, unindo assim as civilizações de diferentes épocas”.

¹⁸³ “As condições dos trabalhadores forçados egípcios eram comparáveis às dos escravos que ajudaram a erguer as pirâmides.” TESCH E, ens. CALENDÁRIO HISTÓRICO.1854: Concessão do Canal de Suez. *DW-World.DE.Deutsche Welle*. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,678489,00.html>. Acesso em 22/12/2010

¹⁸⁴ Em *Non, ou a vã glória de mandar*, o personagem vivido pelo mesmo ator, Luís Miguel Cintra, já tinha salientado a importância da herança que as navegações para a humanidade.

¹⁸⁵ HOURANI, op.cit., 14, p. 28, que narra ainda “[...] foi aberto em 1869. Sua inauguração foi uma das grandes ocasiões do século. O quediva Isma’il aproveitou a oportunidade para mostrar que o Egito não fazia mais parte da África, mas pertencia ao mundo civilizado da Europa. Entre os convidados estavam o imperador da Áustria, a imperatriz Eugênia, esposa de Napoleão III da França, o príncipe herdeiro da Prússia, escritores e artistas franceses [...] e cientistas e músicos famosos. As cerimônias foram oficiadas por religiosos muçulmanos e

Tampouco há menção de que a chegada portuguesa à Índia foi um feito que revelou que

estas terras estavam há muito tempo integradas num mercado ‘mundial’ que se estendia desde o norte da África até a Insulíndia, e desde as cidades caravaneiras da Ásia Central até o leste africano, e que tinha como elementos motores a economia chinesa e a cultura islâmica. Em fins do século 15, quando os portugueses chegaram a esta parte do mundo, centenas de comerciantes da Arábia, Pérsia, Índia, Indonésia e China chegavam ao porto de Malaca, que era talvez o maior centro comercial do planeta, onde se podiam ouvir falar oitenta e quatro línguas diferentes.¹⁸⁶

No capítulo *Puentes sobre el Mar*, Gruzinski explicita uma crítica ao navegador luso, afirmando que

si el conquistador [Cortés] domina maravillosamente el juego de las conexiones, Vasco da Gama, en las relaciones que establece con las sociedades de la India, tiene una mano menos agraciada. El portugués multiplica los errores por no comprender los datos locales, por evaluar mal los obstáculos y por ser incapaz de encontrar buenos interlocutores.¹⁸⁷

Reforça ainda, o que foi observado, lembrando que em Calcutá o português se deparou com comerciantes tunisianos que falavam castellano.

Goody lembra também que como o Islã já se havia espalhado para o sudeste da Ásia, Malásia e Indonésia “os comerciantes dessas regiões continuaram ativos mesmo depois que os portugueses abriram a rota marítima para a Europa ocidental.”¹⁸⁸

Em sua leitura da sequência, Bueno entende que o cerne da discussão envolveria a importância da inteligência e da capacidade do homem no domínio da natureza; mesmo com a precariedade, aos nossos olhos, de como aconteceram as navegações no início da Idade Moderna, graças aos avanços científicos da época, sendo possíveis as viagens de Vasco da Gama.¹⁸⁹

Mas entendo que o tom seria de fato congratulatório para com os europeus (franceses, no caso do Canal de Suez, e portugueses no caso das navegações dos séculos XV e XVI) e não com a humanidade como um todo. Na sequência em frente às pirâmides, Rosa Maria também celebra a civilização

cristãos, e a imperatriz, no iate imperial, abriu o primeiro desfile de navios pelo novo canal; quase ao mesmo tempo, a Ópera no Cairo era inaugurada com uma cantata em honra de Isma'il e uma apresentação do *Rigoletto*, de Verdi. A abertura do canal atraiu inevitavelmente a atenção da Grã Bretanha [...]"

¹⁸⁶ FONTANA, op.cit., p. 125.

¹⁸⁷ GRUZINSKI, op. cit., p. 156.

¹⁸⁸ GOODY, op. cit., p. 134.

¹⁸⁹ BUENO, In: JUNQUEIRA, op. cit., p.183-184.

egípcia e seus méritos, mas a menção à escravidão tende a neutralizar os aspectos “civilizados”. Como podemos verificar nestas falas:

[Imagem da esfinge em primeiro plano / vozes das duas fora do plano]

Rosa Maria: Estás a ver estes grandiosos monumentos?

Maria Joana: Como se chamam mamãe?

Rosa Maria: São conhecidos como as pirâmides do Egito são célebres pela sua importância e por representarem a mais alta civilização da antiguidade.

Maria Joana: O que quer dizer civilização?

Rosa Maria: Civilização, chama-se civilização ao que os homens vão criando e desenvolvendo no decorrer dos tempos através de sua inteligência.

Maria Joana: Como?

Rosa Maria: Como? [abre o plano e mostra as duas] Como por exemplo através destas pirâmides. Pelo seu tamanho gigantesco e pelo mistério científico de como foram construídas.

Maria Joana: Se era assim tão difícil, porque as fizeram?

Rosa Maria: Fizeram-nas justamente por serem pessoas civilizadas. Por acreditarem que havia uma vida pra além da morte. Foi um dos reis do Egito que as mandou construir para lá ser sepultado. Olha há uma outra história que conta que um outro poderoso faraó

Maria Joana: O que é um faraó?

Rosa Maria: Faraó? Faraó era o nome que se dava aos reis do Egito. Bem esse faraó obrigou os trabalhadores de um outro povo a arrastar pedra a pedra até o topo daquela pirâmide

Maria Joana: E esses quem eram?

Rosa Maria: Eram gentes das doze tribos de Israel que vieram de Canaã, onde houve uma grande seca. E a fome levou-os ao Egito, onde havia trigo. À morte desse faraó um outro o sucedeu que obrigou essas gentes a trabalhar nas pirâmides como se fossem escravas

Maria Joana: Era por isso que eram civilizados?

Rosa Maria: Não, não era por isso que eram civilizados. Por outras coisas sim. A história da civilização é feita destas contradições. O homem não é perfeito e comete erros.

Maria Joana: E ficaram escravos para sempre?

Rosa Maria: Não, depois foram libertados por Moisés.

Maria Joana: E quem era Moisés?

Rosa Maria: Moisés era filho de uma judia que quando ele nasceu, com medo de que lhe matassem o filho, colocou-o num cesto e pôs-lho a boiar no rio. A corrente o levou e foi encontrado por uma princesa egípcia, que gostou dele e o educou. Transformou-se num homem forte e sabedor. Anos mais tarde quando descobriu as suas origens tornou um profeta dos judeus. Mas olha minha querida esta história é muito comprida e passou-se a milhares e milhares de anos e depois a mãe conta, está bem?¹⁹⁰

[...]

No âmbito da história antiga existem diversos estudos que abordam a historicidade dos textos da Bíblia (uma peça a mais no quebra-cabeças segundo Jofre), não existindo consenso sobre o estatuto de realidade ou de lenda, “no se han descubierto textos escritos extra bíblicos de la edad del

¹⁹⁰ Plano sequência 24.

bronze tardío que mencionen a Moisés, ni que detallen un éxodo como el descrito en la Biblia”, diz Jofre¹⁹¹. Na dúvida sobre se existiria historicidade no texto do Êxodo, Ska¹⁹² (apud Jofre, 2006, p. 1) responde que “No aun cuando se pudiese, no sin bastante dificultad, datar este texto poético. Su adecuación a un contexto temporal tampoco nos daría la certeza de que esos acontecimientos fueron realidades y no leyenda.” Ainda segundo Jofre até que todas as peças, que formam esse mosaico de dados, tenham se encaixado de forma consistente, a narrativa do Êxodo manterá seu caráter lendário, embora aberta à historicidade¹⁹³.

Voltando à modernidade, ao celebrar a conquista do Canal do Suez, os personagens repetem¹⁹⁴ em sua quase obliteração do Egito do século XIX, aquilo que foi notado pelo historiador egípcio Muhammd Sabry¹⁹⁵ (1933 apud Said, 1995, p. 172-173), com a consequente contrariedade dos egípcios da época quando Napoleão ao discursar na inauguração do Canal teria mencionado a França e o seu canal sem citar o Egito.

A propósito de uma análise de textos e discursos de Lesseps, Said comenta que:

apesar da sua estirpe imemorial de fracassos, do seu custo ultrajante, suas espantosas ambições de alterar a maneira como a Europa lidaria com o Oriente, o canal valia o esforço. Era um projeto imemorialmente capaz de superar as objeções dos que eram consultados e, melhorando o Oriente como um todo, de fazer o que o intrigante egípcio, o pérfido chinês e o indiano seminu nunca poderiam fazer por eles mesmos.¹⁹⁶

Para Said existe uma conclusão lógica entre a ideia do Canal e o pensamento orientalista, “o Oriente precisava primeiro ser conhecido, depois invadido e possuído [...]”.¹⁹⁷ No quadro geral das representações orientalistas, o Canal teria, entre outras coisas, arrastado o Oriente para o Oeste.¹⁹⁸

¹⁹¹ JOFRE, Gerardo. Êxodo, ¿Historicidad o Leyenda?. *Egiptologia.com*, 2006, p.1. Disponível em: <<http://www.egiptologia.com/egipto-y-la-biblia/942-exodo-historicidad-o-leyenda.html?start=1>> . Acesso em 14 2011, “Hasta no hace mucho los arqueólogos bíblicos daban por sentado la historicidad de un éxodo, que únicamente habría sido con el paso del tiempo adornado y enriquecido por la literatura judía.”

¹⁹² SKA, Jean Louis. Moisés la génesis del Texto del Êxodo.

¹⁹³ JOFRE, Ibidem, p. 2.

¹⁹⁴ como já tinha ocorrido na fala sobre Napoleão.

¹⁹⁵ SABRY, Muhammd. *épisode de la question d' rique L' mpire Egyptian sous Ismail et l'in érence anglo-française*. Paris: Geuthner, 1933, p. 391.

¹⁹⁶ SAID, op.cit., 1990, p. 99.

¹⁹⁷ SAID, Ibidem, p. 101.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 102.

Associar a grandeza da inauguração do Canal com as glórias das navegações portuguesas pode ser uma forma direta de associar Portugal às nações que consolidaram o colonialismo e imperialismo num período posterior. Portugal estaria aqui plenamente integrado à forma europeia de abarcar ou conquistar o mundo, inclusive na escravização e tráfico dos povos que encontraram pela frente. Constató, por fim, que em *Um Filme Falado*, o Egito existe apenas na Antiguidade e no contexto de colônia do imperialismo francês e britânico.

O plano seguinte (29) é de ligação, ou seja, mais uma imagem do navio avançando pelo Mediterrâneo, desta vez à noite e numa panorâmica. A embarcação está iluminada com luzes externas brancas e a das janelas são azuis e verdes.

Neste momento a primeira parte da narrativa é concluída, com as visitas e observação de cidades, monumentos e sítios arqueológicos para dar lugar à outra forma de narrar a história, por meio das conversas à mesa, que procuro desvendar no capítulo a seguir.

3 – *Um Filme Falado*: conversas europeias à mesa e o fim da fala

Não mais sabemos exatamente o que
fazer com a história europeia em um
mundo que não é mais eurocêntrico.

Eric Hobsbawm

Em todo o caso, as duas civilizações,
hostis e vizinhas, não deixam de
fraternizar conforme as circunstâncias e
encontros.

Fernand Braudel

Início aqui a análise da segunda parte de *Um Filme Falado* onde praticamente não são incluídos planos externos ao navio (à exceção de Áden) e a narrativa se concentra nas conversas e interações entre os personagens que foram sendo incorporados à trama: Rosa Maria e Maria Joana; Delfina, Francesca, Helena e o comandante, John. Nesta parte se dá a conclusão da narrativa, com a destruição do navio e o desaparecimento das protagonistas.

3.1 – A primeira conversa à mesa

A história-monumento com a sua herança do passado¹, museus e ruínas ficou para trás, agora os diálogos no filme podem ser considerados uma força especial na narrativa², pois ocorrem em tomadas internas, sem a mesma informação visual observada até então. Evidentemente que nesta parte também existem inúmeros elementos imagéticos e sonoros que integram a narrativa, entretanto, por não serem monumentos em planos gerais ou panorâmicas podem ser considerados mais sutis ou secundários em relação àquilo que acontece nas conversas entre os personagens; por exemplo,

¹ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Campinas SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 526.

² Volto aqui à questão da fala no cinema já que neste momento da narrativa são as conversas à mesa que adquirem a dimensão historiográfica que na primeira parte correspondia ao conjunto de elementos, diálogos, imagem, trilha sonora. Assim vale reiterar, conforme Aumont e Marie, que a questão da fala no cinema é complexa, pois “uma das características do cinema em geral é incluir a relação imagem-fala em seu próprio dispositivo”. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Trad. Campinas: Papirus, 2001, p. 116. Em Manoel de Oliveira as conversas em grupo (à mesa de jantar ou numa refeição ao ar livre), os diálogos com características específicas, tais como complementaridade das falas e um debate, acontecem em diversos momentos de diversas obras, não somente as que tratam de temas históricos.

enquadramentos em planos mais fechados, elementos iconográficos (gravuras, pinturas e tapeçaria), uma canção num idioma desconhecido³, uma boneca, as roupas das mulheres e da menina (em especial as cores), o ruído do mar e de escombros, o alarme etc.

A encenação da entrada das mulheres no restaurante do navio, para logo tomarem assento à mesa do capitão, destaca como elas se movimentam, e olham em volta, apreciando a convivência com outras pessoas, ao mesmo tempo em que ocupam lugares de honra. Helena entra primeiro em cena, seguida de Delfina e depois de Francesca com um vestido brilhante coberto com um chale vermelho. São tratadas com deferência, durante um jantar regado a champagne.

São observadas com atenção por Maria Joana e Rosa Maria, que explica à menina quem são e o que significa sentar-se à mesa do capitão do navio, “[...] São convidadas do comandante. Olha a cortesia com que ele as trata. Sobretudo a atriz [Helena].”

A câmera volta ao enquadramento do grupo nobre, aonde os comensais vão se apresentando (o capitão parece conhecê-las de antes), sempre associando-se aos seus países de origem no temperamento e no idioma em que se expressam⁴. Neste início as falas envolvem temas privados, tratam de suas próprias experiências de vida e interação de forma pessoal com o comandante. Johnson relaciona alguns elementos cênicos presentes neste cenário a referências à história de Portugal, por exemplo neste momento, durante as falas do comandante sempre vemos atrás dele “uma pintura do que parece ser como Lisboa poderia ter parecido no tempo da viagem de Vasco da Gama à Índia”.⁵ Assim, mesmo sem haver nenhuma menção a Portugal, seu idioma ou história, o país está lá presente, tanto no enquadramento das duas protagonistas portuguesas como na presença da pintura, vista no plano a cada enquadramento de John.

A ordem de apresentação nesta conversa coincide com a do embarque no navio, portanto a primeira fala é da francesa Delfina.

³ Sem legendas.

⁴ Cada um se expressa, salvo quando explicitado, no seu idioma natal, dos personagens e atores.

⁵ JOHNSON, Randal. *Contemporary Film Directors: Manoel de Oliveira*. Illinois: University of Illinois Press, 2007, p. 131. Do original “a painting of what appears to be Lisbon as it might have looked at the time of Vasco da Gama's voyage to India.” (tradução nossa)

[...]

Delfina (em francês): Acho, sim. E já que mencionei o caso,... cabe a mim quebrar o feitiço.

John (em inglês): Talvez, mas é sempre a senhora que inicia as conversas, o que é muito revelador. É uma mulher admirável.

Delfina (com ironia e apreciando o flerte com o comandante): [...] Ser Delfina é muito mais do que ser admirável. Eu sou expansiva, independente e solteira inveterada (sem tradução, sussurra para ele) "honni soit qui mal y pense".

John: Ohh mesmo assim, não deixarei de pensar em você, minha cara.

Delfina: Obrigada comandante. Não sou pudica, longe disso, sou francesa e as francesas têm a reputação de gostar do amor.

John: Não só a reputação, mas o proveito.

Delfina: [...] Sou francesa, tive meus romances, não tenho filhos, sou por vocação, o que chamam de mulher de negócios. Ou melhor, criadora de negócios, o que é raro, na atual circunstância não perco meu tempo sonhando.

John: Faz muito bem. Mas é raro uma mulher de negócios tão bela.

Delfina: Já notei que gosta de bancar o galanteador.

John: Não é um mero elogio. Prefiro chamar de uma justiça. Isto está ficando divertido. Quase um jogo. Quem é a seguir?

Francesca (em italiano): Eu não sou francesa, sou Francesca (sorri). E como já se deram conta sou italiana. Antigamente fui...

John: Todos sabemos que foi modelo internacional e famosíssima devido ao seu encanto, sua graça e inteligência.

Francesca: Sempre galanteador como diz a Delfina. Quando penso, na época me alcunhavam de Afrodite. A mim que nunca fui livre ou independente como Delfina. Nunca fui assim no meu trabalho, que me obrigava a horários muito rígidos, a regras muito rígidas. Nem quando parei de trabalhar para me casar. Não que meu marido fosse um tirano, mas porque o amei, porque o amei muito. E o amor é um tirano.

Delfina: A paixão torna as mulheres prisioneiras.

Helena (em grego): Sentia-se prisioneira de seu marido?

Francesca: Só das recordações. Visto que não está mais aqui, vivo das recordações.

Helena: Não teve filhos?

Francesca: Infelizmente não. Passei de uma espécie de prisão amorosa, para uma solidão nostálgica. E essas viagens que agora faço com frequência me distraem um pouco. Conhecer novas pessoas e fazer novas amizades são a única consolação para uma felicidade perdida.

John: Penso que todos compreendemos isso. Helena que tem para nos dizer de você?

Helena: A Helena diz quem vive intensamente a vida obtém imensas ocasiões de alegria mas também de tristeza profunda. E também de sofrimento, como o provocado pela traição.

Delfina: Ah, nada pior do que a traição. Sobretudo, vinda de alguém que nos merecia a confiança.

Helena: Ela é como punhaladas, mergulha-nos na dor e na dúvida. Eu já conheci a traição, bem como outros reveses são momentos difíceis de superar para uma mulher sensível e sincera.

Francesca: Nunca aconteceu comigo mas sei que isso existe.

Helena: E nós temos que aguentar. E só os amigos podem ajudar-nos. Para dizer a verdade na minha vida amorosa não teve traições. Ingratidão, desilusões, pequenas traições, claro, mas nada magoa tanto quanto a traição de um amigo íntimo. É uma ferida que não cura.

John: Vejo que é sensível a esse tipo de coisa.

Helena: Não penso ser exceção. E não há nisto nada de doentio, acho-me

uma pessoa muito sã. Gosto dos meus amigos da minha profissão, de atriz e cantora gosto de abrir caminho a novos talentos. É assim como vejo, e não me desgosta.

John: Tive o privilégio de ver Helena atuar várias vezes. Sou um admirador dela.

[...]

Delfina: É casada? Tem filhos?

[John olha em direção à mesa de Rosa Maria e Maria Joana que jantam quietas e sorridentes sem perceber serem observadas pelo comandante]

Helena: Não sou casada, nem tenho filhos. Conheci alguns homens pelos quais ainda nutro amizade. O amor é uma prisão desejada, mas às vezes, é insuportável principalmente quando o homem é ciumento. Tão insuportável quanto a solidão.

John: Eu diria o mesmo em relação aos homens. Creio ser verdade que os homens e mulheres foram feitos uns para os outros, mas não sei se para se amarem ou para se odiarem. Como não tinha certeza dediquei-me ao mar que, afinal de contas, é tão traiçoeira como uma mulher.

Delfina: Ou mais ainda quanto um homem.

John: Bom não vou poder negar, mas para mim, que o navego, o mar é, ao mesmo tempo sedutor e relaxante, como uma bela amante.

Francesca: Se o comandante tivesse conhecido uma mulher semelhante ao mar teria dado um ótimo marinheiro.

[...]

Delfina: A menos que prefira naufragar nas mãos das sereias

[...]

John: É, eu diria que ainda há tempo para evitar um desses destinos. Mas creio que agora é a minha vez.

Helena: De se casar?

John: Não falo de casamento, mas sim, de nosso jogo, de ir-mos revelando.

Delfina: Faça como quiser, é comandante do navio.

John: De fato, desde muito novo que o mar atraiu-me e logo me inscrevi na Academia Naval. Adaptando aos marinheiros o que diz Helena sobre a vida de artista a maior desgraça para nós é viver longe da água.

[...]

Helena: É possível, mas nós também nos exprimimos de forma estranha.

John: Como estranha?

Até este momento, o grupo de comensais se apresentou, contando sobre seus valores, reminiscências e experiências de vida. Grande parte das falas desta sequência remete às memórias individuais das mulheres e do comandante, enquanto na primeira parte do filme, a narrativa trata, em especial da história do Mediterrâneo⁶ ou pelo menos de uma parte dela. Sem levar em conta aqui o caráter alegórico dos personagens, temos que neste ponto a narrativa cede espaço para a memória, aquilo que Le Goff coloca⁷ como “um

⁶ Há espaço para a história mitológica e mitos (greco-romanos e lusos) e algo da memória pessoal das protagonistas, que são bem mais jovens do que as mulheres e, portanto, menos voltadas à reminiscência.

⁷ Como já me referi no capítulo 1 sobre a relação da obra de Manoel de Oliveira e questões historiográficas relacionadas com memória.

elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.”⁸

Como o ambiente é tranquilo e cortês, uma possível interpretação de Rovai aponta que

Estas sequências de ‘encontros sociais’ podem melhor ser descritas com uma metáfora marítima: as sequências são caracterizadas por uma bonança, a mesma que indica a vinda de uma tempestade para um navegador [...] Uma grande calma emerge das conversações [...]

John revela seu amor pelo mar e Delfina pela sua independência trazida por ser bem sucedida no mundo dos negócios, solteira e sem filhos, sem amarras, como deixa claro: inconvenientes para seu temperamento. Francesca descreve com melancolia o passado de felicidade conjugal e lamenta o presente sem filhos. Helena celebra sua carreira de atriz, cantora e professora e lastima as amizades que terminam com traição. A interpretação sociológica de Rovai para estas falas inclui: a auto-representação que a sociedade ocidental tem de si mesma (incluindo seus valores, ponto que abordaremos mais adiante), o fato de que todos na mesa se igualam, “incluindo o capitão – cujo personagem é ao mesmo tempo, uma representação do poder da autoridade e da guerra, da moderação, precisão, gestos adequados e de ser atencioso”¹⁰, a sua consciência da importância da mulher no mundo atual e a sua forma confiante de conduzir a conversa e o navio.

É possível perceber também alguma ironia ou sarcasmo em certos diálogos entre as mulheres e o comandante, mesmo levando em conta as diferenças de temperamento das três, em especial por parte de Delfina e Helena. A francesa flerta com o capitão, mas também fica irritada em alguns momentos, quando ele a “acusa” de ser feminista e quando ela faz uma ligeira alusão ao colonialismo anglo-saxão, ao afirmar (no trecho a seguir) que não existem americanos verdadeiros exceto os índios, ou mesmo, quando

⁸ LE GOFF, op.cit., 2003, p. 469.

⁹ ROVAI, Mauro. Time and Memory In: OVERHOFF FERREIRA, Carolin (editor). *Dekalog² On Manoel de Oliveira*. London: Wallflower Press, 2008, p. 135. Do original “These “social encounters” sequences can best be described with a maritime metaphor: the sequences are characterised by a bonanza, the same that indicates a coming storm to the navigator. [...] A great calm emerges from the conversations” (tradução nossa)

¹⁰ ROVAI, op. cit., p. 136-13 . Do original “including the captain – whose character is at the same time a representation of the power of ordinance and war, of temperance, precision, adequate gestures and attentiveness”. (tradução nossa)

considera que os governos poderiam ser melhores se comandados por mulheres. Da sua perspectiva de lamentar o esquecimento do idioma grego, Helena a certa altura (no segundo encontro à mesa) fala em inglês, chamando o idioma de “implacável”, porque o mundo hoje parece só se comunicar através dele. A própria reação negativa de Rosa Maria ao convite inicial do capitão para integrar a sua mesa, em outro momento, e o fato de ter sido o norte-americano quem presenteou a menina com a boneca que atrasou a fuga do navio, poderiam ser incluídas neste rol. Esta tensão, mais insinuada do que explícita, pode indicar uma alegoria envolvendo um certo mal-estar velado da Europa Mediterrânica para com o poderio dos EUA. Assim, embora a grande oposição presente no filme se verifique na relação Oriente-Occidente, existem, questões mais sutis que apontam para elementos que incomodariam os antigos impérios europeus em relação ao atual dos EUA, alegorizados aqui com os personagens individuais, todas mulheres. Mesmo o aspecto, louvado nas conversas à mesa quanto à facilidade de comunicação, apresenta-se de forma negativa quando da menção à Torre de Babel, mais adiante neste mesmo plano sequência. E esta é referida como um mal antigo e que poderia utopicamente ser eliminado pela união das mulheres pela reconstrução, como diz John, de uma harmoniosa Babel; o que indica que a presente não seria tão harmoniosa assim como celebram em mais de um momento.

A seguir, ainda nesta primeira conversa entre as três mulheres e o comandante do navio, verifica-se uma complementaridade entre os diálogos¹¹ (mesmo em diversos idiomas):

Delfina (*em francês*): É possível, mas nós também nos exprimimos de forma estranha

John (*em inglês*): Como estranha?

Delfina: Sim, estranha, inédita, insólita, de maneira muito pouco normal. Não notou que nesta mesa cada um fala a sua própria língua e que viemos todos de países onde se falam línguas diferentes?

Francesca (*em italiano*): Sim, e o mais esquisito é tudo parecer tão normal.

Delfina: Sim, compreendemo-nos todos tão bem e facilmente.

Helena (*em grego*): Entre mulheres cultas não costuma haver barreiras. Entre homens também, acho.

Francesca: Sim certamente, não sei, mas acho que cada um de nós se exprime à sua maneira, seja homem ou mulher. E nada é mais prático do que falarmos na nossa língua.

¹¹ Embora em outros filmes de Manoel de Oliveira isto seja observado, com perguntas e respostas e falas complementadas pelos interlocutores, por exemplo em *Non, ou a vã glória de mandar* (1990).

John (em francês): O que não é o caso da União Europeia.

Francesca: Nem devia ser.

Delfina: A União Europeia foi criada por homens, e veja o belo resultado. E, imaginem, queridos amigos, como seria bom como viveríamos em paz se o mundo fosse governado pela prudente mão da mulher.

John (em francês): Olha só, não será por acaso feminista, senhorita Delfina?

Delfina: Olhe bem para mim, senhor comandante, o que acha?

John (em francês): Acho-a uma feiticeira.

[todos riem]

John (em francês): Eu sou, vamos lá, vou começar. Sou americano, de ascendência polaca, mas nascido e criado na América...

Delfina: Não há americanos verdadeiros, exceto os índios.

John (em inglês): É verdade, mas não sou índio. Mas tenho uma coisa em comum com eles, ter nascido na América o que faz de mim americano. Os meus avós e, depois, os meus pais, vieram da Polônia. Os poloneses são conhecidos por aprenderem facilmente idiomas mas receio ter degenerado nesse aspecto e confesso não achar tão fácil. Entendo várias línguas, mas acho difícil falá-las. É claro, nem preciso. Nos nossos dias quase todo mundo fala inglês.

Helena: Exatamente. A língua inglesa colonizou o mundo e, hoje, todos temos que falar inglês. Mas ele não foi a base da nossa civilização.

Delfina: O berço dela foi a Grécia. Tem toda razão Helena.

Helena: O grego só é falado na Grécia.

John: Não é o caso aqui,

Helena: Esta mesa é uma exceção, mas fora da Grécia ninguém fala grego, ninguém.

Delfina: A língua talvez não, mas como berço da civilização, ela perdurará tanto quanto o mundo.

[...]

Considero pertinente fazer referência a que uma das origens do orientalismo é atribuída aos estudos filológicos que os estudiosos eruditos europeus empreendiam no Oriente. É curioso observar a importância para esta narrativa de cinema quanto a esta “compreensão linguística” à luz dos estudos da crítica do orientalismo¹². Ao abordar o século XIX, o exotismo, o imperialismo e a especialização, Rodinson conta que esses eruditos (filólogos em sua maioria) entendiam que o parentesco entre os idiomas estaria vinculado a um suposto parentesco entre as almas dos povos, sua mais profunda essência; o que de novo explicaria todos os fenômenos sociais passíveis de serem revelados em sua evolução histórica.¹³

De certa forma a declaração a seguir do realizador reforça essa ideia de parentesco linguístico-civilizacional presente na película. Afirmou que a obra é

¹² No filme as personagens param para observar o excepcional desta facilidade de entendimento mesmo em idiomas diversos.

¹³ RODINSON, Maxime. *La Fascinacion del Islam*. Trad. Madrid: Júcar Universidad, 1989, p. 87.

Um Filme Falado por ser falado em várias línguas. Porque cada uma dessas línguas representa um contributo dado para a evolução da civilização ocidental desde os seus primórdios, o que é, afinal, um modo sub-reptício de tocar o fundamental deste filme falado.¹⁴

A grande importância concedida pela narrativa aos idiomas como identificação com as nações nos remete a Le Goff, quando explica que a língua “está estritamente ligada à tomada de consciência da identidade nacional no passado. Segundo Michelet, a história da França ‘começa com a língua francesa’”¹⁵. Podemos inclusive sugerir que eles funcionariam como mais uma alegoria ou um elemento de composição dos personagens alegóricos.

Os idiomas falados estão ligados aos países de origem das personagens (e dos atores), suas culturas, identidades e história. Em *Um Filme Falado*, todos estão identificados, portanto, com os idiomas que falam e mesmo quando se expressam em uma língua que não a de seu país (e, portanto, do ator que o interpreta) existe uma sinalização explícita, por exemplo, no primeiro diálogo entre o comandante norte-americano e a professora Rosa Maria e sua filha (plano sequência 32), na primeira conversa à mesa entre as mulheres e o capitão do navio (plano sequência 30), na relação calorosa e de reconhecimento mútuo, desenvolvida entre as protagonistas e o ator luso no Egito (planos sequências de 24 a 28), quando Rosa Maria se desculpa com Helena (à mesa) por não mais se recordar do grego que aprendeu no liceu (plano sequência 36), quando a portuguesa conversa em francês com o padre ortodoxo em frente às ruínas em Atenas (planos sequências de 12 a 14), quando Helena afirma que os Estados Unidos poderiam ter sido greco falantes, o que não teria acontecido por um voto (plano sequência 36).¹⁶

¹⁴ MACHADO, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 233.

¹⁵ LE GOFF, op.cit., 2003, p. 211.

¹⁶ Afirmação que é totalmente fictícia, pois os EUA nunca votaram pela adoção de uma única língua oficial, pois esse país não tem um idioma oficial, embora alguns estados da federação tenham adotado o inglês como língua oficial ao longo do século XX, conforme indicação que me foi feita pela Library of Congress (WIKIPEDIA. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Languages_of_the_United_States>. Acesso em 3/8/11. Hobsbawm lembra que no início do século XX, “os cidadãos americanos de origem imigrante não reivindicaram qualquer concessão lingüística ou de outro tipo à sua nacionalidade pelo governo federal...”. HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo: desde 1780*. Trad. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.133.

Em seu estudo sobre nações e nacionalismos¹⁷, Eric Hobsbawm enfoca como estes últimos estiveram (ou não) relacionados à questão da língua (nacionalismo linguístico), junto com outros elementos, como o étnico. O historiador explica que

não são os problemas de comunicação, ou mesmo de cultura, que estão no coração do nacionalismo da língua, mas os de poder, *status*, política e ideologia [...] a existência de um idioma amplamente falado ou mesmo escrito não necessariamente gerou nacionalismo de base lingüística [...] O elemento político-ideológico é evidente no processo de construção da língua. [...] ao contrário dos mitos nacionalistas, a língua de um povo não é a base da consciência nacional mas sim, na frase de Einar Haugen, um “artefato cultural”.

Oliveira conclui seu depoimento afirmando que as falas das personagens representariam uma visão crítica dessa mesma civilização. Embora não pareça que as afirmações aqui destacadas apontem para uma análise crítica da civilização ocidental pelo menos não de modo geral. Existem críticas à União Europeia, da liderança masculina e em alguns momentos as perguntas de Maria Joana à mãe apontam para contradições relativas à suposta escravização dos hebreus pelos egípcios, ou à praga da dependência do petróleo, às pessoas punidas por levarem uma vida devassa em Pompéia, à Idade Média com suas cruzadas, ou mais adiante, as guerras que geraram as nações e na avaliação pragmática e inevitável de que nas guerras sempre há mortos. Mas no todo a civilização ocidental na longa duração é mais celebrada do que criticada; desde as origens gregas, passando pelos triunfos de Portugal com as navegações, e os feitos coloniais e arquitetônicos no Canal do Suez. O Ocidente tem aqui mais qualidades positivas do que negativas, motivo de inveja dos árabes. Existem pontos de tensão internos na narrativa, mas em nada comparáveis à oposição constante entre Oriente e Ocidente. Pela narrativa, a perspectiva explicitamente de crítica se concentra na “outra”, a civilização islâmica, que não tem a oportunidade de se expressar.

Sobre o aspecto linguístico, cabe lembrar neste contexto o já apontado: que a Espanha está totalmente ausente de menção ou participação na narrativa, inclusive quanto ao idioma castelhano. Um ponto de vista alternativo, e com certeza discutível, a respeito das línguas ibéricas é o de Fernando Pessoa que afirmou

¹⁷ HOBBSAWM, Ibidem, p. 132-135.

É que quando as duas línguas são tão próximas uma da outra, que qualquer delas é inteligível a quem, propriamente falando, não saiba senão a outra. Não há no mundo duas línguas tão justamente nestas condições como são a espanhola e a portuguesa.¹⁸

Para detalhar um pouco mais a questão da oposição Oriente e Ocidente, cito um trecho dos diálogos que remete a elementos orientalistas ou eurocêntricos.

Helena: Alexandre, sob a influência de Aristóteles, criou a biblioteca

Delfina: Edificada após a sua morte...

Helena: Exatamente construída e destruída em Alexandria e depois perdida. Mas o que acho mais curioso é o caso dos árabes que tendo divulgado a cultura grega na Europa e em outros lugares tenham sido eles a destruí-la queimando todos os livros em obstinada cegueira religiosa...

Francesca: O início dos fundamentalismos que grassam hoje por toda parte. Mas os árabes iniciaram uma grande cultura...

Helena: Hoje decadente. O que ofusca o mundo árabe é a desenvoltura do Ocidente com a tecnologia, com as diferentes técnicas, com o progresso científico. Isso incomoda os árabes, cria dissonâncias e faz com que mergulhem em preconceitos religiosos. O que principalmente nos divide, o que falta entre o Ocidente e o Oriente são valores de convergência."¹⁹

John: O que vejo que não falta, e que desconhecia por completo é a precisa veia política de todas vocês.

Francesca: Mas isso não é uma questão política. A política é a civilização.

Helena: A política faz a civilização e a civilização faz a história. Estão ligadas, ligadas.

Delfina: A triste história do homem.

[...]

John: A triste história do homem, sem dúvida. Concorde com a Delfina, as mulheres deviam governar o mundo e curá-lo dos males antigos e modernos, começando pelas línguas que teve início em Babel.

Helena: Pagam os filhos pelos pecados dos pais. Afinal, muito anteriores à Torre de Babel. Enfim tudo derivado do pecado original.

John: Aliás, estou começando a achar que vocês três deviam se unir para reconstruir uma nova e harmoniosa Babel, onde todos falássemos a mesma língua à sombra da árvore do bem.

[...]

John (em inglês e francês): Para mim tudo bem, mas o melhor foi encontrarmos, por acaso esta fabulosa fórmula.

Delfina (em inglês e francês): Fabulosa fórmula? Do que está falando comandante?

¹⁸ PESSOA, Fernando. *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986 (Obra em Prosa de Fernando Pessoa), p. 93.

¹⁹ Sobre essa questão da inveja e rancor do oriental na relação com o Ocidente, Edward W. Said analisa uma manifestação feita em 1925 do orientalista moderno Sylvain Lévi, professor de sânscrito no Collège de France: "Imagina-se que o oriental sinta o seu mundo ameaçado por uma civilização superior; mas os seus motivos derivam são de um desejo positivo de liberdade, independência política ou realização cultural *em seus próprios termos*, mas em vez disso de rancor ou malícia invejosa." SAID, Edward W. *Orientalismo - O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 255.

John (em francês): de que seria senão desta intercomunicação poliglota. Não a acha extraordinária?

Delfina: Extraordinária

John (em inglês): Brindemos a isto.

Existe aqui mais uma referência à história bíblica (como nas explicações de Rosa Maria sobre os hebreus e Moisés e mais tarde sobre a origem dos árabes), ou seja, em alguns momentos das falas, os personagens se referem a um conceito da história que remete à Ilustração, aos ideais da Revolução Francesa, à história política historicista, porém, em mais de uma oportunidade, a narrativa histórica é construída com elementos como o pecado original e a Torre de Babel.

Quanto à apropriação de valores por parte do Ocidente, Goody resume que existe uma reivindicação deste quanto a uma “série de valores centrados nos conceitos de humanismo e comportamento humano”, lembrando que são pontos passíveis de mudança ao longo da história, pois “os próprios conceitos de humanismo têm historicidade.” Esse autor questiona que “esses princípios são frequentemente retóricos e aplicados somente a certos grupos, não ao ‘outro’ – o inimigo, o terrorista, o traidor.”²⁰

Cabe apontar ecos de um texto de Bernard Lewis na fala da personagem Helena. Nela é possível encontrar elementos de similaridade e complementaridade com o trecho de um artigo de Lewis sobre as raízes da ira muçulmana

No começo a resposta muçulmana à civilização Ocidental foi de admiração e emulação – um imenso respeito pelos feitos do Ocidente, e um desejo de imitar e adotá-los. Este desejo surgiu de uma devoradora e crescente consciência da fraqueza, pobreza, e atraso do mundo islâmico comparado com os avanços do ocidente. A disparidade primeiro se tornou aparente no campo de batalha, mas logo se espalhou para outras áreas da atividade humana. Escritores muçulmanos observaram e descreveram a riqueza e poder do ocidente, sua ciência e tecnologia, suas manufaturas e suas formas de governo. Por um tempo o segredo do sucesso ocidental foi visto residindo em duas conquistas: avanço econômico e especialmente da indústria; instituições políticas e especialmente a liberdade. Várias gerações de reformadores e modernizadores tentaram adapta-los e introduzi-los a seus próprios países, na esperança de que pudessem desse modo ser capazes de alcançar igualdade com o ocidente e talvez restaurar a sua superioridade perdida.²¹

²⁰ GOODY, Jack. *O Roubo da história*. Trad. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p.281.

²¹ LEWIS, Bernard. *The Roots of Muslim Rage*. *The Atlantic Monthly*. Atlanta, 1990, p. 10. Disponível em: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1990/09/the-roots-of-muslim-rage/4643/1/>
<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1990/09/the-roots-of-muslim-rage/4643/6/>

Assim, as falas do filme encaminham-se para as personagens discutindo vários temas com as devidas réplicas, todas convergindo para uma definição do “mundo árabe” essencializado.

Atribuir o progresso e o avanço tecnológico apenas à Europa equivaleria a adotar algumas das interpretações do século XIX a respeito da “história universal”²². Em sua síntese sobre a Europa, Fontana²³ nos mostra que as interpretações sobre a superioridade europeia estariam baseadas na distorção quanto ao avanço tecnológico, reduzido somente a dois elementos chave: a energia e a máquina; que deram ao europeu uma superioridade decisiva²⁴ na navegação e na guerra, permitindo a rápida expansão imperial na Ásia e África. Ainda dentro dessa concepção, fora da mecanização pouco mais existiria, excluindo as contribuições do mundo islâmico entre outras (China, América, África).

Sobre a influência islâmica na Europa, Watt²⁵ (1972 apud Goody, 2008, 264) lembra que

Como a Europa resistia ao islamismo, ela desdenhava a influência dos sarracenos e exagerava a dependência da herança grega e romana. Assim, hoje, uma tarefa importante para nossos europeus ocidentais, quando avançamos na direção de um único mundo, é corrigir essa falsa ênfase e assumir nosso débito para com o mundo árabe e islâmico.

Acesso em 7/5/2011. Do original “At first the Muslim response to Western civilization was one of admiration and emulation – an immense respect for the achievements of the West, and a desire to imitate and adopt them. This desire arose from a keen and growing awareness of the weakness, poverty, and backwardness of the Islamic world as compared with the advancing West. The disparity first became apparent on the battlefield but soon spread to other areas of human activity. Muslim writers observed and described the wealth and power of the West, its science and technology, its manufactures, and its forms of government. For a time the secret of Western success was seen to lie in two achievements: economic advancement and especially industry – political institutions and especially freedom.” (tradução nossa)

²² A história universal passa a ser considerada a história da Europa pela redução do conjunto da história em um único esquema universalmente válido que considerava como ponto culminante da civilização, as sociedades “mercantis” europeias, mais tarde “industriais, como mostra Josep Fontana em *O espelho do progresso*. In: FONTANA, Joseph. *A Europa diante do espelho*. Trad. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 121.

²³ Ibidem, p.123-124.

²⁴ Mas momentânea conforme visto em WALLERSTEIN, Immanuel. *O Universalismo Europeu: a retórica do Poder*. Trad. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 81 e considerando FONTANA, Ibidem, p.126, quando se refere especificamente à China e ao Japão, mas retomando um raciocínio em que contempla uma definição maior de Oriente: “ istos a partir do final do século 20, após a queda dos impérios coloniais e o declínio dos velhos países industriais, estes duzentos anos de refluxo se parecem menos com a vitória da Europa sobre o oriente, que nos contam nossos livros de história, do que com uma retirada provisória para adaptar-se às novas condições da economia mundial em seus próprios termos”.

²⁵ WATT, W.M. *The influence of Islam on medieval Europe*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.

Caberia refletir mais um pouco a respeito desta conversa à mesa, em especial sobre a menção quanto à destruição da Biblioteca de Alexandria, procurando entender melhor o significado de tais afirmações. De acordo com Fernando Báez as suas várias destruições têm sido atribuídas a diversas causas, romanos, cristãos, árabes, entretanto “a tese dos árabes perdeu força e deu origem a novas hipóteses: 1. Os romanos (...) 2. Um terremoto (...) 3. Negligência”. Ainda segundo esse pesquisador, no século X II “o orientalista inglês Edward Pococke divulgou essa ideia [a hipótese da destruição da biblioteca de Alexandria por parte dos árabes]”²⁶. Já no século seguinte Edward Gibbon, em seu *Declínio e Queda do Império Romano* contestou essa hipótese, aventada também por historiadores árabes do século XII²⁷, “por sua distância cronológica dos fatos e porque no mundo muçulmano a prática habitual era de conservar os livros e não destruí-los”²⁸. O fundador de Alexandria, Alexandre Magno, foi convencido a criar a Biblioteca entre outros motivos “para substituir na região a cultura egípcia pela cultura grega (...)”²⁹, depois passando a mãos de romanos, cristãos, muçulmanos. A sua criação e permanência é incorporada pela teia com que se construiu a cultura do Mediterrâneo, sem essa polarização orientalista entre Oriente-Occidente ou cultura islâmica ou clássica vistas como opostas.

A respeito das bibliotecas no mundo islâmico, Albert Hourani menciona que

as primeiras bibliotecas que temos registro foram criadas por soberanos: a ‘Casa do Saber’ (Bayt al-hikma) em Bagdá, pelo califa Ma’mum (813-33), e depois a ‘Casa da Cultura’ (Dar al-‘ilm), fundada no princípio do século XI no Cairo fatímida. As duas eram mais do que simples repositórios de livros; eram também centros de estudo e propagação de idéias favorecidas pelos soberanos: as das ciências sob Ma’mum, as dos ismaelitas no Cairo. Mais tarde, as bibliotecas multiplicaram-se [...] ³⁰

²⁶ BÁEZ, Fernando. Apogeu e fim da biblioteca de Alexandria. In: *História Universal da destruição dos livros: das tábuas sumérias à guerra do Iraque*. Trad. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 71.

²⁷ Que correspondiam a interesses específicos para isso.

²⁸ BÁEZ, op.cit., p. 72.

²⁹ Ibidem, p. 63.

³⁰ HOURANI, Albert. *Uma História dos Povos Árabes*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 207-208.

Outro aspecto presente em uma das falas desta sequência, associa de forma indireta o início dos “fundamentalismos” aos árabes e, de fato, não é raro observar já desde a década de 1980 a associação, em filmes de ficção e na mídia em geral, desse termo ao Islã ou no mínimo a movimentos de países do Terceiro Mundo³¹ desvinculando-a do Ocidente europeu. O termo neste filme é associado à contemporaneidade, embora sua origem remonte ao antigo mundo colonial.³² E não esqueçamos como lembra Said, que “um fundamentalismo ataca invejosamente os outros em nome da sanidade, da liberdade e da bondade.”³³

Em sua fala, a personagem Francesca associa o início dos fundamentalismos, que hoje perturbam o mundo, aos árabes, seguindo uma tendência que poderíamos considerar, no mínimo, equivocada do ponto de vista histórico. Halliday afirma que o termo fundamentalismo

Guarda cierto paralelismo con el esfuerzo ya mencionado en el seno del cristianismo de las sectas protestantes evangélicas que surgieron en los años veinte y que pregonaban una vuelta a la lectura literal de la Biblia.³⁴

O mesmo autor explica, ainda, que os fundamentalismos são uma resposta ao mundo contemporâneo, em grande parte ligados a estrutura de ideias e interesses da contemporaneidade. Embora hoje possa estar relacionado a diversas religiões, tais como o cristianismo, judaísmo, hinduísmo e islamismo, o termo surgiu nos EUA no início do século XX como resposta à obra do cientista Charles Darwin: “Este conflicto perdura tanto en su forma particular, relativo a los orígenes del género humano, como también en lo que afecta a las cuestiones intelectuales de más hondo calado que están en juego.”³⁵

Se, sob um prisma diverso, observarmos como uma outra fonte aborda

³¹ “[...] é quase impossível sequer começar a analisar (no espaço público oferecido pelo discurso nacional) conflitos políticos envolvendo sunitas e xiitas, curdos e iraquianos, tamiles e singaleses, ou sihs e hinduístas – a lista é longa – sem recorrer às categorias e imagens do ‘terrorismo’ e do ‘fundamentalismo’ [as imagens são vívidas] “O medo e o terror induzidos pelas imagens desproporcionais do ‘terrorismo’ e do ‘fundamentalismo’ – vamos chamá-las de figuras de um imaginário internacional ou transnacional composto de demônios estrangeiros.” SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 380-381.

³² Ibidem, p.13.

³³ Ibidem, p. 401.

³⁴ HALLIDAY, Fred. El fundamentalismo en el mundo contemporáneo. Trad. *Webislam*, Córdoba, 2001, p. 3. Disponível em <http://www.webislam.com/articulos/18706-el_fundamentalismo_en_el_mundo_contemporaneo.html> Acesso em 30/12/2011.

³⁵ HALLIDAY, op. cit., p.1-2.

estas duas questões, um documento do século XIX - *Compêndio de História Universal Segundo o Plano de Mons. Daniel, Bispo de Cantances e Avranches, Vol I Contendo a História Antiga e a da Idade Média* -, é possível constatar que o acontecimento da destruição da Biblioteca de Alexandria e as origens dos fundamentalismos eram relacionados aos “árabes”, seguindo uma concepção de história que encontra eco nas falas das personagens Helena e Francesca. Este manual de história universal³⁶ ao narrar as conquistas dos árabes após a morte da “Mahomet”, conta que

No seu governo Khaled terminou a conquista da Syria até o Eufrates. Amru tomou Jerusalém e o Egypto, e destruiu, dizem que por ordem do chefe do islamismo, a riquíssima biblioteca de Alexandria, que constava de 400:000 volumes (640).³⁷

Esta mesma fonte aborda o início do Islã de uma maneira característica

Os Arabes

1º Mahomet

Corria o VII seculo quando uma invasão de novo character, pois que tinha por mobil o fanatismo religioso, partio da Arabia, e revolveu como uma tempestade a Asia e a Africa, que ainda hoje estão experimentando os seus desastrosos effeitos

Os mahometanos estão sujeitos [...], á guerra santa contra os infieis – idolatras, judeus e christãos.

[...]

Imitadores dos Gregos em philosophia, seguiram o methodo e as formulas de Aristoteles. Industriosos e habéis nos officios, primaram especialmente no fabrico de armas, nos tecidos de sèda e lam. São bem conhecidas as maravilhas da sua architectura, e a incomparavel fertilidade, que elles deram ás terras da Andalusia por meio das irrigações.

Todavia a dominação dos Arabes nunca lançou profundas raizes, e n’elles a decadencia seguiu de perto o apogêu da grandesa. Uma vez cahidos, não se levantaram mais. [...]³⁸

Na presente análise busco, como propõe Napolitano³⁹, articular a linguagem técnico-estética do filme analisado, bem como as representações –

³⁶ Por sugestão do Prof. Dr. Marcos Napolitano procuramos um exemplar deste tipo de fonte e por fim localizamos-na na BNP (Biblioteca Nacional de Portugal): o *Compêndio de História Universal Segundo o Plano de Mons. Daniel, Bispo de Cantances e Avranches, Vol I Contendo a História Antiga e a da Idade Média*, Porto: Livraria Portuense de Clavel, 1884.

³⁷ *Compêndio de História Universal Segundo o Plano de Mons. Daniel, Bispo de Cantances e Avranches*, op. cit., p. 287.

³⁸ *Compêndio de História Universal Segundo o Plano de Mons. Daniel, Bispo de Cantances e Avranches*, op. cit., p. 284-285 e 290.

³⁹ NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais. A História Depois do papel. In: PINSKY, Carla

muitas alegóricas – da realidade histórica nele contidas, verificando que as afirmações das personagens nas conversas à mesa poderiam ser entendidas (com dificuldade) como um mero recurso dramático para efeitos de narrativa. Elas funcionam como um indício do que mais tarde se confirmará quanto a essa suposta “falta de convergência” nos valores das civilizações Ocidental e Oriental, usando uma expressão presente nos diálogos. Talvez esse aspecto possa ser relacionado aos já citados elementos comuns da narrativa com os de um documentário e porquê os fatos e acontecimentos são contados, mais do que dramatizados, reforçando o aspecto já mencionado quanto à leitura documentarizante.

A grega Helena acusa “os invejosos árabes” da destruição de livros gregos, mas a sua história está incompleta, ou seja, aquilo que teriam destruído lhes pertencia e foi por eles reconstruído por diversas vezes. A herança clássica ou muçulmana vem do mesmo lugar e é compartilhada pelo mesmo povo: os egípcios. Vemos que o filme desconsidera⁴⁰ a participação do Islã na formação da civilização partilhada pelos povos mediterrâneos.⁴¹ Isso ocorre nos diálogos, nas ausências (de imagens e personagens), no destaque a pequenos detalhes presentes em monumentos⁴² e no ocultamento de grandes construções ou de elementos decorativos e religiosos no interior de monumentos etc.

Vemos que a forma de apreender o Oriente nunca está longe da ideia de hegemonia da Europa⁴³ e segue uma perspectiva orientalista incluindo também as generalizações, destacando aspectos negativos e relevando os positivos⁴⁴. De maneira similar, como afirmam Shohat e Stam, o eurocentrismo localiza-se nessa

tentativa de reduzir a diversidade cultural a apenas uma perspectiva paradigmática que vê a Europa como a origem única dos significados, como o

Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 237.

⁴⁰ Em vários momentos e mediante diversos recursos.

⁴¹ Fontana indica que “esta visão teve sua origem na imagem elaborada pelos gregos de si mesmos, olhando-se no espelho deformante do bárbaro asiático – uma contrafigura inventada expressamente para que lhes servisse de contraste -, ao mesmo tempo em que construíam uma história que legitimava essa identidade. Os europeus de fins do século 18 e começo do 19, preocupados por se definirem em contraposição ao ‘primitivo’ e ao ‘selvagem’, recuperaram-na”. FONTANA, op.cit., p. 10.

⁴² Ver mais adiante a questão das cruzes desenhadas no chão de Santa Sofia.

⁴³ SAID, op.cit., 1990, p. 19.

⁴⁴ Ibidem, p. 315.

centro de gravidade do mundo, como a ‘realidade’ ontológica em comparação com a sombra do resto do planeta.⁴⁵

Nas conversas no navio, em especial, durante o primeiro jantar (reunindo Delfina, John, Francesca e Helena) predomina um discurso que reforça noções do universalismo europeu (mesmo diante de um certo tom de desesperança e pessimismo), ou seja, avanços e realizações da humanidade, tanto no que respeita à tecnologia como aos valores. Nada mais universal do que a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, convenientemente lembrada pela personagem francesa, embora os não-cidadãos e as mulheres tivessem ficado de fora daquela carta, o que a empresária feminista francesa parece ter esquecido. Esta menção suscita duas reflexões: a primeira, sobre o estatuto de lugar de memória atribuído ao documento que trata dos direitos do cidadão e a segunda, sobre a questão dos valores.

A respeito daquele, Pierre Nora considera a Declaração dos Direitos do Homem como lugar de memória, pois para ele se trata de um “lugar fundador da memória.”⁴⁶ Já ao considerar que a visão de Nora seja mais “cética e limitada”, Meneses acredita que o lugar de memória possa “ser entendido como um ponto de condensação, de sentido material, simbólico e funcional”⁴⁷, o que poderia nos ajudar a entender esta referência de Delfina.

Quanto à segunda, temos que as três religiões monoteístas (judaísmo, islamismo e cristianismo) têm em comum muitos dos mesmos valores, como lembra Goody, acrescentando que formas de representatividade existiram na maior parte das sociedades, incluindo em regimes tribais, embora não possam ser definidas de “democráticas” segundo padrões eleitorais atuais. Ele complementa este raciocínio afirmando que a

democracia ocidental raptou muito dos valores que ao certo existiram em outras sociedades, o humanismo e o trinômio individualismo, igualdade, liberdade, assim como a noção de caridade, que tem sido vista como um valor particularmente cristão.⁴⁸

⁴⁵ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Trad. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.20.

⁴⁶ NORA, Pierre. Entre Memória e História. A problemática dos lugares. Trad. *Revista Projeto História*. São Paulo, n.10, p.7-28, p. 24.

⁴⁷ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A História, Cativa da Memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, v.34, p.21, 1992.

⁴⁸ GOODY, op. cit., p. 273.

Não se pode negar portanto, que essas duas perspectivas relacionadas à historiografia enriquecem a percepção da obra cinematográfica ao propiciar a problematização das diversas questões passíveis de serem levantadas a partir de uma narrativa bastante rica em aspectos que abordam tanto relações interpessoais (muito alegóricas), como aspectos políticos e sociais.

As personagens traçam uma linha cronológica que associa diretamente a herança grega às conquistas das revoluções burguesas. É o que se apreende das falas:

Helena:[...] é uma civilização que se apaga... [a grega]

Delfina: [...] e com ela a fraternidade e os Direitos do Homem, os ideais utópicos nascidos com a Revolução Francesa.⁴⁹

Francesca: [...] e logo adotados pela América.

John: [...] e reforçados.

Um pouco mais tarde, quando Rosa Maria e Joaninha são de novo convidadas à mesa pelo comandante, a artista Helena faz uma nova apologia da herança grega pela importância da língua, informando que 40% das palavras das línguas (ocidentais) têm uma raiz grega, e ela cita algumas: “quilometro”, “telefone”, “utopia”, “filosofia”. Ela escolhe palavras ao acaso, mas relacionadas a espaço, tecnologia e filosofia, portanto, mais uma vez o filme indica que os avanços tecnológicos e os valores (ocidentais) viriam dos gregos.

A narrativa conta com uma outra conversa à mesa do capitão⁵⁰, que se segue após outro plano de ligação do navio à noite, iluminado com luzes azuis e verdes. As tomadas da navegação na segunda parte parecem ser com mais frequência noturnas, assim como o final, à exceção de Áden. Neste jantar John (de uniforme branco) e as mulheres vestem as mesmas cores que as caracterizam: Helena, preto; Francesca, vermelho e Delfina, preto com detalhes e acessórios com azul (a cor da verdade?)

John (*em inglês*): [carrega a caixa que adquiriu em Áden e explica a suas convidadas] E um presente surpresa para aquela moça.

Delfina (*em francês*): [olha para as duas portuguesas que estão fora do plano] Sim, nós os vimos conversando no deque. Posso ver?

⁴⁹ Não esqueçamos do fato da Revolução Francesa desempenhar um lugar importante na consciência nacional, inclusive na definição do presente histórico, com aponta Le Goff, “na França a história contemporânea começa oficialmente em 18.” LE GOFF, op. cit., 2003, p. 208. Mais um indicativo da força da Europa e dos EUA (que abraça esses valores) no presente e não no passado, onde permanecem as culturas árabes islâmicas.

⁵⁰ Plano sequência 36.

John: Não, não, também é uma surpresa para vocês. Nada de bisbilhotar. Importam-se que convide a mãe?

Delfina: Claro que não [olha para as outras duas, que também sinalizam que não se importam e olham para as duas lusas].

[Em plano geral John se aproxima das duas que estavam fora do plano, fazendo o convite para Rosa Maria / Ela hesita em aceitar mas acaba concordando / John dá a mão para Maria Joana, que veste uma túnica oriental / as três mulheres olham a menina com simpatia].

John (em francês e inglês): [de pé apresenta as novas convidadas também de pé]. Mademoiselle Delfina, Mademoiselle Francesca e Mademoiselle Helena, esta é a senhora ...

Rosa Maria: Amorim.

John (em inglês): E sua filha Maria Joana [olha para a menina e entrega a caixa] É para você.

Rosa Maria (em português): Comandante, quanta gentileza. Não devia aceitar. [olha para a menina] Vamos ver?

John: Ao contrário o prazer é todo meu [puxa mais uma cadeira para Rosa Maria sentar, agora são cinco, Maria Joana fica no colo da mãe / Da caixa é retirada a boneca oriental com burca completa cor de rosa-salmão e passa de mão em mão Helena, Francesa e Delfina que a observa com interesse]

John (em português para Maria Joana): Queres um docinho?

Maria Joana: Eu quero é a minha boneca .

John (em inglês): A mocinha quer a sua boneca de volta imediatamente.

Delfina(em francês): Ahh, tome.

John (em português para Maria Joana): Agora a boneca é sua. Ninguém a toma de você.

Rosa Maria (em português baixinho): Está vendo? Muito obrigada.

John (em inglês): [ainda está de pé] estas simpáticas senhoras são três queridas amigas. Todas de nacionalidades diferentes, como já deve ter constatado.

Rosa Maria (em português): Si, sei quem são. Conheço-as de vê-las em revistas, na televisão e jornais.

John (em inglês): [traduzindo para as demais] Diz que as conhece dos jornais, da televisão. Temos conversado cada um na sua língua e nos entendemos bem... mas parece que só eu entendo português por ter passado uns anos no Brasil.

Rosa Maria (em inglês): Não faz mal, falarei em inglês. Tudo bem. O nosso comandante é muito amável. Incomoda-se eu dizer “nosso” ?

John: Fico encantado que me chame assim. E em especial da Maria Joana.

Rosa Maria (em inglês): Obrigada.

Helena (em inglês, sempre gesticulando muito): Os portugueses andaram por todo o mundo. Os gregos também percorreram o Mediterrâneo e muito do Oriente... até a Índia. Mas acho curioso que o português seja a língua, ao contrário do grego do Brasil, de países da África, de algumas partes da Ásia, da Oceania e até da América do Norte. Enquanto o grego ficou restrito à Grécia.

Rosa Maria (em inglês): Sim, aprendi grego no liceu, mas com o tempo esqueci. Lamento não sei nada.

[John ainda está de pé]

Helena(em inglês): E ainda só estuda o grego hoje, porque foi na Grécia que nasceram a filosofia, o teatro e a democracia. Honra seja feita ao comandante e a vocês que entendem a minha língua. Mas cá entre nós... [olha para a portuguesa]

Rosa Maria: Rosa Maria.

Helena (em inglês): Rosa Maria, lindo nome.

Francesca: Belíssimo!

Helena (em inglês): Lamento, mas também não sei português.

Rosa Maria (em inglês): Não faz mal, eu gosto de a ouvir. Não por falar inglês, mas pelo que diz e principalmente como diz.

Helena (em inglês): Eu sou assim, digo sempre o que penso. Mas é uma qualidade.

Rosa Maria (em inglês): Voltando à Grécia, foi de lá que veio a civilização Ocidental e nos esquecemos que muitas das palavras existentes nas línguas europeias são gregas.

Helena (em inglês): Tem toda a razão, 40% dos seus idiomas tem uma raiz grega, (em grego) Quilômetro, telefone.

Francesca (em italiano): Quilometro, telefono.

Delfina (em francês): Utopia, filosofia.

Helena (em inglês): Quando a América do Norte votou um idioma oficial, o grego perdeu para o inglês por um voto... Se tivesse ganhado, todos nós hoje (em grego) estaríamos falando grego (em inglês) voltando ao implacável inglês. Gosta de viajar?

Rosa Maria (em inglês): Quem não gosta de viajar. Este cruzeiro tem sido muito proveitoso para mim como professora. O nosso derradeiro destino é Bombaim onde nos espera o meu marido, que é piloto de avião. Substituem a tripulação lá. E, então sairemos de férias.

Maria Joana (em português): O meu pai é quem “guia” os aviões.

Helena: Heim?

[...]

Francesca (em inglês): Invejo-a. Porque acho maravilhoso ter uma filha. Eu também quise me formar. Até frequentei a universidade. Mas fui obrigada a desistir por causa da minha profissão. Não tivemos filhos e fiquei viúva e só muito cedo. Não quis casar uma segunda vez. Mas tenho muita pena de não ter tido uma menina assim bonita como a sua.

Helena (em inglês): Vejo-me na mesma situação, Francesca.

Delfina (em inglês): Famílias também trazem problemas, vocês sabem. Enfim, há sempre qualquer coisa para nos aborrecer.

Helena (em inglês): E a obrigação de sobreviver.

Delfina (em inglês): É verdade. Mas sempre faz falta um homem em casa.

Helena (em inglês): Concorde, mesmo que seja só como parte da mobília. [rindo muito]

[...]

Neste momento de certa forma, as falas do norte-americano servem de intermediárias entre as portuguesas e os demais pelo fato dele “arranhar” o português. Rosa Maria se adapta e passa a falar inglês, quando em outras oportunidades era mais o francês no qual se comunicava. Neste segundo encontro à mesa do comandante, o idioma inglês passa a ser o dominante. Como se a multiplicidade fosse transformada no império da língua inglesa, dos anglo saxões, “o implacável inglês” como Helena ironiza a certa altura. As falas de Helena de alguma forma incorporam um pouco do orgulho luso das

navegações quando se refere à difusão por diversos continentes da língua portuguesa. Bueno destaca a comparação que Helena faz entre as duas “importantes culturas do passado, a grega na Antiguidade e a portuguesa, no início da Idade Moderna, e o estado atual em que se encontram”⁵¹. Ou seja, Portugal e Grécia têm um passado glorioso, um pelas navegações e o outro pela hegemonia de ser o “berço da civilização Ocidental”. Em *Non, ou a vã glória de mandar* como vimos no primeiro capítulo esta mesma analogia aconteceu, embora num contexto diverso.

Em sua análise, Rovai considera que a chegada de mãe e filha muda a composição da mesa: “na medida que existem agora elementos muçulmanos incluídos: uma boneca e o vestido da menina.”⁵² Para ele, esses elementos confundiriam as percepções que o espectador tem desse momento, por exemplo, “a mulher de negócios parece gostar da boneca, demonstrando um traço de divertimento incomum no mundo dos negócios [...]”⁵³ Mas isso parece ser momentâneo, pois um pouco depois, Delfina consola Francesca, pela falta de filhos, argumentando que famílias sempre trazem algum transtorno e Helena curiosamente (tendo em vista o final) lembra da obrigação dos pais em sobreviver para cuidar dos filhos, comentário contemporâneo. De certa forma a opção destas duas personagens por não ter filhos está associada com a Europa do final do século XX e início do XXI e a consequente queda na taxa de natalidade, o que poderia ser uma forma pessimista de encarar o futuro do ponto de vista da narrativa.

Outra leitura possível para a curiosa reação da mulher de negócios e feminista ao observar por um bom tempo a boneca, e sua roupinha e burca, poderia estar relacionada à perplexidade e até revolta que essa vestimenta desperta em muitas mulheres ocidentais, que a associam à submissão e opressão que todas as mulheres muçulmanas supostamente seriam vítimas.⁵⁴

⁵¹ BUENO In: JUNQUEIRA, Renata Soares (org). *Manoel de Oliveira: Uma Presença*. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010, p. 186.

⁵² ROVAI In: OVERHOFF FERREIRA, op. cit., p.136. Do original “in the sense that there are now Muslim elements included: a doll and the girl’s dress.” (tradução nossa)

⁵³ Idem. Do original “The businesswoman seems to like the doll, demonstrating a trace of joyfulness uncommon in the business world.” (tradução nossa)

⁵⁴ Em *O Harém e o Ocidente*, Mernissi relativiza este ponto ao lembrar que “[...] comentários ajudam-nos a negar o estereótipo, hoje em dia tão comum, de um Islão 100% misógino, quanto mais não fosse porque as observações de Ibn Batouta indicam que não existiu nem existe uma cultura muçulmana unificada. Se os árabes impuseram o véu às mulheres e as mantiveram em posições subalternas, os turcos e os mongóis não o fizeram.” MERNISSI, Fatema. *O Harém e o*

Existe um elemento de tensão no fato de John estar em pé o tempo todo, durante esta cena, como se em alerta para algum imprevisto que provoque a sua saída do local ou acentuando o seu domínio do ambiente por ter juntado os dois grupos de passageiras.

O final desta sequência (36) e da conversa à mesa acontece com o convite do comandante para que Helena cante uma canção, “como seria bom se aceitasse nos cantar uma das belas canções da antiga Grécia”.

ΝΕΡΑΤΖΟΥΛΑ

Νερατζούλα φουντωμένη
πού 'ναι τ' άνθια σου, νερατζούλα, πού 'ναι τ' άνθια σου,
πού 'ναι η πρώτη σου εμορφάδα,
πού 'ν' τα κάλλη σου, νερατζούλα, πού 'ν' τα κάλλη σου.
Φύσηξε βοριάς κι αγέρας
και τα τίναξε, νερατζούλα, και τα τίναξε.
Σε παρακαλώ, βοριά μου,
φύσα ταπεινά, νερατζούλα, φύσα ταπεινά.

55

Trata-se de uma canção que a intérprete de Helena, a atriz igualmente grega Irene Papas, já tinha gravado antes com o músico Vangelis Papathanassiou⁵⁶, chamada *Neratzoula* (1979, Pequena laranjeira⁵⁷), que segundo o tradutor, Tapia, “fala da queda das flores de pequenas laranjeiras,

Ocidente. Trad. Lisboa: Asa Editores, 2001, p. 115. Em outra passagem dessa mesma obra - *A Mente como Arma Erótica* - a socióloga ressalta, porém, que “qualquer reflexão sobre a modernidade como oportunidade para eliminar a violência despótica no mundo muçulmano de hoje passa, inevitavelmente, por uma tomada de posição a favor do feminismo. Seja qual for o lugar onde se está, na Indonésia, no Afeganistão, na Turquia ou na Argélia, fazendo um pouco de ‘zapping’ pelas televisões muçulmanas no passando os olhos pela imprensa, apercebemo-nos de que qualquer debate sobre a democracia rapidamente resvala para o debate sobre os direitos das mulheres e vice-versa.”, p. 35. Para Mernissi “a base da misoginia no Islão actual é bastante fraca, e apoia-se apenas na distribuição do espaço”, p. 113.

⁵⁵ TAPIA, Marcelo. *Neratzoula*. *Cronopios*. 31/10/2005. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/colonistas.asp?id=704>. Acesso em 25/12/2011.

⁵⁶ PAPAS, Irene; VANGELIS. *Neratzoula*. In: PAPAS, Irene; VANGELIS. *Odes*. Greece: Polydor, 1988. 1 disco compacto (51:27): digital, estereo. Polydor 833 864-2.

⁵⁷ Uma tradução que nos foi indicada para esta canção foi realizada pelo tradutor e poeta, Marcelo Tápia:

“Neratzoula frondosa,
Onde estão tuas flores, Neratzoula, onde estão tuas flores?
Onde está teu antigo encanto,
Onde está tua beleza, Neratzoula, onde está tua beleza?
Bóreas soprou poderoso
E arrebatou-as, Neratzoula, e arrebatou-as.
Rogo-te, Bóreas meu,
Sopra humilde, Neratzoula, sopra humilde.”
TAPIA, *Ibidem*.

assoladas por Bóreas, o Vento do Norte. Na Wikipedia localizei uma referência que indica “‘Neranzoula’ é a descrição de uma pequena árvore de laranjeira, que é análoga ao estado da Grécia durante a ocupação Otomana”⁵⁸. Aparentemente, de acordo com a tradução encontrada e esta interpretação, a letra da canção (alegórica) aponta para uma oposição: pequena laranjeira (Antiga Grécia) e Bóreas (Império Otomano). A música⁵⁹ encontra na performance de Helena e na gravura, que aparece em boa parte da interpretação, uma ilustração bastante próxima. A imagem com um tema agrícola (camponeses, folhas, cachos de uvas), remete à colheita da vinha e a canção celebra as laranjeiras, que teriam desaparecido pela ação do vento do norte. O tema campestre inclui dois jovens cuja postura indica movimento, flutuação, como se o vento agitasse o ambiente. A gravura ou tapeçaria (de 1961, conforme indicado na assinatura visível) é de autoria do pintor e ilustrador neofigurativista Guilherme Camarinha (1912-1994)⁶⁰, cuja amizade com Manoel de Oliveira remete à cidade do Porto. O seu trabalho está ligado a temas históricos e literários (poesia), tendo ilustrado, inclusive, uma edição de *Os Lusíadas*. No caso da tela vista no filme, está presente o estilo

⁵⁸ PAPAS, Irene; VANGELIS. Odes. *Wikipedia*. February, 2011. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Odes_\(album\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Odes_(album)). Acesso em: 16/1/2012. “‘Neranzoula’ is a description of a small orange tree, which is analogous for the state of Greece during Ottoman occupation.” (tradução nossa)

⁵⁹ ENGELEN, Henk; KONDOS, Pércles. *Lyrics of Music by Vangelis*. <http://www.vangelislyrics.com/vangelis-and-irene-papas-odes-greek-lyrics.htm#NERATZOULA>. Acesso em: 16/1/2012

“Neratzoula

Neratzoula fountonmeni

Neratzoula fountonmeni

pou ‘ne t’anthia sou, neratzoula,

pou ‘ne t’anthia sou

pou ‘ne i poti sou emarfada

pou ‘n’ta kali sou, ne neratzoulam pou ‘n’ ta kalisou

fisike varias ki ageras

Fisikse vorias ki ageras

ke ta tinakse, neratzoula, ke ta tinakse

Se parakalo voria mou

Se parakalo voria mou

fisa tapina, neratzoula, fisa tapina.”

⁶⁰ Entre suas obras (nas quais usou técnicas variadas, como pintura a óleo, desenho, mosaico, tapeçaria, vitral, cerâmica e escultura, porém mantendo uma unidade iconográfica) localizamos ilustrações de uma edição (1965) de *Os Lusíadas*, de Camões, ilustrador também da obra *Na mão de Deus* (1958) organizada por José Régio sobre poesia religiosa entre os séculos XV a XX; ilustrador da Publicação Comemorativa das Festas centenárias da Fundação de Portugal (1940), da Câmara Municipal de Guimarães, uma espécie de manual de história. O artista é autor de uma obra com nome *Faina Fluvial no Douro*, muito parecido com o primeiro filme de Oliveira, *Douro Faina Fluvial* (1931), além de uma tapeçaria no Salão de leitura da Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa (1965).

característico de Camarinha: os personagens das telas estão em movimento, indicado pelos braços e pernas estarem dobrados quase em ângulo de 45°; em geral são figuras atemporais ou antigas (não contemporâneas), com vestes de outras épocas (medievais, renascentistas etc.); em muitos casos existem elementos decorativos como folhas que rodeiam as figuras humanas.

Durante a performance, a cantora e atriz anda de um lado a outro do salão-restaurant, com o seu canto à capela e passa perto das mesas, olhando para o público .

Ao assistir à apresentação, a italiana Francesca em especial suspira com melancolia e nostalgia, tom que a narrativa toma neste momento. Ao apresentar a cantora, o comandante, por sua vez, define a canção como sendo da “antiga Grécia”, de novo incorporando a referência clássica à narrativa.

Assim, nas sequências no navio, é possível observar que as poucas peças iconográficas fazem referência a Portugal (o porto de Lisboa na época de Vasco da Gama, a tela de Camarinha e o próprio navegador, na sequência de fuga do navio). Talvez a inclusão pelo realizador da tela do amigo Camarinha neste plano sequência tenha o papel não só de reforçar a presença lusa na narrativa, e no navio-mundo, mas também de remeter às próprias raízes portuenses do cineasta. Neste sentido a nostalgia estaria ligada à Grécia (a personagem, a canção e o idioma) e também a Portugal (a presença da gravura ou tapeçaria no quadro durante grande parte da performance). A pequena laranjeira, portanto, seria alguma coisa antiga e que se perdeu no tempo devido à ação de Bóreas. Neste caso específico talvez possa ainda associar o lamento do canto, narrando que o vento arrebatou as folhas de laranjeira, às sequências que se seguem, com o afundamento do navio provocando a morte da protagonista (a pequena laranjeira?) e de sua mãe. À placidez e tranquilidade das discussões amigáveis vista até este momento se segue o horror da fuga e da morte repentina.

Conforme aponto, diversas abordagens da historiografia (e elementos da narrativa) presentes no filme parecem encontrar uma relação com elementos do universalismo europeu, decorrentes das noções superioridade da civilização Ocidental e esta breve amostra de diálogos da mesa tão europeia nos remete à reflexão de Moniz Bandeira:

Os conceitos de democracia e de direitos humanos, de superioridade da civilização ocidental e da economia de livre mercado (*free market*) são apresentados como valores universais e invocados pelas grandes potências, sob a liderança dos Estados Unidos, para legitimar e justificar o direito de intervenção, que avocam para si, e o desrespeito aos princípios de soberania e autodeterminação dos povos.⁶¹

Goody avalia que a “democracia primitiva” não é levada em consideração, mesmo sendo sempre uma característica de sociedades de pequena escala⁶² e considera que existem três aspectos

da política da tradição clássica vistos como diferentes de outras sociedades contemporâneas e como tendo sido transmitidas para a Europa Ocidental: democracia, liberdade e a prática da lei. A democracia é admitida como característica dos gregos e oposta ao “despotismo” ou “tirania” dos vizinhos asiáticos. Essa suposição é invocada por nossos políticos contemporâneos como característica duradoura firmada no Ocidente em contraste aos “regimes bárbaros” de outras partes do mundo.⁶³

Completa afirmando que, de fato os gregos inventaram a palavra “democracia” e possivelmente podem ter sido os “primeiros a dar ao termo uma forma escrita para outros lerem, mas não inventaram a prática da democracia. Representação, de um jeito ou de outro, é um atributo da política e da luta de muitos povos.”⁶⁴ E Goody cita exemplos disso na África, China e a própria Europa.

Dentro desta perspectiva verificamos que *Um Filme Falado* integra uma forma de pensamento que incorpora também pontos relacionados ao particularismo essencialista do orientalismo, ignorando em suas discussões sobre civilização os problemas decorrentes da dominação dos povos europeus sobre outros. As falas e imagens apontam para

um modo de reificar e ‘essencializar’ o outro, principalmente o outro sofisticado e potencialmente poderoso e, portanto, de tentar demonstrar a superioridade do mundo ocidental. (...) Afirmava-se que havia nelas [as “civilizações orientais”] algo que as tornava incapazes de avançar para a ‘modernidade’. Havia estacionado, sofrido certa paralisia cultural que poderia ser considerada uma moléstia cultural.⁶⁵

⁶¹ BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. Apresentação. In: WALLERSTEIN, op. cit., 2007, p.14.

⁶² GOODY, op.cit., p. 62.

⁶³ Ibidem, p. 63.

⁶⁴ Ibidem, p. 64.

⁶⁵ WALLERSTEIN, op. cit., 2007, p.113-114.

A superioridade segundo a concepção orientalista adotada no filme, no entanto, faria parte do passado remoto (Antiguidade e Idade Média) permanecendo nos dias de hoje apenas o perigo.

A reflexão de Braudel⁶⁶ quanto a esse suposto afastamento do Oriente da modernidade aponta como vimos para a necessidade de matizar afirmações calcadas apenas em aspectos do universalismo europeu. Não nega os problemas do mundo muçulmano na contemporaneidade em comparação a outras épocas, mas considera que existe uma “libertação completa ou quase completa do Islã”, problematizando sobre as responsabilidades de questões ligadas à colonização (Europa) e nacionalismos (Islã), evitando generalizações para todos os países que são definidos como árabes-muçulmanos⁶⁷, ao refletir que quando se atribui ao Islã um tipo de intransigência religiosa excepcional ou uma ausência total de flexibilidade equivale a esquecer as suas numerosas heresias “que provam por si sós, a existência de inquietações, de possibilidades de torção.”⁶⁸ Ao discorrer sobre o pensador Jamal al-Din al Afghani, Hourani destacou o entendimento desse intelectual sobre o uso pleno da razão na interpretação do Corão e que a “porta do *injtihad* não está fechada,

⁶⁶ Cabe mencionar aqui que existe uma análise crítica feita a Braudel por Jack Goody, em *O Roubo da História*, sobre algumas abordagens eurocêntricas do historiador francês quanto à origem do capitalismo moderno. Salientamos que estas análises são centradas em estudos e conclusões presentes na obra *Civilização Material, Economia e Capitalismo Séculos XV XVIII*, que aqui não foi contemplada nas fontes bibliográficas. As referências bibliográficas da presente dissertação remetem a obras precedentes de Braudel. Goody menciona em nota de rodapé que “Na Europa, a história da Turquia foi sempre tratada de um ponto de vista distintamente unilateral. Entretanto, o trabalho de Braudel sobre Felipe II viu o Império Islâmico como parte intrínseca do mundo Mediterrâneo”. GOOD, op. cit., p. 12. Entendemos que por ser um historiador europeu (e um quase contemporâneo), como o autor e diretor de *Um Filme Falado*, a perspectiva de Braudel nessa obra e na *Gramática das Civilizações*, poderia nos ajudar a compreender um outro aspecto da mentalidade europeia sobre a história do Mediterrâneo. E, embora não tenha aprofundado esse ponto no artigo *Europe in the Turkish Mirror*, Yapp, por sua vez, ao fazer a sua objeção ao fato de que o conceito de Europa dependesse da quebra da unidade do Mediterrâneo, diz que “Fernand Braudel’s belief that the Mediterranean has not ceased to be a cultural unity in the sixteenth century (and by implication continued thereafter to possess that character)”. [“a crença de Fernand Braudel de que o Mediterrâneo não parou de ser uma unidade cultural no XVI (e por consequência continuou a possuir essa característica)”](tradução nossa). YAPP, M.E. *Europe in the Turkish Mirror. Past & Present, The Cultural and Political Construction of Europe*, Oxford, n. 137., p. 136, nov/1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/650854>. Acesso em 1/8/2011.

⁶⁷ Ao se referir ao atraso de dois séculos do Islã em relação à Europa e às diferenças de classes na sociedade muçulmana, Braudel coloca que “Crenças ou tradições quase sempre não passam de álibis desses privilegiados que têm interesse em manter de pé certas sociedades verdadeiramente ‘medievais’, como a do lêmén, feudais, como a do Irã, ou arcaicas, como a da Arábia Saudita apesar do petróleo ou por causa dele.” BRAUDEL, op.cit., 2004, p.111.

⁶⁸ BRAUDEL, Fernand. *Gramática das Civilizações*. Trad. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.111.

e é um dever bem como um direito dos homens aplicar os princípios do Corão sob nova forma aos problemas de seu tempo.”⁶⁹ Menciono este pensador dentre um grande universo de intelectuais que ao longo da história refletiram sobre as questões do Islã para nos fornecer um exemplo concreto sobre a existência de diversos pontos de vista, em diversas épocas inclusive, em resposta ao avanço da Europa e sua influência na cultura muçulmana.

Assim ao fazer uma leitura onde são debatidos, problematizados e, portanto, relativizados os diversos aspectos da relação Oriente e Ocidente, verifico como visões parciais da história se encaminham de modo inelutável para conclusões finalistas de fundo escatológico, como a escolhida para esta jornada mediterrânea.

O filme revela uma construção que apresenta duas faces do mundo que não conseguem se entender, como afirma a personagem Helena. E centra-se em estereótipos sobre a Europa, a história europeia ou da civilização ocidental e esse “outro”, que ameaça a “civilização”, tomada aqui no singular como algo universal relacionado a povos “civilizados”, ou seja, os ocidentais⁷⁰.

4.2 - Guerras no Mar Vermelho e compras em Áden

Na segunda parte do filme existem duas sequências⁷¹ com diálogos somente entre Rosa Maria e Maria Joana. Uma, à noite, no convés, quando o comandante faz o seu primeiro convite para integrar a sua mesa e a segunda, em Áden, quando fazem compras na medina.

Na primeira delas as roupas são formais, Rosa Maria com um vestido rosa escuro (vinho), chale e colar. Pela fala ficamos sabendo que agora estão navegando pelo Mar Vermelho.

Maria Joana: Este já é outro mar?

Rosa Maria: Este é o Mar Vermelho

⁶⁹ HOURANI, Albert. *O Pensamento árabe na era liberal*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 146.

⁷⁰ A definição de civilizados está em conformidade com uma noção do século XIX, quando o europeu tem a missão de levar a civilização, a missão civilizadora. Não existem aqui referências às trocas entre civilizações como Braudel coloca em seu manual escolar: “O passado das civilizações nada mais é, aliás, que a história dos empréstimos que elas fizeram umas às outras ao longo dos séculos, sem perder com isso seus particularismos ou suas originalidades”. BRAUDEL, op.cit., 2004, p. 29.

⁷¹ Planos sequência 32 e 33.

Maria Joana: E é mesmo vermelho?

Rosa Maria: Chamam-no de Vermelho porque em alguns sítios tem corais de cor vermelha. Mas agora é de noite e não vemos nem terra e nem mar. Estamos de costas para a África e voltadas para a Arábia. A terra dos árabes.

Maria Joana: E quem são os árabes?

Rosa Maria: Os árabes? Isso já vem de tempos remotos. Quer dizer da Antiguidade. Do tempo de Abraão. Abraão teve um filho da escrava Agar, Ismael. Depois teve outro filho de sua mulher Sara, a quem chamaram Isaac. Sara convenceu Abraão a expulsar Ismael, por não ser filho dela. Então Ismael e a mãe foram para o deserto e é de Ismael que descende todo o povo árabe, ou ismaelita.

Maria Joana: E nos o que somos?

Rosa Maria: Nós quem?

Maria Joana: Mamãe e eu?

Rosa Maria: Nós somos portuguesas, ora.

Maria Joana: E depois?

Rosa Maria: E depois fizeram-se muitas guerras.

Maria Joana: Morreu muita gente?

Rosa Maria: Morreu, mas assim se fizeram as nações

Maria Joana: E os portugueses também?

Rosa Maria: Também, todas as nações

Maria Joana: Mãe porque que os homens eram tão maus?

Rosa Maria: São como eram, não são propriamente maus. São gente como nós. É a ambição do poder que leva os homens à guerra. É assim a sua natureza.

Maria Joana: E o que é a sua natureza?

Rosa Maria: como eu te hei de explicar? É como ter fome ou ter um grande desejo. Suponha que tu tens uma boneca e que alguém te quer tirar. Tu agarras ela com muita força para poder ficar com ela. Entendeu? É mais ou menos isto.

Maria Joana: Acho que sim, mas se eu tiver uma boneca vão tirar-me?

Rosa Maria: Não minha filha, claro que não .

[Comandante entra e se apresenta]

Aqui a historiadora outra vez segue elementos da história bíblica e diz que as nações se fazem pela guerra e para que a menina entenda faz a analogia entre o que provoca as guerras e a situação hipotética de alguém querer roubar-lhe uma boneca⁷².

Neste diálogo, assim como na conversa entre as duas em Santa Sofia, quando Rosa Maria explica que os muçulmanos são da religião muçulmana, e rezam a sua maneira, diferentemente dos católicos (elas mesmas); nesta cena o povo árabe é uma coisa e os portugueses, outra. A historiadora não parece associar em nada o árabe ao português, como fez Pessoa em outra época quando discorreu sobre a síntese cultural ibérica

⁷² Mais adiante observamos que o fascínio da menina com a boneca é a causa indireta de sua morte: primeiro quando ganha o presente exige que lhe seja devolvido pelas mulheres à mesa, enquanto admiram o presente do comandante, e segundo, quando ao abandonar o navio se separa da mãe e volta à cabine para resgatar a bonequinha.

A síntese ibérica é inimiga da cultura francesa porque a lucidez superficial do francês se não pode casar com os elementos árabes, profundos e intensos, da nossa personalidade psíquica, com o elemento sonhador, colorido, incendiado, do nosso arabismo nativo hoje.⁷³

E mais adiante prossegue o poeta iberista

Nós não somos latinos, somos ibéricos. Temos – espanhóis e portugueses – uma mentalidade à parte do resto da Europa.⁷⁴

Neste caso, a concepção de Portugal que Pessoa incorpora de fato se afasta em alguns pontos daquela que a narrativa de *Um Filme Falado* apresenta, pois lembra as raízes árabes dos lusos. Não se observa em Oliveira essa visão de mundo, e não vê raízes árabes comuns entre espanhóis e portugueses nem aqui nem em *Non ou a vã glória de mandar*. As demais personagens alegóricas femininas de *Um Filme Falado* incorporam as nacionalidades francesa, italiana e grega, as duas primeiras, legítimas herdeiras da latinidade romana e, neste ponto, seriam de fato bem diferentes das duas portuguesas, que formam o pequeno núcleo familiar luso.

Após o primeiro encontro com o comandante, o navio faz uma parada em Áden⁷⁵ (Iêmen). Não vemos muito do lugar, salvo aquilo que parece ser

⁷³ PESSOA, op.cit., 1986, p. 92.

⁷⁴ Ibidem, p. 93.

⁷⁵ “Antes da chegada dos Portugueses ao oceano Índico, já esta cidade da Arábia, situada a relativamente curta distância [...] desempenhava um papel muito significativo no comércio muçulmano de especiarias; com efeito, Adém era um entreposto de extrema importância na carreira que conduzia os produtos orientais até Suez, e daí à Europa – uma das duas vias pelas quais as drogas e as espécies exóticas chegavam aos mercados ocidentais pela mão dos mercadores italianos. Marco Polo fala de Adém, e Pero de Covilha visitou a cidade, tendo-a provavelmente referido com algum pormenor na carta que se admite ter dirigido a D. João II, de há muito perdida, em que decerto relatava o seu aventuroso inquérito sobre o Oriente. Já no século XVI, Tomé Pires fornece na *Suma Oriental* indicações de alguma minúcia sobre o comércio que na cidade se praticava, descreve esta de um modo sucinto, sem esquecer de assinalar que, com os seus muros e as suas muralhas, era um baluarte muito forte do ponto de vista militar; Duarte Barbosa, pouco depois, repetiria algumas dessas informações no seu *Livro*. Cedo a Coroa portuguesa se apercebeu da necessidade da fiscalização das armadas que se encaminhavam para o mar Vermelho, para assegurar o monopólio do comércio das espécies. [...] As atenções tinham incidido sobre Adém [...] mas, em 1513, o governador da Índia fracassou na tentativa de se apossar da cidade, [...] O certo, porém, é que a tentativa de se assenhorearem de Adém não foi retomada pelos Portugueses nos anos imediatos, [...] Quando se deu a invasão do Índico pela esquadra de Soleimão Baxá, [...], os Turcos tomaram Adém e instalaram na cidade um governo que lhes era afecto. Todavia, as populações autóctones revoltaram-se contra a tirania desses ocupantes em Setembro ou Outubro de 1547 e ofereceram a cidade aos Portugueses; D. Paio de Noronha instalou-se aí com cerca de quarenta companheiros e duas embarcações, mas só pode aguentar-se até os princípios de 1548, porque os socorros pedidos para Goa demoraram e os Turcos vieram em força assediar o porto, o que obrigou D. Paio a fugir. A posse da cidade-chave do mar Roxo escapava-se assim, mais uma vez, e para sempre, ao desejado domínio português.” PEREIRA, José Costa (coord.); MARTINS, José Frederico Ferreira. *Dicionário Ilustrado da História de Portugal*.

uma rua comercial. Ficamos sabendo onde se encontram por um letreiro em azul escrito “Áden”, com a medina colorida ao fundo. Apesar de referências com Portugal e a Europa, a historiadora conta muito pouco sobre a cidade, que pertence a um dos países mais pobres do mundo árabe, e um local em que a colonização britânica começa com a instalação dos ingleses em 1839⁷⁶ de onde se retiraram somente em 1966. Hobsbawm discute a difícil separação entre motivos econômicos e políticos para a aquisição de territórios coloniais, mas aponta que o motivo

estratégico para a colonização era evidentemente mais forte na Grã-Bretanha, que tinha colônias de há muito estabelecidas em locais cruciais para o controle de acesso a várias regiões terrestres e marítimas consideradas como vitais para os interesses mundiais comerciais e marítimos britânicos ou que, com o surgimento do navio a vapor, podiam funcionar como postos de abastecimento de carvão (Gibraltar e Malta são antigos exemplos das primeiras, Bermudas e Áden vieram a ser exemplos úteis das segundas).⁷⁷

Pela narrativa este local, outrora motivo de interesse de mais de uma potência colonialista, é apenas mais uma parada sobre a qual não existem maiores referências. Na medina, com suas pequenas lojas e mercadorias expostas, Rosa Maria e Maria Joana escolhem uma túnica e, sem ser visto por elas, o comandante compra um presente. Observamos uns poucos passantes, um jovem correndo e uma mulher coberta de preto, não são turistas, mas pessoas daquele mundo. Ouve-se também uma música “oriental”.

Durante o passeio pelas lojinhas, as falas sobre história são referentes ao imperialismo de Portugal,

Rosa Maria: Os portugueses tentaram várias vezes conquistar esta cidade, mas nunca conseguiram.

Maria Joana: Houve muitos mortos?

Rosa Maria: Nas guerras há sempre mortos. Sabes porque queriam invadir esta cidade.

Maria Joana: Não, mãe.

Rosa Maria: Para facilitar o caminho das naus para a Índia. Olha que coisas engraçadas. Vamos ver.

Maria Joana: Sim.

[Em plano geral da rua da medina, as duas olham roupas entram numa lojinha, Rosa Maria sai com um vestido/ túnica azul num cabide como que para apreciar melhor a mercadoria, mas a câmera permanece parada]

Lisboa: Publicações Alfa, 1986, v. 1, p. 18-19.

⁷⁶ RODINSON, op.cit., p.86.

⁷⁷ HOBBSAWM, Eric. Capítulo 3 - A era dos impérios. In: HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Impérios - 1875-1914*. Trad. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.102.

Rosa Maria: Gostas?

Maria Joana: Sim.

[Enquanto isso passam pessoas, homens com turbante, mulheres com burca / o comandante também aparece vindo da mesma direção das duas, do lado oposto à câmara, parece procurar algo em lojinhas do outro lado da rua / eles nunca se encontram por aqui apesar da rua ser pequena / ouve-se uma música oriental tocada no rádio baixinho / vemos que John compra algo numa caixinha]

Nesta sequência existe a referência às conquistas (ou tentativas) portuguesas, como em Ceuta, sempre justificadas pelas navegações, o argumento é esse, as navegações parecem ser entendidas como um fim em si mesmo. Uma espécie de presente de Portugal à humanidade⁷⁸. Os árabes mal são vistos e o que chama a atenção da historiadora são “coisas engraçadas”, não belas, diferentes ou exóticas. O vestido escolhido é azul, mais uma vez algo dessa cor, antes chamada de “a cor da verdade.”

Não são ensinadas muitas coisas a Maria Joana, embora seja em Áden, que o desastre inicie: são aqui plantadas as bombas que destruirão o navio e a boneca foi aqui comprada pelo comandante.

De certa forma a questão da memória também permeia os objetos que foram adquiridos em Áden, tanto a boneca como o vestido poderiam ser considerados *souvenirs* do mundo islâmico, “coisas engraçadas” nas palavras da historiadora. Não vimos em nenhum trecho do filme qualquer menção a outro *souvenir*, salvo talvez o livro com lâminas em Pompeia. Curiosamente, elas não fotografam nada, e em momento algum da narrativa são vistas com uma máquina fotográfica, como forma de registro da jornada. Sobre o problema do *souvenir*, Stewart⁷⁹ (1984 apud Meneses, 1992, p. 16) coloca que se trata de

recurso discriminador de experiências. Não precisamos de lembranças de eventos que são repetíveis e não os procuramos. Antes, desejamos lembranças de eventos que sejam “narráveis” (“reportable”) e em que a contingência da materialidade seja compensada pela invenção da narrativa [...]

⁷⁸ Como é afirmado explicitamente em *Non, ou a vã glória de mandar*.

⁷⁹ STEWART, Susan. On longing. *Narration of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Baltimore: The John Hopkins Press, 1984, p. 135-136.

Ela afirma que “[...] The souvenir is by definition always incomplete [...]”.⁸⁰

Assim, de acordo com esta concepção poderíamos inferir que a aquisição destes objetos, *souvenirs*, torna-se uma forma de apreender, de inventar uma narrativa sobre o Islã (agora por meio dos objetos), não explicitada nas falas, mas apenas pela imagem. Eles seguem, porém, o mesmo princípio dos elementos anteriores quanto à maneira orientalista de apreendê-lo.

Misteriosa e muda, a boneca evoca no filme um mundo silencioso, imutável e perigoso, encerrado em sua caixa de presente. A metáfora ou a alegoria do “boneco” representando o mundo árabe é também caracterizada por Said ao abordar a passividade no contexto da lógica dos mitos para lidar com questões raciais,

Um oriental árabe é uma criatura impossível cuja energia libidinal leva a paroxismo de superestimulação – e, no entanto, é um boneco aos olhos do mundo, olhando vazio para uma paisagem que ele não pode entender nem suportar.⁸¹

A morte da pequena Maria Joana e de sua mãe, Rosa Maria, de certa forma poderia ser a consequência da tentativa do comandante de seduzir a professora, ou metaforicamente dos EUA atraírem Portugal para a União Europeia. Em diversos momentos o capitão se insinua para a portuguesa, em falas em inglês e português (ele diz conhecer a língua por ter passado pelo Brasil em suas viagens).⁸² E de certa forma a máquina do terror começa a funcionar em Áden.

4.3 – O isolamento luso

É possível perceber outro aspecto alegórico da narrativa relativo a Portugal, em certos momentos, quando Rosa Maria e sua filha observam os demais personagens do navio mantendo distância⁸³. Mesmo nas falas à mesa

⁸⁰ MENESES, op. cit., p. 16.

⁸¹ SAID, op.cit., 1990, p. 316-317.

⁸² Para o estrangeiro a referência ao Brasil é costumeiramente eivada do exotismo tropical, com todas as consequentes alusões.

⁸³ SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a crise do Império Colonial Português*. São

ela é muito diferente das demais mulheres⁸⁴, algumas parecem invejá-la, mas são parecidas entre si na situação de serem sozinhas e sem filhos. Ela não: é casada, mais jovem, professora e mãe, com as obrigações correspondentes e que provocam uma sutil alteração no comportamento de Delfina e Helena, o que se percebe pelas falas. O seu afastamento parece pôr Portugal de lado⁸⁵, como um mero espectador do palco principal das alegorias presentes no filme sobre o poder Ocidental.⁸⁶ Overhoff Ferreira⁸⁷ afirma que “através de suas protagonistas, Oliveira ressalta também a injusta marginalidade e insignificância de Portugal na Europa babilônica”⁸⁸, perceptível quando ninguém entende português à mesa. Talvez este isolamento de Rosa Maria/Portugal no âmbito da narrativa pudesse encontrar raízes no passado histórico mais distante⁸⁹. Quem sabe se a morte das duas protagonistas portuguesas no final de *Um Filme Falado* poderia remeter a uma alegoria que relaciona questões do século XVI, quando o herdeiro da coroa lusa morre pela

Paulo: Alameda, 2004, p. 182.

⁸⁴ A personagem Rosa Maria ao longo da narrativa só interage com figuras masculinas, o velho pescador, o padre ortodoxo, os guias turísticos são todos do sexo masculino, e o ator luso, além do comandante. Talvez isso acentue a característica especial das “mulheres deusas” ou necessidade da narrativa em destacar a jovem historiadora (e de sua filha).

⁸⁵ “Muito além do discurso da geografia (pois de fato está no extremo ocidente da Europa), Portugal não foi visto pacificamente europeu e ocidental em vários sentidos e em vários momentos da história europeia [...] Perdera tudo. Depois de Alcácer Quibir.” SECCO, op.cit., p.186 e ver Nota 24.

⁸⁶ “A horas tantas, Malkovich convida Leonor Silveira para fazer parte da mesa. Aliás, isso faz parte do movimento de sedução que, desde o começo do filme, Malkovich [...] ensaia em relação à professora. Estamos outras vez no passado e no presente: a linda portuguesa é conservadora demais para aceitar a corte do americano. Pior, a sua língua a impede de participar da mesa [aqui o autor esquece que a personagem se expressa com desenvoltura em inglês e francês]. Na verdade, ela tem outros motivos para a recusa que não vêm ao caso. Mas, concretamente, é a língua portuguesa, inculta e bela, que a mantém afastada do grupo. Ali, todos compreendem todas as línguas faladas. Exceto o português. De maneira que todos conhecerão a grandeza da Grécia pelas palavras de Irene Papas. Mas ninguém nunca saberá de Portugal, que ficará lá em seu canto, numa quina da Europa. Porque o Mediterrâneo é um mar para europeus. Para os portugueses são outras aventuras.” ARA, O, In: MACHADO, A., op.cit., p. 108.

⁸⁷ OVERHOFF FERREIRA, In: JUNQUEIRA, op.cit., p.136.

⁸⁸ A autora se refere à Torre de Babel.

⁸⁹ Ou quem Rosa Maria possa ser “lida” com base no que Secco discute sobre o que seria Europa (e Portugal dentro dessa equação): “A Revolução Industrial, por exemplo. Quem a fez? Quais foram em seguida, os pais da modernização recuperadora, para lembrar uma expressão de Robert Kurtz? E Portugal e Espanha? Não é na vinda do século XVIII para o XIX que se afirma a consciência de uma perda de ritmo? Os homens da época a identificaram mais longe. Em Alcácer Quibir. Em D. Sebastião. Os mais engajados, em pleno século XX lembrarão de um simples tratado. O de Methuen. Mas todos concordavam, perdeu-se a velocidade histórica”. SECCO, Ibidem, p.182.

espada dos mouros e, em 2001, a protagonista Maria Joana e a sua mãe perecem pela bomba de terroristas.⁹⁰

Da Costa entende que quando as portuguesas se juntam aos demais comensais “o ‘milagre’ [da compreensão em diversos idiomas] interrompe-se e é na língua ‘global’ (o inglês) que Leonor Silveira dialoga com os habitantes da outra mesa.”⁹¹ Assim, para ele a fala dos lusos só seria comunicável entre eles, e indaga

Porque é que Portugal não sai de Babel? É uma boa pergunta que pode ajudar a perceber porque é que o destino das duas portuguesas é o único diferente do destino de todos os outros passageiros do navio. Portugal é um caso aparte? Neste filme é-o. Há contactos, mas não faz parte do jogo.⁹²

Em outro contexto embora com uma ilustração bastante próxima, Lourenço aborda esse afastamento de Portugal em relação à Europa afirmando que

Portugal é o único país que colocou no centro de sua bandeira a esfera armilar, em suma a representação do Universo. Essa imagem não é apenas de ordem cosmológica - consagração do papel de Portugal como descobridor de ‘novas terras e novos céus’-, mas de ordem crística: a do convidado modesto sentado no lugar de honra dos eleitos.⁹³

E sobre a comunicação em vários idiomas e contextos⁹⁴ que a historiadora realiza em diversos momentos e que apontam para uma certa universalidade lusa, posso novamente me valer de Lourenço que, considera ainda que

Embora relativa a uma elite, essa emigração, ao mesmo tempo real e fictícia, da nossa cultura para o círculo da Cultura tida como universal criou, quase do nada, uma relação esquizofrênica de Portugal com a Europa que nunca existira nesses termos. [...] Mas para poucos essa questão se terá tornado tão obsessiva como para Portugal, país que sempre se sentiu ‘universal’ por dentro e insignificante e marginalizado no contexto europeu.⁹⁵

⁹⁰ Subentende-se que seriam islâmicos porque estão no Mar Vermelho o último porto em que atracaram foi Áden, onde foram colocadas as bombas que explodem o navio.

⁹¹ DE OLIVEIRA, Manoel; DA COSTA, João Bénard. *Manoel de Oliveira - Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2008, p. 220.

⁹² Idem.

⁹³ LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade seguido de Portugal como Destino*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p.10.

⁹⁴ Com um simples pescador marselhês, com um padre acadêmico grego, com um experimentado comandante estadunidense.

⁹⁵ Ibidem, p. 128.

Como vimos, em certas falas do filme Rosa Maria narra e comemora conquistas e vitórias de Portugal, mas isso ocorre quando conversa com a filha ou com o seu compatriota o ator, ou seja, quando está com pessoas de outros países isso não é explicitado. Neste último caso ela observa e depois comenta com a menina o que escutou. Na qualidade de professora ela conhece a historiografia dos demais países, e interage com os demais europeus da narrativa de forma natural, universal, portanto.

A narrativa celebra também as vitórias lusas mediante um elemento iconográfico especial presente no navio⁹⁶: um quadro sobre as navegações aparece na sequência final. Contrasta essa vitória com o desespero da correria da mãe buscando a menina que fugiu e escapar do navio condenado. Johnson destaca que essa gravura na parede “é uma de otimismo e promesas, com da Gama olhando para o futuro, e os raios do sol formando uma cruz que brilha por sobre uma ilha e um oceano.”⁹⁷

As personagens Delfina e Helena não se acanham em louvar seus países (as suas culturas), direta ou indiretamente: a francesa forma insinuada (o feminismo, a liberdade, os valores inerentes à Declaração Univesal dos Direitos do Homem, o hedonismo) e a grega de forma mais explícita (tudo vem da Grécia, o papel do idioma grego na formação das palavras). A italiana e o norte-americano não adotam essa espécie de orgulho nacional, mas a própria narrativa valoriza a cultura italiana ou romana na visita a Nápoles (lendas, o poeta Virgílio) e Pompeia. E o comandante é quem controla o navio e quem se senta à sua mesa. Coincidentemente os dois são originários de nações imperiais no mundo ocidental, Roma no passado e os Estados Unidos, na contemporaneidade.

Ainda sobre o isolamento português em relação à Europa, Lourenço acrescenta que

[...] Menos do que se diz, por impossível, ‘fechamo-nos’ à Europa, levando assim a rara perfeição a tendência ingênita de vivermos como ilha, que a nossa fuga da Europa com as descobertas e a colonização, paradoxalmente, acentuou. Mas esse fechamento, tão bem comparado mais tarde, por Oliveira

⁹⁶ Salão restaurante e corredor.

⁹⁷ JOHNSON, op. cit., p. 131. Do original “is one of optimism and promise, with da Gama looking out toward the future, and the sun’s rays forming a cross as it shines over an island in the ocean”. (tradução nossa)

Martins, ao de uma 'lamassaria', e Portugal a uma espécie de Tibet europeu, era no outro lado do Atlântico [...]⁹⁸

A professora e sua filha são diferentes no seu perfil familiar, mas também se diferenciam no plano alegórico nacional, Portugal pertence a essa Europa mediterrânea, mas não se comunica tão bem com ela, a mãe precisa traduzir e explicar o que os adultos “estrangeiros” comentam. Faz parte de seu dever de mãe e professora ajudá-la a entender e situar a protagonista criança sobre esse mundo um tanto incompreensível.

Manoel de Oliveira já deu declarações⁹⁹ com críticas à União Europeia e esse aspecto surge também no filme. No primeiro jantar, Delfina, a mulher de negócios francesa e feminista, ao complementar as falas das outras mulheres e do comandante e diz que: “A União Europeia foi criada por homens e veja o belo resultado”.

4.4 – Uma jornada inconclusa

O final da jornada de Maria Joana é trágico, decepcionante e inesperado para o espectador (não tanto, porém, ao se analisar a narrativa), embora possa ser considerado o grande motor do interesse que a película desperte obrigando “a rever de repente todo o filme como um objeto que saltasse fora da razão e da história”.¹⁰⁰

O canto de Helena (final do plano sequência 36) é interrompido com sutileza pelo comandante, que sussurra algo no seu ouvido e que a deixa intrigada. Depois de reunidos explica a todos presentes à mesa

Helena (em inglês): O que houve comandante? Diga-nos

John: Aparentemente, no último porto onde atracamos terroristas deixaram a bordo duas potentes bombas-relógio.

Delfina (em inglês): Mas se as encontraram por que não as desativaram?

John (falando baixo): porque parece que o mecanismo é tão complicado que seria bastante arriscado tentar desativar. O importante é que ainda temos muito tempo mas talvez tenhamos que abandonar o navio. Se soar o alarme

⁹⁸ LOURENÇO, op. cit., p. 102.

⁹⁹ MANOEL DE OLIVEIRA. *Mestre Manoel de Oliveira o cineasta que nasceu junto com o cinema*. Entrevista para a Globonews. Disponível em <http://globonews.globo.com/Jornalismo/GN/0,,MUL1595027-17665,00-MESTRE+MANUEL+DE+OLIVEIRA+O+CINEASTA+QUE+NASCEU+JUNTO+COM+O+CINE+MA.html>. Acesso em 28/5/10

¹⁰⁰ MARTINS, Fernando Cabral. A Infância do Cinema. In: JUNQUEIRA, op.cit., p. 7.

peço para irem com calma aos seus camarotes, vistam os coletes salva-vidas e dirijam-se aos locais indicados. Está bem? Com licença (*sai de cena*)

Maria Joana (*em português e aparentemente tendo entendido as falas em inglês dos adultos*): O navio vai afundar?

Rosa Maria: Não, não vai afundar nada.

Maria Joana: E se afundar. Quem cuida da minha boneca.

Rosa Maria (*preocupadíssima*): Não vai ser preciso, vai tudo ocorrer lindamente.

Após o alarme começar a tocar todos os passageiros presentes no salão restaurante abandonam-no. O local é enquadrado de vários ângulos, e nele as pessoas passam correndo. O comandante está agora em sua cabine de comando e aparece falando no interfone alertando a todos para abandonar o navio, o que é repetido três vezes, na última em *voice over*, gerando ansiedade e sensação de urgência. Esta sequência do filme contrasta com todo o resto da narrativa, pela angústia e pelo ritmo da movimentação de cena que gera. A câmera continua parada, mas os cortes são mais frequentes e as personagens se movimentam mais.

Na cabine, a mãe coloca o colete salva-vidas na menina e nela mesma e depois fazem o percurso¹⁰¹ desde a cabine delas até a rota de fuga (planos sequência 40 e 41). A cabine é simples, com duas camas, vemos a boneca numa delas, um espelho, as janelas e uma gravura na parede à direita.

No meio da fuga a menina se separa da mãe, voltando para o interior do navio, e Rosa Maria grita desesperada tentando alcançá-la no contrafluxo da multidão que corre em fuga, rumo ao convés. Por fim, a mãe consegue chegar à cabine onde a menina está ajoelhada na cama e muito aflita com a boneca nas mãos: “Não tenha medo. Eu vou tomar conta de você”. Rosa Maria a consola e rapidamente partem em disparada para abandonar o navio. Vemos de novo as duas fazendo o mesmo trajeto anterior, mas com o navio vazio e o alarme tocando, quase implacável. Vemos o corredor das cabines, escadas em caracol, uma passagem curta com o retrato das navegações, o bar. Rosa Maria veste um vestido de noite e isso impede que se movimente com mais rapidez. Finalmente chegam ao convés todo iluminado e param ao ver que todos já estão em seus barcos salva-vidas distantes de onde elas estão. Em plano geral vemos as duas, que correm pelo convés tentando descobrir uma forma de

¹⁰¹ Corredor de cabines, escadas em caracol, outro corredor onde aparece uma imagem das navegações do século XVI, indicando os pontos cardeais, o Sol à esquerda e uma figura que parece ser Vasco da Gama; um bar com porta ao fundo.

abandonar o navio. Do ponto de vista dos barcos as duas são vistas pelo auxiliar do comandante que dá o alerta de que ainda há gente na embarcação. Quando o comandante vê as duas entra em pânico e começa a tirar os sapatos e jaqueta para saltar e salvá-las enquanto grita em inglês: “ump! ump!”. O seu auxiliar diz que “é impossível, tarde demais.” O capitão em desespero continua gritando para que as duas pulem e esta é a imagem final do filme, de total impotência com o brilho da explosão, com o barulho do navio afundando e o som do mar. Entra também na trilha desse final a canção grega da “Pequena laranjeira”, a mesma cantada antes por Helena.

4.5 – A face do homem

Nesta conclusão da jornada pelo Mediterrâneo o plano sequência final é dominado pela impactante imagem congelada da face do comandante, olhando o desenrolar de um acontecimento que o espectador não vê, percebe apenas o brilho da explosão refletido nesse rosto e ouve alguns ruídos: do mar engolindo os restos do navio e a canção nostálgica.

Sobre a face do homem no cinema, Baláz diz que mesmo que o espectador tivesse um rosto no meio de uma multidão e “o *close-up* apenas o separasse dos outros, ainda assim sentiríamos que de repente estávamos a sós com esse rosto, excluindo o resto do mundo.”¹⁰² Prossegue mais adiante sobre essa expressão silenciosa

No momento, o cinema nos apresenta o solilóquio silencioso, no qual um rosto pode se expressar com as gradações mais sutis de significado, sem parecer artificial e nem despertar a irritação dos espectadores.¹⁰³

A imagem do rosto no cinema já suscitou diversas reflexões, tal o seu impacto. Em sua abordagem sobre a imagem-afecção¹⁰⁴, Deleuze coloca que

Quanto ao próprio rosto, não deverá dizer-se que o grande plano trata dele ou o submete a um qualquer tratamento: não há grande plano *de* rosto, o rosto é

¹⁰² BALÁZ, Bela. A Face do Homem. In: XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003, p. 93.

¹⁰³ Ibidem, p. 95.

¹⁰⁴ Segundo Deleuze imagem-afecção seria “aquilo que ocupa o desvio entre uma acção e uma reacção, aquilo que absorve uma acção e reage por dentro”. DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. Trad. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. (Cinema1), p. 317

em si mesmo grande plano, o grande plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afecto, a imagem-afecção.¹⁰⁵

Deleuze¹⁰⁶ (1985 apud Rovai In: Overhoff Ferreira, 2008, p.138-139) lembra que “afeição aquilo que ocupa o desvio entre uma acção e uma reacção, aquilo que absorve uma acção e reage por dentro.” Rovai entende ser digno de nota o fato da imagem do rosto do capitão ficar congelada, pois fixa um evento invisível,¹⁰⁷

A explosão do navio de cruzeiro que pressumimos da expressão no rosto do personagem está fixa no presente. O som da explosão e a sugestão do navio afundando são ambos fora do quadro de tempo e da imagem. Esta 'imagem' ocupa o espaço que era atribuído à fala ou à performance musical (a canção grega) durante suas valorizações como expressões culturais do mundo Ocidental à mesa de jantar. Por conseguinte, a imagem congelada expressa uma afeição que é insuportavelmente forte, ao se pensar que é um close-up de algo que não pode ser visto a não ser que aparecesse meramente como informação factual ou uma surpreendente forma de entretenimento.¹⁰⁸

A análise de Rovai sugere que a narrativa de *Um Filme Falado*, ao utilizar-se desse rosto congelado para expressar o horror do que vemos, “teve que se apoiar na imagem imóvel de um rosto de forma a expressar um evento catastrófico sem se comprometer.”¹⁰⁹ Isso diante do fato que o cinema ao longo do século XX acompanhou momentos de guerra e destruição, colaborando com a sua representação.¹¹⁰ Para Rovai esse congelamento da face do comandante e seu olhar para o espectador seria uma resposta à banalização da representação, esvaziando o caráter espetacular que a explosão do navio assumiria na tela de cinema. Com isso, o rosto reflete o que não pode ser mais

¹⁰⁵ Ibidem, p. 138.

¹⁰⁶ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. Cinema I. São Paulo: Brasiliense. Do original “affection is in the understanding of the author, inspired by Henri Bergson [...] In the Deleuzian understanding what gives the character of a face to an image is its capacity to express affection.” (tradução nossa)

¹⁰⁷ ROVAI In: OVERHOFF FERREIRA, op.cit., p. 138.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 139. Do original “The explosion of the cruise ship that we can presume from the expression on the character’s face is fixed in the present. The sound of the explosion and the suggestion of the sinking ship are both outside of the time frame and the image. This ‘image’ occupies the space that was attributed to the ‘spoken’ or the musical performance (the Greek song) during their valorization as cultural expressions of the Western world at the dinner table. Accordingly, the frozen image expresses an affection that is unbearably strong, as though it was the close-up of something that cannot be shown unless it was to appear merely as factual information or a stunning form of entertainment.” (tradução nossa)

¹⁰⁹ ROVAI In: OVERHOFF FERREIRA, op.cit., p. 139. Do original “has to resort to an immobile image of a face in order to express a catastrophic event without compromising itself.” (tradução nossa)

¹¹⁰ ROVAI In: OVERHOFF FERREIRA, op.cit., p. 139.

dito ou representado sem acabar sendo um cliché.¹¹¹ Em sua abordagem, que considera a dimensão sociológica¹¹², Rovai conclui a sua leitura de *Um Filme Falado* entrando no cerne da narrativa em que atribui a Oliveira a vontade de nos envolver em temas contemporâneos e daí oferecendo imagens de afeição, relacionadas a eventos políticos ou individuais.¹¹³ Talvez seja este um dos motivos pelos quais nunca vemos o “outro”, pois a sua ausência o torna inexistente por si, dependendo somente da descrição ou narração que os personagens do filme fazem dele. Seguindo esta linha de raciocínio, não há envolvimento do espectador com quem não vê, sem afeição, portanto. A boneca é apenas um objeto e portanto não poderia gerar essa afeição que o rosto de um ser humano despertaria. De forma similar, talvez a escolha de uma menina pequena e de sua mãe, cuja jornada acompanhamos durante toda a película, enquadradas em boa parte da narrativa em *close-up* ou plano americano¹¹⁴ nos aproxime delas, aumentando a carga dramática e tornando o desaparecimento das duas trágico ou, no mínimo, incômodo.

Por outro lado, esse congelamento do rosto de Malkovich no plano sequência final suscita em da Costa uma reflexão sobre o tempo

mas o tempo suspendeu-se definitivamente e aquilo que foi viagem para transmitir a memória do passado, já não tem qualquer futuro. O vento da morte (vento do norte¹¹⁵) soprou mais forte, ao contrário do que pediu a belíssima canção de Irene Papas.¹¹⁶

Ao comentar esse final, Oliveira explica o ponto de vista do comandante e explica o seu significado analiticamente, tendo em vista um contraplano que nunca aparece, pois a explosão acontece no rosto do comandante (o seu ruído, a luz, e depois do congelamento da cena, o barulho dos destroços e do mar), associando-o como vimos acima, à tragédia nietzscheana

¹¹¹ Ibidem, p. 140.

¹¹² Podendo levar, segundo o autor, a uma discussão social ou histórica do mundo contemporâneo.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Em Baláz apud Deleuze observamos que “a expressão de um rosto e o significado dessa expressão não tem nenhuma relação ou ligação com o espaço. Face a um rosto isolado não percebemos o espaço. A nossa sensação do espaço é abolida. Abre-se a nós uma dimensão de outra ordem.” DELEUZE, op.cit., p. 149. Ao considerar que existe uma grande variedade de planos-rostos, Deleuze entende “em todos esses casos, o grande plano conserva o mesmo poder de arrancar a imagem às coordenadas espacio-temporais para fazer o afecto puro como o exprimido. Até o lugar ainda presente ao fundo perde as suas coordenadas e torna-se ‘espaço qualquer’”. Ibidem, p. 150.

¹¹⁵ Lembro que o poema associa o vento do norte à Turquia oprimindo a Grécia.

¹¹⁶ DE OLIVEIRA; DA COSTA, op.cit., p. 222.

Não é o que se vê, é o que a máscara mostra, algo que não é visível. Se Aristóteles diz que não se pode pensar sem uma imagem, quando vemos uma imagem vemos um pensamento através dela. A imagem é uma máscara que nos dá o pensamento. Invertemos a posição [...] Quando o capitão em *Um Filme Falado* vê sua casa explodir, ele vê um pensamento: 'Eu deveria estar lá. Eu estou em falta moralmente.' Por outro lado, ele também vê e ouve a destruição de seu navio, que era a sua vida, que ele governava, orientava e conduzia de encontro a tempestades e onde ele conta dos passageiros e tudo mais. É uma máscara que remete não ao navio mas à casa; não à casa mas à cidade; não à cidade mas ao país; não ao país mas ao continente; não ao continente mas ao mundo¹¹⁷

4.6 – Dois mundos separados

Assim como outros pesquisadores que analisaram o filme, Johnson faz uma associação entre o final da narrativa e atos de terrorismo, afirmando que esse elo existe

não apenas à história da civilização ocidental mas também, e mais especificamente, à história de Portugal. [...] Quando Maria Joana corre de volta para pegar a sua boneca, ela e a sua mãe passam três vezes por uma grande pintura de Vasco da Gama. Cada vez a câmera se demora na pintura [...] A pintura na parede é de otimismo e promessas, com Vasco da Gama olhando para o futuro e os raios do sol formando uma cruz conforme brilham sobre uma ilha no oceano. *Um Filme Falado* mostra o quão distante está essa esperança da realidade do mundo contemporâneo.¹¹⁸

Johnson também avalia que esse ato protetor de Maria Joana para com a boneca envolve o contato entre culturas que, como o filme mostra, tem estado por longo período de tempo em conflito¹¹⁹. Pelo menos essa seria a síntese da concepção da narrativa para o contato Oriente e Ocidente

¹¹⁷ GARDNIER, Ruy. An Interview with Manoel de Oliveira. In: JOHNSON, op.cit., p. 160. Do original "It is not what one sees, it is what the mask shows, something that is not visible. If Aristotle says that one cannot think without an image, when we see an image, we see a thought through it. The image is a mask that gives us the thought. We invert the position. When the captain in *A Talking Picture* sees his house explode, he sees a thought: 'I should be there. I am morally lacking.' On the other hand, he also sees and hears the destruction of his ship, which was his life, which he governed, oriented, and steered against storms and in which he took care of passengers and so forth. It is a mask that leads not to the ship but to the house; not to the house but to the city; not to the city but to the country; not to the country but to the continent not to the continent but to the world." (tradução nossa)

¹¹⁸ JOHNSON, op. cit., p. 131. Do original "not only to the history of Western civilization but also, and more specifically, to the history of Portugal. [...] When Maria Joana runs back to get her doll, she and her mother pass a large painting of Vasco da Gama three times. Each time, the camera lingers on the painting. [...] The painting on the wall is one of optimism and promise, with Vasco da Gama looking out toward the future, and the sun's rays forming a cross as it shines over an island in the ocean. *A Talking Picture* shows how distant that hope is from the reality of the contemporary world."

¹¹⁹ Ibidem, p. 130-131.

resultando em conflito. Antes (plano sequência 32) Rosa Maria explicou a Maria Joana sobre os árabes e o mar Vermelho e a menina colocou questões sobre a maldade dos homens, o que seria a natureza dos homens entre outras coisas. A historiadora exemplifica com um dado hipotético: “Suponha que tu tens uma boneca e alguém quer te tirar. Tu agarras ela com muita força para poder ficar com ela. [...] Entendeu?” e a criança responde que sim “mas se eu tiver uma boneca vão tirar-me?”. Ou seja, a narrativa já antecipava essa tensão criada na personagem-criança devido a uma suposta boneca, num plano onde a guerra estava associada (mais uma vez) aos árabes¹²⁰.

Segundo Overhoff Ferreira existe em *Um Filme Falado* uma sutileza quanto a um ponto que em *Non, ou a vã glória de mandar* é abordado de forma mais direta: “Oliveira encontra depois do fim do império real português, compensação no passado, e os Descobrimentos são usados para equilibrar a avaliação crítica da história colonial de Portugal”.¹²¹ De acordo com a pesquisadora, no filme de 2003, a questão é abordada de forma mais sutil através das perguntas feitas pela criança e interpreta também que esta narrativa “defende a necessidade de retornar aos valores cristãos”¹²², o que estaria representado pelas personagens alegóricas das mulheres europeias que não têm filhos.

Conforme a anterior referência a Deleuze, na Introdução desta dissertação, e a propósito do neo-realismo¹²³, “no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir.”¹²⁴ A partir destas duas abordagens posso sugerir que os questionamentos de Maria Joana sobre temas como a guerra, a civilização, a perda de Ceuta (e a sua dedução de que seria pela Revolução dos Cravos) entre outros, funcionariam nesta película como uma forma de tensionar

¹²⁰ Ao longo do filme ouvimos das guerras na Antiguidade (no Oriente Médio), na Idade Média (as cruzadas), ou seja, conflitos entre “nós” (judeus, cristãos) e “eles” (egípcios, muçulmanos e árabes).

¹²¹ OVERHOFF FERREIRA, op. cit., 2008, p. 77. Do original “Oliveira encounters after the end of Portugal’s real empire, compensation in the past, and the Discoveries are used to balance the critical assessment of Portugal’s colonial history.” (tradução nossa)

¹²² OVERHOFF FERREIRA, op. cit., 2008, p. 77. Do original “defends the need to return to Christian values.” (tradução nossa)

¹²³ Não é o caso de afirmar que *Um Filme Falado* é um filme neo-realista, mas considere pertinente a observação sobre a personagem-criança para nos ajudar a entendê-la do ponto de vista da análise fílmica.

¹²⁴ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Trad. São Paulo: Brasiliense, 2005 (Cinema2), p.12.

internamente os temas nele tratados. No filme, a criança expressa a sua incompreensão (ou perplexidade) sobre como os homens podem ser civilizados e escravizarem outras pessoas, ou se muitas pessoas morreram em determinada guerra etc. Então essa espécie de “impotência motora” aliada ao aumento dos sentidos da visão e audição, a que Deleuze se refere, parece fazer com que Maria Joana ouça as informações das aulas de Rosa Maria de uma forma mais acurada, mas crítica, preste mais atenção ao que está sendo dito, diferentemente de alguém que já tenha ouvido essa história antes, ou seja, alguém mais velho. Isso tudo funcionando como essa “sutil abordagem” que Overhoff Ferreira observa em comparação com *Non, ou a vã glória de mandar*.

A explosão do navio encontra numa reflexão de Lourenço uma contextualização que enriquece esta interpretação. Apesar de inúmeras leituras apontarem que a narrativa de *Um Filme Falado* seria um alerta contra a falta de diálogo ou convergência e uma crença na civilização, o historiador português ao se referir a outros filmes (do cinema norte-americano em especial) coloca que existiria uma atração por ficções que tratem da própria extinção:

Talvez por se imaginar no ‘fim dos tempos’ a humanidade explora deliciada a hipótese da sua própria extinção. Mas nem todas as culturas têm o poder de sonhar esses paradoxais suicídios, à Schopenhauer. Só por procuração, como Portugal, ou todos os outros países, salvo a América. A imaginação humana é infinita talvez, mas repetitiva numa vida de homem. Nos últimos anos, o mundo (quer dizer, a América) já se destruiu uma meia dúzia de vezes. [...] ¹²⁵

Um Filme Falado não poderia ser incluído exatamente no rol de filmes típicos sobre o final do mundo, mas a destruição das personagens alegóricas que encarnam de certa forma o presente e o futuro de Portugal, bem como a interrupção de uma jornada que remete às maiores glórias lusas, encontra alguma ressonância nas palavras de Lourenço.

4.7 – Uma viagem e uma historiografia incompletas

Posso constatar diversos elementos na narrativa que apontam para um epílogo violento, ao contrário do que poderia parecer no início do filme ¹²⁶. A

¹²⁵ LOURENÇO, op. cit., p. 151-152.

¹²⁶ “Mas não quero acabar sem dizer que este é um filme – talvez seja o primeiro – que traz a memória do 11 de Setembro e a imagem do mundo que a 11 de Setembro começou”, DE

jornada apresenta-se em termos imagéticos¹²⁷ basicamente de forma plácida e reflexiva, onde o ato da conversa é valorizado, com as carinhosas aulas de Rosa Maria a Maria Joana; as interações com o pescador e o erudito grego; as enigmáticas e ufanistas conversas entre a professora e o ator ou as trocas de histórias pessoais e reflexões das personagens célebres à mesa do comandante. Mesmo as narrativas de guias turísticos (em Pompeia e Istambul) recebem a atenção das protagonistas. Salvo pela sequência final, não vemos cenas de violência ou agressividade, entretanto, muito do que é dito e mostrado incorpora a violência da natureza humana¹²⁸ em seu percurso pela história, especificamente do Mediterrâneo ou do fato, como coloca a historiadora, “da guerra nascem as nações”. Como constata Maria Helena Nery Garcez, o filme faz uma apologia eurocêntrica e um alerta “contra os novos ‘bárbaros’ que constituem perigo iminente e exigem mobilização.” A pesquisadora considera ainda que o diretor se demonstra “lídimo descendente do espírito de cruzada camoniano”, contribuindo com este filme para acirrar fundamentalismos de ambos os lados.¹²⁹ Na película, embora nunca seja mostrado ou mencionado que as bombas tenham sido plantadas por algum árabe terrorista em Áden, é isso que se subentende, já que “el símbolo icónico del ‘terrorista árabe’ [sería la] representación general del islam...”¹³⁰

Como aponte, grande parte da narrativa de *Um Filme Falado*, tanto no aspecto visual (ausência de monumentos islâmicos, podem ser observados alguns elementos de arquitetura, como cúpulas de mesquitas ao longe em Istambul e minaretes e discos em Santa Sofia) como nas falas, parece relevar conquistas e contribuições da outra civilização do Mediterrâneo, embora possam ser detectadas em inúmeras fontes referências diversas quanto à pluralidade das construções (de conhecimentos, técnicas e monumentos inclusive, nos quais uma civilização constrói e a outra reconstrói às vezes no mesmo local ou objeto) e aos encontros e trocas civilizacionais na região mediterrânea.

OLIVEIRA; DA COSTA, op. cit., p. 222.

¹²⁷ O que não ocorre com as falas sobre as narrativas da história, estas estão repletas de conflitos, guerras e cataclismos.

¹²⁸ Como a professora coloca.

¹²⁹ GARCEZ, Maria Helena Nery. ‘Filme Falado’ pode ser visto como obra eurocêntrica. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 de julho de 2005. Caderno 2/Cultura, p. D9.

¹³⁰ SARDAR, Ziauddin. Extraño Oriente. *Historia de un prejuicio*. Trad. Barcelona: Gedisa, 2004, p. 190.

Ao indagar sobre como fazer a retomada (entre outros) dos “recobrimentos civilizacionais” (Braudel¹³¹, 1990 apud Gruzinski, 2010, p. 43) Gruzinski lembra da questão colocada pelo outro historiador francês sobre o contato das civilizações e das culturas, “cuando se preguntaba por los vínculos de la Europa cristiana y el islam turco, esos ‘recubrimientos civilizacionales’ que obraron tanto en la península ibérica como en la de los Balcanes.”¹³² Gruzinski prossegue nesta linha, ainda, afirmando que

las pistas de una historia cultural descentrada, atenta al grado de permeabilidad de los mundos y a los cruzamientos de civilizaciones, pueden revelarse igualmente fecundas, a condición de que la historia se libre de las acostumbradas carencias de esta disciplina. Anclada en la esfera del arte y de la cultura, esta historia cultural ampliada sólo adquiere su pleno sentido en un marco más vasto, capaz de explicar, más allá de la ‘historia compartida’, como y a qué precio los mundos se articulan.¹³³

Em outra obra, ao discorrer sobre e as civilizações não europeias, Braudel chega mesmo a considerar como semicapitalista o sistema de caravanas do Islã do século X, graças à conservação de fontes de mercadores judeus do Cairo. Estas revelariam o conhecimento de muçulmanos e não-muçulmados (em Braudel sempre existe a possibilidade de alguma troca) de instrumentos de crédito e de pagamento e de todas as formas de associação mercantil, mostrando um domínio planetário do Islã, relativo à especulação sobre mercadorias. Ele discorda aqui de uma certa historiografia, que apontava a Itália como origem desse conhecimento, “*Capitalismo*: a palavra não é tão anacrônica”.¹³⁴ Apesar disso, em trabalhos posteriores¹³⁵, Braudel¹³⁶ (1981 apud Goody, 2008, p. 208) “afirma que o ‘capitalismo financeiro’ era distintamente europeu e discute em profundidade as razões.”

Essa reflexão sobre tantas épocas e lugares do Mediterrâneo que vemos em *Um Filme Falado* parece estar impregnada de algumas das

¹³¹ BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen en l’époque de Philippe II*. Paris: Armand Colin, 1990, II, p.506.

¹³² GRUZINSKI, Serge. *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. Trad. México: FCE, 2010, p.43.

¹³³ Idem.

¹³⁴ BRAUDEL, op.cit., 2004, p. 80 e 87.

¹³⁵ Fontes aqui não contempladas na bibliografia.

¹³⁶ BRAUDEL, Fernand. *Civilization and capitalism, 15th – 18th century*. Trans. London: Phoenix Press, 1981.

essencializações e medos arraigados na civilização Ocidental sobre o Islã.¹³⁷ O pesquisador de cinema português, Randal Johnson, aponta esse aspecto de oposição da película: “Estruturando o filme desde o início, portanto, estão os perenes conflitos entre a cristandade e o islã e a questão da expansão imperial ou a propagação da civilização ocidental.”¹³⁸ Ele considera, ainda, que *Um Filme Falado* seria uma reflexão sobre o presente e o futuro da civilização, particularmente “dentro do contexto de uma longa e permanente tensão entre a cristandade e o islã.”¹³⁹ Essa suposta tensão ou conflito entre civilizações pode ser considerada o grande motor do filme, ou seja, a sua intriga¹⁴⁰, que se alimenta ainda de pressupostos relacionados com o legado único da civilização grega (ou greco-romana) e o Oriente exótico e violento que ficou para trás, entre outros, dissecados nos estudos sobre o modo orientalista de representá-lo.

O mundo islâmico é abordado como o “outro”, que oculto é temido e, ao mesmo tempo, tende a ser definido como invejoso dos avanços e triunfos do Ocidente, apesar de um dia ter construído uma civilização importante, “hoje decadente”, como é dito a certa altura na primeira conversa à mesa. E é apenas vislumbrado também no hoje museu Santa Sofia (onde se ressalta que era em sua origem cristã e depois uma mesquita) e também nas aulas de história que a professora ministra à criança. A escrita árabe aparece em alguns momentos nos discos em Santa Sofia e nos indicativos na estrada rumo ao Cairo.

Observo ainda sobre este tema que, em grande parte de *Um Filme Falado*, há uma perspectiva única, simplificando toda a história do mundo para um natural e eterno domínio de uma parte dele. Mesmo que em alguns momentos bem específicos a protagonista historiadora pondere sobre as contradições da história da civilização (os civilizados egípcios que

¹³⁷ E presentes nas mentalidades, abordado no tópico “As civilizações são mentalidades coletivas” em sua reflexão transdisciplinar sobre civilizações. BRAUDEL, op.cit., 2004, p. 42.

¹³⁸ JOHNSON, op. cit., p.128. Do original “Structuring the film from the outset, therefore, are the age-old conflict between Christianity and Islam and the question of imperial expansion or the spread of Western civilization.” (tradução nossa)

¹³⁹ Ibidem, p.126. Do original “within the context of the long-standing tension between Christianity and Islam.” (tradução nossa)

¹⁴⁰ AUMONT; MARIE, op. cit., p. 1 2 “Intriga: encadeamento dos fatos e das ações que desemboca no desenlace, em uma obra de ficção. O termo antigo nesse sentido, foi retomado e especificado pela narratologia, que o distingue, cuidadosamente, da narrativa, da história e da narração [...]”

escravizaram os hebreus, a guerra), a narrativa passa por alto de aspectos negativos sobre o processo de formação do Ocidente (que incluiria a colonização e o imperialismo), excluindo ainda as contribuições de toda a humanidade para construção da modernidade. Essa modernidade trazida pelas navegações portuguesas, pela Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, pela tecnologia ou a construção do Canal do Suez, que fez mais rápida a viagem rumo à Índia, similar ao percurso do navio. Assim, além de fazer uma síntese¹⁴¹, a narrativa simplifica o que poderia ser uma análise, ou uma interpretação e reflexão historiográfica que relativizaria e contextualizaria uma afirmação como a de Hobsbawm sobre a história ser eurocêntrica.

A narrativa, que adota um único ponto de vista a respeito da história, permite lembrar o que Sardar sintetiza sobre o orientalismo, por este implicar em muitos aspectos

ya que es una reescrita efectuada por medio de un proceso desproporcionado de relaciones en el que una parte, la oriental, queda atrapada, alienada, muda, pese a ser descrita para posibilitar la libertad de la parte que describe y define.¹⁴²

Ao refletir sobre os valores universais, ou o universalismo europeu, Wallerstein, assim como Goody, chama a atenção para as aspirações comuns de várias civilizações quanto às realizações da modernidade, “acrescenta-se a isso o fato de que uma vantagem momentânea permitiu aos europeus interromper esse processo em outras partes do mundo e que isso explica as diferenças políticas, econômicas e culturais do presente.”¹⁴³

Existem nuances que parecem ser ignoradas por essencializações com um aparente referencial de caráter orientalista. Numa direção diversa, embora com um ponto de vista europeu como ele mesmo admite, Braudel afirma existir a aceitação por parte do Islã desse mundo moderno, que o assedia e que pode aceitar ainda mais, afinal “o cristianismo, ontem, também não se acomodou a esse mundo sem choques e reticências.”¹⁴⁴ Uma outra abordagem sobre a modernização vemos em Yapp, que também não diferencia muito a cultura

¹⁴¹ O que seria esperado de um filme tendo em vista a questão da linguagem que exige essa síntese.

¹⁴² SARDAR, op. cit., p. 199.

¹⁴³ WALLERSTEIN, op.cit., 2007, p. 81.

¹⁴⁴ BRAUDEL, op.cit., 2004, p. 110.

Turca da Europeia quanto a este ponto: “A Turquia também, foi sustentado, pode se tornar como a Europa; o sucesso europeu não foi peculiar à situação da Europa, e as características dos europeus podem ser copiadas por todos. No fim, assim funcionou esse argumento consolador, todas as categorias foram universais e os homens foram os mesmos em todo lugar.”¹⁴⁵ Mas na contramão, Lewis¹⁴⁶ (2002 apud Goody, 2008, p. 69) ao discutir a capacidade das sociedades muçulmanas em se modernizarem, tenta mostrar “‘o que deu errado’, referido-se à presença do fundamentalismo e ausência de democracia”, enfatizando a “falta de liberdade”.

É possível ver, então, na narrativa de *Um Filme Falado* um recorte que privilegia um anacrônico confronto entre a Europa, e a sua herança civilizatória grega¹⁴⁷, e os “bárbaros” muçulmanos. Embora pudesse ser lógico, como lembra o mesmo Hobsbawm, considerar como sincrética toda a Antiguidade clássica, por ter importado “seu roteiro e, mais tarde, a sua ideologia imperial e religião estatal, do Oriente Próximo e Médio.”¹⁴⁸

Esta oposição bárbaros e civilizados é resumida por Wallerstein:

Civilização diz respeito a um grupo de características sociais que são contrastadas com primitivismo ou barbarismo. A Europa Moderna se considera mais do que meramente uma ‘civilização’ entre várias considera-se – unicamente ou pelo menos especialmente ‘civilizada’.¹⁴⁹

¹⁴⁵ YAPP, op.cit., p. 155. Do original “Turkey too, it was contended, could become like Europe; European success was not peculiar to the situation of Europe, and the characteristics of Europeans could be copied by all. In the end, so ran this comforting argument, all categories were universal and men are the same everywhere.” (tradução nossa)

¹⁴⁶ LEWIS, Bernard. *What went wrong? Western impact and Middle Eastern response*. London: Orion House, 2002, p. 177. “Liberdade da mente de se achar sem coação e doutrinação, liberdade para questionar, inquirir e falar; liberdade econômica que afasta a corrupção e a administração incompetente, liberdade para as mulheres da opressão machista, liberdade dos cidadãos sob o jugo de tiranias.”

¹⁴⁷ Dentro da narrativa do filme alguns exemplos em imagens: no monumento em Marselha, a herança romana em Pompéia, em Atenas, a biblioteca de Alexandria, etc.

¹⁴⁸ HOBBSBAWM, Eric. *Sobre História, Ensaio*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 234.

¹⁴⁹ WALLERSTEIN, Immanuel. Eurocentrism and its Avatars: the Dilemmas of Social Science. In: *ISA EAST ASIAN REGIONAL COLLOQUIUM*, “The Future of the Sociology in East Asia”, 1996, Seul, p. 93-107. Disponível em: <http://174.121.36.251/~wallerst/wp-content/uploads/docs/NLREURAV.PDF> Acesso em 16/6/10, p. 99. Do original “Civilization refers to a set of social characteristics that are contrasted with primitiveness or barbarism. Modern Europe considered itself to be more than merely one ‘civilization’ among several it considered itself to be uniquely or at least especially ‘civilized’”. [tradução nossa]

De certa forma, Pirenne se encaminha na mesma direção da narrativa ao tratar, mais de meio século antes do filme ser realizado, da expansão do Islã em relação ao Império Romano:

A expansão do Islã veio a dar uma parada na fronteira bizantina. O Islã havia roubado ao Império suas províncias sírias, egípcias e africanas, até certo ponto explorando as diferenças nacionais. Mas o núcleo grego resistiu e com essa resistência salvou a Europa, em sem dúvida, salvando a Europa, salvou a cristandade.¹⁵⁰

Sobre o tema das navegações portuguesas lembradas em diversos momentos deste filme (e outros do cineasta), tanto na partida com as imagens dos monumentos e, em especial pelo ator luso no Egito quando menciona o formidável que foi a primeira viagem à Índia feita por Vasco da Gama, caberia lembrar Gruzinski, quando discorre sobre os saberes do mar, da terra e do céu:

Los pilotos portugueses se formaban en la brega. Poseían libros de arte náutico (*marinharia*) y de rutas (*roteiros*) donde describían los itinerarios que habitualmente se seguían. En los albores del siglo XVI y con las navegaciones en el océano Índico, estas obras, ya contengan datos cifrados o dibujos de costas y de islas que señalan la marcha de los navíos, integran conocimientos árabes. Los encuentros entre pilotos portugueses y asiáticos tejen toda suerte de vínculos entre las experiencias marítimas: “La cartografía náutica portuguesa, en particular la del Asia oriental es una especie de síntesis de los conocimientos geográficos de Occidente y Oriente”. Los portugueses consultan a pilotos, cartógrafos y comerciantes árabes, persas, gujaratis y malayos para preparar sus navegaciones y redactar sus manuales.¹⁵¹

Durante todo o filme, em cada parada são escolhidas apenas uma ou no máximo duas locações. Estas resumiriam o que esse local teria de representativo na história do Mediterrâneo. O plano sequência incorporaria ou sintetizaria, portanto, o “comentário”, a “questão” essenciais, que a parada suscita. Em Marselha, o pescador comerciante; em Nápoles, o Castelo do Ovo; em Pompeia diversas ruínas em especial templos e a casa de um habitante; em Atenas o Pártenon e o Teatro de Dionísio e em Istambul, Santa Sofia; no Egito são as pirâmides e um hotel que celebra o Canal do Suez e objetos enigmáticos, escaravelhos e um vestido.

¹⁵⁰ PIRENNE, Henri. *Mohammed and Charlemagne*. Trans. New York: Dover Publications, 2001, p. 175. Do original “The expansion of Islam came to a halt on the Byzantine frontier. Islam has robbed the Empire of its Syrian, Egyptian and African provinces, to some extent by exploiting national differences. But the Greek nucleus resisted, and by resisting it saved Europe, and doubtless, in saving Europe, it saved Christianity.” (tradução nossa)

¹⁵¹ GRUZINSKI, op. cit., p. 212-213.

Um ponto adicional da leitura aqui feita envolve alguns pontos da película sobre como podemos entender certos aspectos ligados a mudanças ou transformações e permanências. Hobsbawm em *O Sentido do Passado* nos diz que “em história, na maioria das vezes, lidamos com sociedades e comunidades para as quais o passado é essencialmente o padrão para o presente”¹⁵². Entretanto, “quando a mudança social acelera ou transforma a sociedade para além de um certo ponto, o passado deve cessar de ser o padrão para o presente, e pode, no máximo, tornar-se o padrão para o mesmo”¹⁵³. Assim, parto destas premissas para me ajudar a elaborar um aspecto da análise que leve em conta a relação passado e presente. Temos pois, que a historiadora e os demais personagens estabelecem uma relação do passado com o presente através de certos elementos. Esta relação contribui para a percepção do presente pelos personagens, servindo também de indício para o desenlace da narrativa. Se considerarmos que existem alguns elementos¹⁵⁴ no filme que poderiam ser relacionados a permanências - pequenas marcas no chão de Santa Sofia, a forma de orar de católicos e cristãos ortodoxos, monumentos, o milagre das navegações, mitos e as guerras - podemos observar que a narrativa de *Um Filme Falado* apresenta todos eles de forma positiva, a exceção talvez da guerra. A maneira como os cristãos se persignam, mesmo que de forma diversa entre católicos e ortodoxos, permanece a mesma e é motivo de curiosidade, uma diferença no meio de uma semelhança maior: são todos cristãos afinal. Os monumentos, por sua vez, são admirados pelas visitantes, vistos positivamente pela sua carga de historicidade. Ainda que remetam a vestígios de catástrofes, glórias do passado, mistérios antigos, carregam consigo a história que as duas protagonistas buscam nesse percurso pelo Mediterrâneo. A celebração das navegações como herança de Portugal para a humanidade é um ponto reiterado de maneira positiva. Muitos dos mitos abordados (Dom Sebastião, sereias, o Castelo do Ovo, a mitologia clássica, a deusa Atena etc.) estão ligados a uma permanência retratada de forma benigna. Até mesmo o

¹⁵² HOBBSAWM, op. cit., 1998, p. 22. No caso seria o presente diegético.

¹⁵³ HOBBSAWM, Ibidem, p. 25.

¹⁵⁴ De acordo com o que selecionamos, poderiam ser: problemas, mudanças sociais, políticas ou culturais, como é retratada uma localidade dentro destes dois aspectos, monumentos, mitos etc.

Encoberto poderá voltar montado num cavalo branco. A guerra embora seja considerada uma forma de gerar nações ou como fazendo parte da natureza humana, leva a uma interpretação como elemento negativo (“porque eram tão maus os homens?”).

De forma antitética, a narrativa também permite qualificar aspectos relacionados às mudanças – atual necessidade de petróleo¹⁵⁵, a União Europeia, o feminismo, a perda de valores, a falta de valores de convergência entre Ocidente e Oriente (árabe islâmico), o esquecimento da língua grega, Ceuta perdida por Portugal. Aqui todos os elementos elencados podem ser interpretados como sendo negativos. A constante dependência petróleo é um transtorno aos habitantes de Marselha; a União Europeia se transformou num problema e talvez fosse melhor se comandada por mulheres. O feminismo (a independência da mulher de negócios) é abordado de modo positivo, entretanto, faz com que a mulher não se interesse por ter uma família e filhos. A perda de valores do Iluminismo (a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão) leva os comensais a se lamentarem. Negativa também é a abordagem da ausência de valores de convergência entre Ocidente e Oriente, pois leva ao à divisão atual, ao terrorismo. O fato de que hoje não se fale mais a língua grega também é encarado como um ponto negativo a ser lamentado, inclusive por se tratar de uma herança da civilização grega. Embora não dito, o fato de Ceuta não mais pertencer aos portugueses não teria como ser encarado como um elemento positivo. Poderia considerar mais exemplos, mas estes permitem que tenhamos uma ideia de que as mudanças na narrativa estão associadas basicamente a uma visão negativa e as permanências, positiva. Posso inferir que as mudanças são compreendidas negativamente apontando para uma conclusão pessimista com o desastre final. Assim, o passado poderia ser considerado um padrão para o presente, embora por não ser respeitado se torna um problema e indique tensões que se encaminham para a tragédia.

O navio¹⁵⁶ percorreu o Mar Mediterrâneo rumo à Índia, partindo do rio Tejo em Lisboa, Marselha, Nápoles, Pompéia, Atenas, Istambul, Cairo, e no fim é destruído após a parada em Áden, já no Mar Vermelho. O fim desse navio-

¹⁵⁵ Uma verdadeira praga como comentam indicando que nem sempre teria sido assim.

¹⁵⁶ Sem nome.

mundo e a morte das portuguesas acontece no Golfo Pérsico. A imagem do filme que acompanha quem sai do cinema é o rosto do capitão que observa o navio que comandava afundar. Se a narrativa inicia-se com uma trilha em que predominam ruídos, por assim dizer, náuticos (barulho do mar, sirene de um navio), ela termina também num silêncio onde ruídos semelhantes são ouvidos (barulho do mar, objetos afundando) e por fim uma canção nostálgica em grego. O filme falado é concluído sem palavras na noite escura de um mar, mas não o Mediterrâneo.

Considerações Finais

...há um retorno à Idade Média, em
inverso. Agora são os árabes que querem
destruir o mundo ocidental.

Manoel de Oliveira

Tem algum sentido para uma velha nação
(...) ocupar-se de um assunto tão obscuro
como o do nosso lugar no mundo e a
figura que desejamos deixar para os que
nos sucederem?

Eduardo Lourenço

Las causas de esta indiferencia y de esta
distancia en relación con otras formas de
razonamiento se encuentran, en primer
lugar, en el peso del eurocentrismo
académico y los hábitos intelectuales que
definen los límites del campo de reflexión.

Serge Gruzinski

Como vimos, a narrativa de *Um Filme Falado* é construída por uma trama que prescinde, durante a maior parte do tempo, de elementos de suspense ou de violência, salvo alguma tensão subjacente em algumas falas, além da menção a guerras, escravidão, cataclismas naturais e a “maldade dos homens”. A conclusão, no entanto, é violenta mas não de violência explícita, porque somente ouvimos a explosão e o afundar do navio, inferindo a morte das duas protagonistas.

Quando a narrativa de *Um Filme Falado* chega ao fim vemos a consequência daquilo que a certo momento é dito como a “falta de convergência nos valores” de Ocidente e Oriente, conforme as palavras de uma personagem (Helena). A destruição do navio remete à associação entre Islã e o medo que este desperta, num Ocidente com pouca informação¹ sobre essa cultura. De certa forma decepciona quem esperava por um filme que, ao percorrer sua história, integrasse as diversas culturas do Mediterrâneo, como, por exemplo, os trabalhos de Fatih Akin, *Atravessando a Ponte O Som de Istambul* (*Crossing the bridge: the Sound of Istanbul*, de 2005) e de Jean-Luc Godard, *Film Socialisme* (*Film Socialisme*, 2010), este último também um

¹ Ou informações parciais ou mesmo distorcidas por diversos meios.

realizador de longa carreira, mas de outra escola de cinema (que adota um tipo de narrativa bem diverso) embora respeitado por Manoel de Oliveira². Ou, num contexto bem diverso, mesmo quem criticasse de forma contumaz, amarga e violenta a herança de oposição cristãos e muçulmanos no Oriente Médio, apontando apesar de tudo para uma reconciliação final, como acontece em *Incêndios* (*Incendies*, 2010), de Dennis Villeneuve.

Rodinson³ lembra que o nascimento do *homo islamicus*, até hoje está longe de desaparecer, pode ser estabelecido no confinamento da especificidade do oriental, esse “inimigo feroz situado ao nível da Idade Média”, e que surge, assim, para o século XVIII e para a ideologia da Revolução Francesa (e os direitos do homem), cujo fim é lamentado a certa altura da narrativa de *Um Filme Falado* pela personagem francesa (Delfina).

Ao observar o que Said chama de os principais dogmas do orientalismo⁴, podem ser vislumbrados certos aspectos revelados por *Um Filme Falado*. As ideias nele discutidas pelos personagens e pela narrativa da primeira parte⁵ evocam o primeiro desses dogmas: o *Ocidente, que é racional* [numa das falas à mesa do comandante são feitas pelas mulheres várias referências ao iluminismo, à Revolução Francesa e aos direitos humanos⁶], *desenvolvido* [no filme associa-se desenvolvimento a “civilização”, ao progresso, à tecnologia, características ocidentais, invejadas pelos “árabes”], *humanitário* [poderia relacionar-se no âmbito da narrativa com a capacidade para o diálogo, pois todos conseguem se entender com facilidade em diversas

² Numa entrevista onde são comparadas as formas de entender o contraplano de Oliveira e de Godard, o realizador diz que “In Daney’s sense, and I respect him a great deal, as well as that of Godard, the dialectic has a Marxist function, since both have a Marxist tendency. I appreciate both Godard and Serge Daney, but in this particular case I prefer Nietzsche, who is more richer: ‘Tragedy is behind the mask’”. [“Pelo bom senso de Daney, e eu o respeito muito, assim como o de Godard, a dialética tem uma função marxista, desde que os dois têm uma tendência marxista. Eu aprecio os dois Godard e Serge Daney, mas neste caso particular prefiro a Nietzsche, que é mais rico: ‘A Tragédia atrás da Máscara’”] (tradução nossa). GARDNIER, Ruy. An interview with Manoel de Oliveira. In: JOHNSON, Randal. *Contemporary Film Directors: Manoel de Oliveira*. Illinois: University of Illinois Press, 2007, p. 159-160.

³ RODINSON, Maxime. *La Fascination del Islam*. Trad. Madrid: Júcar Universidad, 1989, p. 86. (tradução nossa)

⁴ SAID, Edward W. *Orientalismo - O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 305.

⁵ Rosa Maria “mostra e conta a história do Mediterrâneo” para sua filha.

⁶ Nenhuma reflexão crítica chega a ser feita sobre a escravidão moderna, somente a antiga promovida contra os hebreus pelos egípcios, nem sobre a colonização, imperialismo e exploração do homem por outros homens. Somente as vitórias e glórias do Ocidente e em especial as de Portugal.

línguas⁷; outro exemplo poderia ser a reação de horror do comandante diante da morte das portuguesas na explosão, imagem congelada fechando o filme, pois ele exhibe toda a sua “humanidade” diante do “irracional” que se abate contra o navio; ou ainda, as diversas formas de fazer o sinal da cruz: a católica Rosa Maria e o ortodoxo padre Nikolaus explicam as diferenças do rito, mas celebram a mesma fé cristã] e *superior*” [discussões sobre mitologia grega no Pártenon, construções vitais feitas pela mão do homem, como o Canal do Suez, os monumentos às navegações portuguesas, a sofisticação e beleza das mulheres/deusas/europeias e a própria narrativa da professora, e sua interação com personagens locais – o pescador, o padre ortodoxo, o famoso ator - e os monumentos].

Tudo isso em oposição ao “*Oriente, que é aberrante, subdesenvolvido e inferior*”⁸, que toma monumentos, queima livros e destrói vidas do Ocidente, além de elementos cênicos como as grades através das quais vislumbramos Port Said⁹ ou a boneca de burca (elemento incômodo na Europa contemporânea laica¹⁰).

Outro dogma proposto por Said relaciona-se com “as *abstrações sobre o Oriente*”, que acontecem durante toda a película, a inveja, a violência (a destruição da Biblioteca e as bombas), o fundamentalismo, a decadência da cultura árabe. Mais um dogma poderia ser o do “*Oriente eterno, uniforme e incapaz de de inir a si mesmo*”, que visualizamos no Egito eternizado com pirâmides e escaravelhos, uma cultura antiga e morta.

O dogma final relaciona-se com “o *Oriente, no fundo, ou é algo a ser temido* [as bombas colocadas no navio após a parada em Áden; nas falas os árabes são referidos quase sempre de forma negativa ou como antagonistas/escravizadores/rivais dos cristãos, judeus ou portugueses. Estão sempre do “outro” lado] ou a *ser controlado*”¹¹ [por impérios ocidentais: Napoleão diante das pirâmides, a construção do Canal do Suez, o espírito empreendedor dos navegadores portugueses e Dom Sebastião “que queria

⁷ Como diz Helena essa comunicação entre diversas línguas é natural porque “*entre mulheres cultas não costumam haver barreiras*.”

⁸ Pelo menos o Oriente contemporâneo, praticamente somente vemos ruínas, hotéis e locais de passagem (estradas e portos) .

⁹ Vemos uma placa afixada nas grades, sinalizando o local.

¹⁰ Incômoda para feministas, para os estados laicos, diante da suposta ameaça do terrorismo.

¹¹ Itálico nosso.

transformar o mundo num mundo cristão” e a tomada de Ceuta pelos lusos “porque as naus portuguesas eram atacadas nestas proximidades”].

A conclusão deixa claro que não há diálogo possível com este Islã, tudo se resume a destruição, à lamentada “falta de convergência”. A narrativa termina de forma abrupta no momento da explosão do navio. Não existem maiores argumentações ou um desenlace neutro, com alguma problematização. Um filme que se caracteriza já desde o seu título pela fala, pela conversa, por aulas de história da professora e de guias turísticos, pelas conversações à mesa, enfim, termina sem que a fala ou mesmo a escrita pudessem tranquilizar o espectador e concluir o filme pelo exercício da fala. A conclusão aproxima-se de alguma forma às imagens das Torres Gêmeas veiculadas na mídia de forma constante desde setembro de 2001 e em incontáveis retrospectivas. Trata-se de uma opção instigante do realizador e que provoca o espectador, pois a morte das duas portuguesas acompanha-o e faz com que exista a necessidade de refletir sobre o que viu. A referência da explosão destrutiva remete aos ataques ocorridos nos EUA em 11 de setembro de 2001.

Como vimos, à exceção de Santa Sofia, o filme quase não apresenta personagens ou elementos cênicos islâmicos. As pirâmides, os escaravelhos e a Grande Esfinge são pré-islâmicos e a visualização da entrada de uma lojinha da Medina ou do hotel no Cairo são apenas exóticos. O muçulmano, o turco e o “mundo árabe” são o Oriente impreciso diante da iluminação ocidental, descritos de forma vaga em contextos de disputa com a cristandade: “Quem são os muçulmanos?”, pergunta Maria oana. “São os da religião muçulmana”, responde a professora. Assim o “outro” permanece intangível e o único sinal palpável de sua existência na contemporaneidade é o crime final, a demonstração concreta de sua falta de “civilização”. A referência ao Islã é em grande parte feita de forma indireta através da interpretação que fazem dele a professora portuguesa e os demais personagens ou elementos narrativos. Acompanha o espectador quando deixa a sala de cinema o ato de barbárie. Um crítico no Brasil chegou a afirmar, numa resenha, que neste filme, “Manoel de Oliveira está do lado da civilização”.¹² Estas interpretações consideram o

¹² COLI, Jorge. Cave Canem. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 de maio de 2005. Caderno Mais! Ponto de Fuga. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1505200502.htm>

filme como um aviso do diretor com relação ao rumo que as relações entre a Europa e o Oriente estão tomando e, portanto, entendem que existe uma preocupação no sentido de sejam encontrados pontos de convergência. São leituras que tem a sua relevância, porém advindas de uma análise superficial. Acredito que estas não levem em conta inúmeros elementos trazidos pela narrativa fílmica (já apontados), concentrando-se apenas em alguns trechos de conversas entre as personagens, bem como no mal-estar provocado pela morte das duas encantadoras protagonistas, em especial da pequena Maria Joana.

Procurei nesta dissertação realizar um trabalho de pesquisa, localizando possíveis explicações, tentando identificar as origens da abordagem alegórica que o filme propõe, valendo-me das reflexões de Xavier,¹³ além de “efetuar uma análise histórica” explicativa a respeito do “poder desses paradigmas e iconografias e o que significam dentro de contextos específicos”.¹⁴

Ao tomar as reflexões de Daney¹⁵ (1986 apud Liandrat-Guigues e Leutrat, 2003, p. 117) sobre desejo e gozo relacionados ao cinema caberia refletir e inferir¹⁶ de alguma forma como a película perturba quem esperava apreciar uma narrativa filmada em locações sobre a história do Mediterrâneo e não mais uma consequência desastrosa de atentados terroristas, o que é repisado no cotidiano¹⁷ sobretudo pela grande mídia. O desejo pela história termina sendo encaminhado para uma conclusão de destruição.

Diante destas reflexões porquê não ponderar se *Um Filme Falado* (e *Non, ou a vã glória de mandar* com o qual, como vimos, dialoga em muitos

¹³ XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão P. (org). *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-Estruturalismo e filosofia analítica - Vol. I*. São Paulo: Editora Senac, 2005a, “(dados os modelos, iconografias e estruturas narrativas disponíveis)”, p. 3 .

¹⁴ Idem.

¹⁵ DANEY, Serge. *Cinéjournal* 1981-1986, Lyon, CdC, 1986: “el espectador normal es quien va al cine para ver lo que le gusta desear y quien no irá a ver en el cine lo que ya detesta en la vida’. Podemos tener el deseo del relato, el deseo de tal o cual actor, el de tal o cual realizador... [...] El deseo es lo que controla el mundo (polimorfo, astuto, calculador, indestructible). El goce es lo que mantiene el ser (división política del goce, ‘ser’ algo, pertenecer, desear contra los propios intereses, etc.). El placer es lo que propiamente es ‘humano’, ya que es la medida del *empan* humano (los cinco sentidos, nada más). Es el placer lo que combaten limitan o codifican todas las religiones. El deseo es político, el goce religioso y, el placer, simplemente humano.”

¹⁶ Na medida em que não disponho de uma pesquisa sistemática com o público do filme à época da exibição nos cinemas.

¹⁷ Ou no mínimo uma vez ao ano quando do aniversário dos atentados..

pontos) não nos faz sentir desejo pela história¹⁸, pela indagação das fontes sobre aquilo que nele vivenciamos sobre o tema que a narrativa propõe. Pelo que abordei a resposta poderia ser positiva.

Concepções de história

No percurso pelo Mediterrâneo, a narrativa se concentra na herança e em realizações consideradas como europeias, greco-romanas na Antiguidade e lusas na Idade Moderna. Privilegia com esta concepção da história – eurocêntrica e positivista, monumentos, mentalidades (religiosas sobretudo), acontecimentos e, sobretudo, o progresso, relacionado aqui somente com a Europa¹⁹ ou o Ocidente²⁰. Dessa forma, o que observamos aponta para uma desconsideração do que foi alcançado pelas demais civilizações também banhadas pelo Mediterrâneo, cuja presença se faz presente, direta ou indiretamente, e de forma negativa, nos pontos de parada escolhidos no percurso do navio. Mas o problema se acentua na medida em que os elementos da narrativa parecem negar²¹, no âmbito da história, tanto a diversidade da Europa²² quanto a mobilidade e o papel unificador do Islã a partir do século VII, como coloca Braudel²³ ou ainda como exemplifica Goody sobre a Amalfi do século IX, e o sul da Espanha e partes da Itália, que permaneceram integradas à rede de comércio do Mediterrâneo, devido a suas ligações islâmicas²⁴. De acordo com estes autores existia (e existe) um entrecruzamento de culturas, perspectiva que permite entender a vida no Mediterrâneo²⁵.

¹⁸ Ver a Introdução desta dissertação, p. 15 sobre o desejo que um filme pode despertar.

¹⁹ Através das nacionalidades dos personagens alegóricas, todas europeias ou no caso do comandante, de origem europeia.

²⁰ Pelas referências explícitas das falas dos personagens.

²¹ Pelo silêncio e ausência de personagens, pessoas e monumentos relativos ao Islã.

²² BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo de o Mundo Mediterrâneo na Época de Filipe II*. Trad. Volume 1. Lisboa: Dom Quixote, 1995, p. 211-250

²³ Ibidem, p. 211-212.

²⁴ GOODY, Jack. *O Roubo da história*. Trad. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p. 92. O autor aprofunda este tópico mais adiante neste capítulo, *Feudalismo*, p. 104 e p. 105.

²⁵ HOURANI, Albert. *Uma História dos Povos Árabes*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 126. Ao abordar as populações urbanas, lembra que “Uma parte rica e dominante da população urbana compunha-se dos grandes mercadores, empenhados no abastecimento de alimentos e matérias-primas do campo, ou ligados ao comércio de bens valiosos em longas. [...] Nem todo o comércio estava nas mãos dos mercadores muçulmanos. O comércio no Mediterrâneo era controlado em grande parte por navios e mercadores europeus, primeiro os de Amalfi, depois os de Gênova e Veneza; no século XV, também começaram a aparecer os

Os personagens deste navio-mundo parecem estar mais interessados ao que se passou na parte setentrional do mar e dela se referem como se estivesse isolada.

Trata-se de uma escolha para uma narrativa fílmica de ficção e não de um trabalho de história sobre o Mediterrâneo. A questão é que ela se fixa no geral de uma ideia, de uma intriga cinematográfica: a origem da civilização (ocidental) seria grega. Os avanços “da” civilização aconteceram e acontecem graças a essa herança e a essa modernidade. Trato aqui de uma obra de cinema de ficção, que não precisaria problematizar as reflexões postas durante o percurso do mar Interior da mesma forma que uma obra de história escrita acadêmica o faria.

De certa forma se tivermos um olhar panorâmico, é possível detectar nesta análise, um diálogo entre duas abordagens historiográficas dos séculos XX e XXI e que corresponde ao período da jornada de vida de Manoel de Oliveira. De um lado a narrativa de *Um Filme Falado* pode ser considerada bastante influenciada pelas mentalidades²⁶ incorporadas por dois historiadores fundadores dos *Annales* a respeito do Mediterrâneo antigo e medieval e a herança greco-romana, Lucien Febvre e Henri Pirenne²⁷, bem como a relação com o Islã mediterrâneo. Ao mesmo tempo as preocupações contemporâneas quanto à relação Ocidente e Oriente islâmico estão permeadas de elementos inerentes à doutrina do choque de civilizações. Ao fazer a leitura crítica, encontrei e consultei uma historiografia mais recente e que aponta para outras preocupações e que questiona essas fortes influências eurocêntricas, autores como Josep Fontana, Jack Goody e Serge Gruzinski, sem falar em Edward W. Said e outros, com seus trabalhos voltados à crítica ao orientalismo em diversas áreas/disciplinas, inclusive na história. Em Fernand Braudel, de uma geração posterior aos dois primeiros²⁸, também podem ser observados elementos que poderiam ser considerados eurocêntricos (ou o ponto de vista do ocidental como ele mesmo assume na obra *O Mediterrâneo de o Mundo*

franceses e ingleses.”

²⁶ Mentalidades da época.

²⁷ Aqui faço referência às obras destes dois autores consideradas na Bibliografia desta dissertação.

²⁸ Refiro-me aqui a sua tese de doutorado.

*Mediterrâneo na Época de Filipe II*²⁹), mas sem deixar de apontar para uma forma mais plural³⁰ que seus antecessores na análise da historiografia mediterrânica, utilizando fontes e pesquisas que à época da elaboração de sua tese estavam sendo produzidas por historiadores turcos sobre o Império Otomano, aos quais faz referência em mais de um momento.³¹

Alto ao tópico da “obra fronteiriça”³², cujo enfoque original é tratar de literatura, contudo consideremos por um momento que possam se aplicar a uma obra de cinema, por tocarem em temáticas e problemas da história de forma similar; inclusive porque muitas vezes uma obra desse tipo pode dar origem a uma adaptação cinematográfica. Assim, as conclusões de Glezer e Albieri a respeito da obra fronteiriça se encaminham no sentido de que estas podem inspirar alunos, iniciantes ou mesmo pesquisadores experientes na construção imaginária do cenário e, mais especificamente, em pontos pertinentes para a problematização das questões em jogo e também na construção de hipóteses e até na visualização de solução para algum impasse na interpretação.³³

Identifico um entendimento que vai nessa mesma direção por parte de produtores de documentários de uma rede pública de televisão PBS (Public Broadcasting System), que avaliam que o filme pode fazer uma introdução ao tema abordado e, se obtiver sucesso, chamar a atenção das pessoas para algo que não conheciam bem, encorajando-as a indagar mais sobre isso. Embora tratem de documentários produzidos para a televisão, essas considerações têm o potencial de poder ajudar-nos nesta reflexão, inclusive quando

²⁹ BRAUDEL, op. cit., v.II, p. 208. Sobre aspectos que poderiam ser considerados eurocêtricos, lemos no volume I, p. 158 que o autor aborda a “derrota do oriente”, de uma forma particular: “A partir do século XIII o Oriente foi perdendo, um após o outro, os seus trunfos: os requintes de civilização material e técnica, as grandes indústrias, a banca, as fontes de ouro e da prata. E a derrota do Oriente completa-se no século XVI, durante a convulsão econômica sem precedentes determinada pela abertura do Atlântico e consequente supressão do antigo privilégio, do Levante, único depositário até então das riquezas das ‘Índias’. A partir daí acentua-se cada vez mais a diferença de nível de vida entre o Ocidente, transformado pelos progressos da técnica e da indústria, e esse mundo de vida barata onde o dinheiro vindo do Oeste se valoriza automaticamente, conferindo-lhe crescente poder de compra.”

³⁰ Ou que faz algum esforço por isso.

³¹ BRAUDEL, op. cit., v.I, p. 29, 373, 497 e v.II, p. 22, 23, 81, 122.

³² “...ue contemplam em sua produção elementos da produção acadêmica, mas que em sua construção expositiva utilizam recursos da narrativa literária com liberdade e liberalidade” GLEZER, Raquel ALBIERI, Sara. O Campo da história e as “obras fronteiriças”: algumas observações sobre a produção historiográfica brasileira e uma proposta de conciliação. *Revista IEB*, n.48, março de 2009, p.15.

³³ Ibidem, p.30

complementam: “Talvez mais importante seja, os produtores argumentam, que um filme rapidamente perde a sua audiência para confusão e tédio se ele buscar apresentar uma perspectiva detalhada e altamente complicada em um tópico.”³⁴ Embora Toplin reforce que este raciocínio é insatisfatório para o historiador, o qual procura uma análise sofisticada, com reconhecimento de ambiguidade e de complexidade.³⁵

Ao ver um filme sobre o passado, Toplin afirma, o espectador não espera uma introdução a debates de historiadores³⁶, embora em *Um Filme Falado* debate não falte, daí a perplexidade que toma conta quando se assiste ao final desta, a 44ª produção de Oliveira.³⁷

Assim, ao levar também em conta estas interpretações, posso verificar outro prisma quanto à forma de conceber a história (em particular quanto a fatos, acontecimentos, cronologia, e até escatologia) observada em *Um Filme Falado* e que contribui para levantar aspectos importantes quanto ao cinema e às relações entre Oriente e Ocidente.

E daí ser coerente com o conjunto de alegorias apresentadas em toda esta narrativa que a sua conclusão seja uma tragédia sem falas, atribuída ao terror islâmico (nunca dito, mas inferido), situando no Mar Vermelho³⁸ a interrupção definitiva da jornada das personagens principais. A certa altura a menina pergunta se esse mar é mesmo vermelho, talvez mais um indício do que seria o espírito sangrento da região, em consonância com as inúmeras abordagens cinematográficas sobre os povos árabes. O que predomina aqui, de forma sutil e sem imagens sangrentas, é a desumanização do outro pela sua ausência ou negação, tornando-o uma ameaça sem nome e sem rosto. Ao se referir ao islã em Dante, Said considera que diversos personagens orientais³⁹ estariam numa situação de fixidez, encontram-se portanto, expostos, empacotados.

³⁴ TOPLIN, Robert Brent. The Filmmaker as Historian. *The American Historical Review*, V. 93, N. 5 (Dec., 1988), p. 1213. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1873536>. Acesso em: 08 0 2010 23:44. Do original “Perhaps most important, producers argue, a film quickly loses its audience to confusion and boredom if it attempts to present a detailed and highly complicated perspective on a topic.” (tradução nossa).

³⁵ Idem.

³⁶ TOPLIN, op.cit., p. 1.218

³⁷ Conforme comentado no capítulo 2 deste trabalho sobre a recepção do filme (críticas).

³⁸ Fora, portanto, da Europa “civilizada”.

³⁹ Maomé, Saladino, Averróis e Avicena. SAID, op. cit., 1990, p.79.

De certa forma em *Um Filme Falado* o oriente, e de modo mais específico os árabes representando o Islã, poderia ser enquadrado nessa categoria fixa, apesar de que as indagações da menina Maria Joana funcionem como instantes de reflexão, ou até, dependendo do ponto de vista, uma espécie de problematização historiográfica, para o raciocínio automático dos adultos sobre o tema, em alguns momentos pelo menos.

São diversos os personagens europeus que as protagonistas conhecem pelo Mediterrâneo, mas todos têm em comum uma certa familiaridade e facilidade na comunicação (não só na fala) com a historiadora e a menina. Ela conversa com o pescador em Marselha, com o padre ortodoxo, muito com o ator português, com as mulheres do navio e com o capitão. Mas não troca nenhuma palavra com o guia turco, nem com os grupos de turistas em Pompéia ou com algum habitante local no Egito. Isto é reforçado na segunda parte, quando conhece as três mulheres e o comandante. Xavier considera que “o esclarecimento sobre a estrutura e o sentido da alegoria nos tempos modernos pode ser útil da batalha contra vários tipos de redução mítica ou falsa totalização...”⁴⁰ seria importante quando se observam os “sistemas globalizados de dominação que monopolizam a informação” e a interpretação ou para quem vive sob regimes autoritários “inspirados por um nacionalismo exacerbado vinculado a doutrinas seculares ou religiosas”⁴¹. Não seria bem o caso deste último ponto no objeto em análise (em Portugal), embora possam ser detectados elementos a ele relacionados.

Ao mesmo tempo, é possível observar como a história (ou a sua narrativa) é apropriada por mais de um tipo de narrador: além da professora de história, vemos outros personagens que cuidam desse papel: guias turísticos, religiosos, atores, pessoas “cultas”.⁴²

Embora sejam modos diversos de encarar a história, todos esses personagens tomam para si a tarefa de conta-la, por meio de um monumento ou daquele evento exibido num dado momento do filme. Trata-se de uma forma, em geral lúdica, de encarar essas tarefas: a historiadora que passeia

⁴⁰ XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão P. (org). *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-Estruturalismo e filosofia analítica* - Vol. I. São Paulo: Editora Senac, 2005a, p. 379.

⁴¹ Idem.

⁴² Como as mulheres se auto-definem a certa altura.

com sua filha pela historiografia do Mediterrâneo, guias que falam a turistas, um ator que se diverte lembrando as falas de Napoleão e mulheres ricas que conversam à mesa de jantar. Por este prisma, a narrativa permite refletir também sobre outra questão: o contato dos personagens (e do espectador de forma indireta) com a história fora da escola e mesmo fora da literatura ou meios de comunicação. Através do enredo deste filme o espectador toma contato com formas adicionais de contar a história, mesmo que não uma história científica. Uma “obra fronteiriça”, portanto, que incorpora diversas formas de narrativa, lançando elementos para a discussão sobre a história e a historiografia.⁴³

A história através dos manuais⁴⁴

Um dos aspectos mais ricos que a análise da narrativa de *Um Filme Falado* possibilita recuperar é uma concepção historiográfica que retoma características e conteúdos existentes em manuais de história do final do século XIX e começo do século XX. São manuais de História Universal nos quais ao mesmo tempo podem ser observados elementos relacionados a uma historiografia eurocêntrica⁴⁵, debruçada numa narrativa histórica bíblica, mitológica, escatológica, orientalista e positivista. Se voltarmos atrás para o que analisei sobre a narrativa podemos visualizar o que o início dos *Prolegomenos* de um manual de história de 1884 apresentava a seus leitores.⁴⁶

⁴³ GLEZER; ALBIERI, op. cit., p. 13-30.

⁴⁴ Este ponto essencial foi-me apontado no meu Exame de Qualificação, referente a esta dissertação de mestrado, pelo Prof. Dr. Marcos Napolitano.

⁴⁵ Conforme apontei em capítulos anteriores ao abordar pontos específicos da narrativa, localizando-os, por assim dizer, na narrativa do Manual de História Universal encontrado na Biblioteca Nacional de Portugal.

⁴⁶ Compêndio de História Universal Segundo o Plano de Mons. Daniel, Bispo de Cantances e Avranches, Vol I Contendo a História Antiga e a da Edade Média, Porto: Livraria Portuense de Clavel, 1884, p. 4-5. “*Historia* é a narração dos acontecimentos importantes, admitidos como verdadeiros, com o fim de conhecer os tempos passados, e conjecturar o futuro provável no desenvolvimento da actividade espontanea do homem.

‘Nenhuma sciencia (diz Cesar Cantu) póde, melhor do que a historia, satisfazer á necessidade de conhecer o que é bello e verdadeiro; e o bom e os progressos da civilização tornam esta necessidade cada vez mais exigente.”

Os antigos definiram bem, e em poucas palavras a utilidade da historia, chamando-lhe – a *mestra da vida*. E com efeito a historia – esta sabia mestra –ao mesmo tempo que satisfaz a nossa curiosidade natural, apresentando continuamente a nossos olhos espetaculos diferentes, nos dá também excellentes lições de moral, uteis a pobres e ricos, aos governantes e aos governados.”

Ao avançar em suas aulas sobre a história do Mediterrâneo, Rosa Maria, uma jovem professora de uns 35 anos, demonstra seguir aquilo que este manual escrito mais de um século antes enumerava quanto às fontes da história: “1ª a experiencia propria; 2ª a narração das pessoas presentes aos factos ou que podéram ter conhecimento d’elles 3 os monumentos, que os attestam”.⁴⁷ Aponta, portanto, para uma objetividade que contraria o que Le Goff⁴⁸ problematizaria um século depois sobre o fato, a sua fabricação e a base da objetividade.⁴⁹

O manual ao qual me referi nos apresenta, ainda, certas divisões da história, contemplando aspectos referentes à cronologia (História Antiga, da Idade Média, Moderna), trazendo também partições como “Historia Sagrada”, “Historia Ecclesiastica” e “Historia Profana”. Na narrativa de *Um Filme Falado* posso localizar com facilidade estas subdivisões, o que permite reforçar a proximidade com os manuais escolares⁵⁰. Sobre os descobrimentos apresenta clara concordância com a abordagem das narrativas oliverianas⁵¹.

Diante do que foi exposto, é possível verificar como problema historiográfico, e que sintetiza a minha abordagem, aquilo que a narrativa *Um Filme Falado* faz o espectador percorrer, apreender o Mediterrâneo através de uma história construída a partir de um único ponto de vista e não como um conjunto de construções, ainda que com as indagações e os infantis questionamentos da protagonista, Maria Joana⁵². A suposta objetividade trazida pela historiografia como a do manual citado indica que “para que a historia se torne uma sciencia, as tradições vagas e sem nexo não bastam; precisa de factos verificados, classificados e bem descriptos.”⁵³ Um outro olhar,

⁴⁷ Ibidem, p. 6

⁴⁸ Quem Rosa Maria, pela sua idade e provável formação historiográfica, mais provavelmente teria utilizado como fonte historiografica mais do que o autor do manual que citei.

⁴⁹ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Campinas SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 31, “o fato não é, em história, a base essencial de objetividade, ao mesmo tempo porque os fatos históricos são fabricados e não dados e porque, em história, a objetividade não é pura submissão aos fatos.”

⁵⁰ Já me referi a este ponto no Capítulo 2, quando citei algumas críticas feitas à narrativa de *Non, ou a vã glória de mandar*, que a aproximavam negativamente a cartilhas escolares.

⁵¹ Compêndio de História Universal, op. cit., p. 42, “As prodigiosas descobertas dos Portuguezes alargaram os horizontes ao commercio, levaram colonias a terras d’antes desconhecidas, e estabeleceram relações com povos longínquos, aos quaes levaram a luz da fé, convidando-os a entrar no convívio geral das nações.”

⁵² LE GOFF, Ibidem, 2003, p. 32, “Só há fato ou fato histórico no interior de uma história-problema.”

⁵³ Compêndio de História Universal Segundo o Plano de Mons. Daniel, op.cit., p. 6.

o de Carr⁵⁴ (1961 apud Le Goff, 2003, p. 32), por outro lado, debochava do “fetichismo dos fatos” dos historiadores positivistas do século XIX.

No desenvolvimento desta leitura fílmica, tendo em vista os inúmeros aspectos da narrativa, procurei fazer uma exploração desses elementos a partir das questões que emergiram da própria análise⁵⁵, assim na interpretação de *Um Filme Falado*, uma das preocupações foi evitar que o filme fosse “sufocado pela pesquisa histórica, mantendo o ‘enigma inicial’ da película”, conforme Daney⁵⁶ (1997 apud Morettin, 2007, p. 63). Entretanto, cabe reconhecer que a questão inicial para o estudo se deu pela forma como a película termina, já apontando para as questões relativas à visão de choque de civilizações e seus elementos orientalistas.

A narrativa de *Um Filme Falado*, assim como a de *Non, ou a vã glória de mandar*, apropria-se de conceitos de história para realizar suas abordagens dos acontecimentos históricos. Esta característica desafia o espectador (e o pesquisador) a buscar na historiografia elementos que lhe permitam revisitar a narrativa proposta pelo realizador para tentar compreender melhor, em especial, a conclusão dos dois filmes. Como dissemos, a provocação ou desafio lançado pela escolha da conclusão de *Um Filme Falado* é um elemento que faz da obra um objeto excepcional de análise, para a qual utilizei fontes bibliográficas que me permitiram entender e contextualizar o Mediterrâneo proposto no filme em relação ao Mar Interior abordado pela historiografia do último século. Com isso, ao desconstruir a narrativa, os conceitos de história que o filme mobiliza puderam de alguma maneira ser detectados e analisados, permitindo uma interpretação da obra cinematográfica à luz das fontes que com ela dialogam ou se contrapõem tensionando a sua compreensão.

Ao mesmo tempo a análise deste objeto fílmico possibilitou partir para uma reflexão sobre a historiografia recente e alguns aspectos das abordagens a respeito das temáticas relacionadas ao Islã no Mediterrâneo e a sua relação

⁵⁴ CARR, E.H. *What is history*. London: Macmillan, 1961, p.13-14. “Se a imparcialidade só exige do historiador honestidade, a objetividade supõe mais. Se a memória faz parte do jogo do poder, se autoriza a manipulações conscientes ou inconscientes, se obedece aos interesses individuais ou coletivos, a história, como todas as ciências, tem como norma a verdade. Os abusos da história são apenas um fato do historiador, quando este se torna um partidário, um político ou um laiaio do poder político”.

⁵⁵ DANEY, Serge apud DELAGE, Cristian. *Cinéma, Histoire. La réappropriation des récits*. In: *erti o. Le cinema ace l' istorie*. V.16, 1997, p. 14,.

⁵⁶ Idem.

com a Europa Mediterrânea (ou o Ocidente), em especial Portugal, e as consequentes tensões.

Bibliografia

Fontes Filmográficas

- ABRAHAM'S ALLE . Produced by Paulo Branco. Directed by Manoel de Oliveira. Portugal/France/Switzerland. Vanguard Cinema, 1993,1 DVD (187 minutes), NTSC, color, subtitles english, audio french.
- LA CARTA. Producción ejecutiva, Paulo Branco. Dirección de Manoel de Oliveira. Portugal/Francia. Film House, 2005, 1 DVD (107 minutos), NTSC, Dolby Digital, colorido, subtítulos, castellano, audio francés y português.
- NO, O LA VANAGLORIA DE MANDAR. Producción ejecutiva, Paulo Branco. Dirección de Manoel de Oliveira. Portugal/Espanha/França. Eurocine Silms, 2005, 1 DVD (111 minutos), PAL, Dolby Digital 2.0, colorido, subtítulos, castellano, audio português.
- O PORTO DE MI INFANCIA. Producción ejecutiva, Paulo Branco. Dirección de Manoel de Oliveira. Portugal/Francia. VellaVision, 2001, 1 DVD (61 minutos), PAL, Dolby Digital 5.1, colorido, subtítulos, castellano, audio castellano y portugues.
- O PRINCÍPIO DA INCERTEZA. Produção de Paulo Branco. Direção de Manoel de Oliveira. Portugal/França. Casablanca Filmes, 2006, 1 DVD (126 minutos), DVD full frame, NTSC, Dolby Digital, colorido, legendas português, audio português.
- UM FILME FALADO. Produção de Paulo Branco. Direção de Manoel de Oliveira. Portugal/França/Itália Manaus: Paris Filmes, 2004 (lançamento no Brasil), 1 DVD (91 minutos), DVD wide screen, NTSC, Hi-Fi, stereo, colorido, legendado, português, audio inglês, francês, italiano.
- VOYAGE TO THE BEGINING OF THE WORLD. Executive Producer Paulo Branco. Directed by Manoel de Oliveira, Portugal/France: Strand Home Video (USA), 1999, 1 DVD (95 minutes), NTSC, color.

Outras Fontes

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Carta aberta a Manoel de Oliveira. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 de dezembro de 1999. Caderno Mais! Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1212199914.htm>

- ARAÚJO, Inácio. Oliveira ama a vida em Babel às avessas. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 de Abril de 2005. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2204200513.htm>
- CARVALHO, Bernardo. Ponto Cego. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10 de maio de 2005. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1005200514.htm>
- COLI, Jorge. Cave Canem. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 de maio de 2005. Caderno Mais! Ponto de Fuga. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1505200502.htm>
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, CINEMATECA PORTUGUESA; MANDRAGOA FILMES. *Non ou a vã glória de mandar*, Press book. Lisboa, 12/10/1990.
- GARCE, Maria Helena Nery. 'Filme Falado' pode ser visto como obra eurocêntrica. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 de julho de 2005. Caderno 2/Cultura, p. D9.
- GARDNIER, Ruy. Travelogs; kaputt! *Contracampo*, n. 70. Rio de Janeiro, Abril de 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/70/filmefalado.htm>
- ENGELN, Henk; KONDOS, Péricles. *Lyrics of Music by Vangelis*. Disponível em: <http://www.vangelislyrics.com/vangelis-and-irene-papas-odes-greek-lyrics.htm#NERATZOULA>. Acesso em: 16/1/2012.
- MANOEL DE OLIVEIRA. Mestre Manoel de Oliveira o cineasta que nasceu junto com o cinema. Entrevista para a Globonews. *Globonews*. Disponível em: <http://globonews.globo.com/Jornalismo/GN/0,,MUL1595027-17665,00-MESTRE+MANUEL+DE+OLIVEIRA+O+CINEASTA+QUE+NASCEU+JUNTO+COM+O+CINEMA.html> . Acesso em 28/5/10
- OLIVEIRA, Manoel de. Manoel de Oliveira responde a Alencastro. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 16 de janeiro de 2000. Caderno Mais! Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1601200007.htm>
- PHALIPPOU, René. Un nouveau monde. *Cahiers du Cinéma*. Acesso 24/10/2009. Disponível em: <http://www.cahiersducinema.com/Un-nouveau-monde.html>
- PAPAS, Irene; VANGELIS. Neratzoula. In: PAPAS, Irene; VANGELIS. *Odes*.

Greece: Polydor, 1988. 1 disco compacto (51:27): digital, estereo.
Polydor 833 864-2.

PORTO, Vagner Carneiro; BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. *Folheto da mostra: O Egito sob o Olhar de Napoleão*. Itaú Cultural, São Paulo, 2010.

TAPIA, Marcelo. Neratzoula. *Cronopios*. 31/10/2005. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=704> Acesso em 25/12/2011

TESCHKE, Jens. CALENDÁRIO HISTÓRICO.1854: Concessão do Canal de Suez. DW-World.DE.Deutsche Welle. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,678489,00.html>. Acesso em 22/12/2010

Compêndio de História Universal Segundo o Plano de Mons. Daniel, Bispo de Cantances e Avranches, Vol I Contendo a História Antiga e a da Idade Média, Porto: Livraria Portuense de Clavel, 1884, p. 4-7, 11; p. 24-29; p. 284-291; p. 422-427; p. 434-444.

Jornada de África del Rey D. Sebastião Escrita por um Homem Africano. Prólogo de Julio da Conceição Pedro. Lisboa: Livro Aberto 2004.

IMDB – The Internet Movie Database

www.imdb.com

Allo Cine

www.allocine.fr

Obras de Referência

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2001.

BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEEREBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos - Mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva... [et al.] Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 2002.

DEMO, Pedro. *Metodologia do Conhecimento Científico*. São Paulo: Atlas, 2000.

Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP : documento eletrônico e impresso Parte I (ABNT) / Sistema Integrado de Bibliotecas da USP ; Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro, coordenadora ... [et al.] . - 2. ed. - - São Paulo : Sistema Integrado de Bibliotecas da USP, 2009.

DUBY, Georges. *Atlas Histórico Mundial*. Tradução Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Debate, 1987.

ECO, Umberto. *Como se faz uma Tese*. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1997.

LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques. *A Nova História*. Tradução Maria Helena Arinto... [et al.]. Coimbra: Almedina, 1978.

_____; SCHMITT, Jean-Claude, (coord). Coordenação da tradução Hilário Franco Júnior. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. 2V. Trad. Bauru: Edusc, 2006.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *Breve História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2009.

PEREIRA, José Costa (coord.); MARTINS, José Frederico Ferreira. *Dicionário Ilustrado da História de Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, v. 1.

TENGARINHA, José (org.). *História de Portugal*. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2001.

Livros, Artigos, Teses

ANDRADE, Sérgio C. Ao Correr do Tempo. *Duas décadas com Manoel de Oliveira*. Lisboa: Portugália Editora, 2008.

AUMONT, Jacques ... [et al.]. *A Estética do Filme*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

BAECQUE, Antoine; PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Tradução Henrique Cunha. Porto: Campo das Letras, 1999. (Campo do Cinema – 3).

BÁEZ, Fernando. *História Universal da destruição dos livros: das tábuas sumérias à guerra do Iraque*. Tradução Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERCE, Yves-Marie. *O Rei Oculto: Salvadores e Impostores*. Tradução Maria Leonor Loureiro. Bauru: Edusc; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- BLOCH, Marc. *Apología para la historia o el oficio de historiador*. Traducción María Jiménez ... [et al.]. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BRAUDEL, Fernand. *Gramática das Civilizações*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BRAUDEL, Fernand. *História e Ciências Sociais*. Tradução Rui Nazaré. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo de o Mundo Mediterrâneo na Época de Filipe II*. Trad. Volumes 1 e 2. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- BURKE, Peter. História como alegoria. Tradução de Martha Steinberg. In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, v. 25, n. 9, 1995, pp.197-212.
- CAPELATO, Maria Helena ... e outros (org). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, Sentido, História*. São Paulo: Papirus, 1997s.
- CLEMESHA, Arlene E. História e representações da história árabe contemporânea. In: VARGENS, João B.; CAFFARO, Paula da Costa (org.). *Arabismo: um tema e suas representações*. Rio Bonito/RJ: Almadena, 2010, vol.1, p. 89-98.
- COONEY, Kathlyn M. Scarab. In: WENDRICH, Willeke (ed.). *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles, 2008, p. 1-11. Disponível em: <http://escholarship.org/uc/item/13v7v5gd>. Acesso em 13/12/2010.
- COSTA LOBO, A. de Sousa Silva. *Origens do Sebastianismo*. História e Perfiguração Dramática. Lisboa: Edições Rolim, 1982.
- DA COSTA, João Bénard. Pedra de Toque. O dito Eterno Feminino na Obra de Manoel de Oliveira. *Camões Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Lisboa, n.12-13. p.22. Jan.- Jun., 2001.
- DE OLIVEIRA, Manoel; DA COSTA, João Bénard. *Manoel de Oliveira - Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2008.

- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. Tradução Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. (Cinema1).
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Tradução Eloísa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005 (Cinema2).
- DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DOSSE, François. *A História em Migalhas. Dos Annales à Nova História*. Tradução Dulce Oliveira Amarante dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERRO, Marc. *História das Colonizações: das conquistas às independências, séculos XIII a XX*. Tradução Rosa freire D'Aguiar São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- FEVRE, Lucien. *A Europa - Gênese de uma Civilização*. Tradução Ilka Stern Cohen. Bauru: EDUSC, 1999.
- FONSECA, Luis Adão da. *De Vasco a Cabral: Oriente e Ocidente nas navegações oceânicas*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- FONTANA, Joseph. *A Europa diante do espelho*. Tradução Omar Ribeiro Tomaz. Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- FONTANA, Josep. Historicismo e nacionalismo. In: *A História dos Homens*. Tradução Heloisa Jochims Reichel ... [et al.]. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p. 221-241.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História*. Tradução Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GLEER, Raquel ALBIERI, Sara. O Campo da história e as "obras fronteiriças": algumas observações sobre a produção historiográfica brasileira e uma proposta de conciliação. *Revista IEB*, n. 48, março de 2009, p. 13-30.
- GOODY, Jack. *O Roubo da história*. Tradução Luiz Sérgio Duarte da Silva. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- GRILO, João Mário. Um Grito no Deserto (entrevista com Manoel de Oliveira). In: GRILO, João Mário. *Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema*

- português. Lisboa: Livros Horizonte, 2006, p. 132-139. (Horizonte do Cinema).
- GRUZINSKI, Serge. *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundializacion*. Trad. México: FCE, 2010.
- HALLIDAY, Fred. El fundamentalismo en el mundo contemporáneo. Trad. *Webislam*, Córdoba, 2001, p. 1-17. Disponível em <http://www.webislam.com/articulos/18706-el_fundamentalismo_en_el_mundo_contemporaneo.html> Acesso em 30/12/2011.
- HARTOG, François. Regime de Historicidade. Trad. KVHAA Konferenser 37, Stockholm, 1996, p. 95-113. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>> Acesso em 22/3/11.
- HARTOG, François. Tempo e História: Como escrever a história da França hoje. Tradução de Ana Cláudia Fonseca Brefe. *História Social*, n.3, Campinas: UNICAMP/IFCH, p.127-154, 1996.
- HERMANN, Jacqueline. *No Reino do Desejado. A Construção do Sebastianismo em Portugal: Séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HILLENBRAND, Robert. *Islamic Art and Architecture*. London: Thames & Hudson, 1999.
- HOBBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. Capítulo 3 - A era dos impérios. In: HOBBSBAWM, Eric. *A Era dos Impérios - 1875-1914*. Tradução Sieni Maria Campos ... [et al.]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.87-197.
- _____. *Globalização, Democracia e Terrorismo*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Nações e Nacionalismo: desde 1780*. Tradução Maria Celia Paoli ... [et al.]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____. *O Novo Século - Entrevista a Antonio Polito*. Tradução Claudio Marcondes ... [et al.]. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Sobre História, Ensaios*. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- HORDEN, Peregrine; PURCELL, Nicholas. *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*. London: Blackwell Publishers, 2000
- HOURANI, Albert. Islam and the Philosophers of History. *Middle Eastern Studies*, v. 3, n. 3, 1967, p. 206-268. Published by: Taylor & Francis, Ltd. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4282205>.
- _____. *O Pensamento árabe na era liberal*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Uma História dos Povos Árabes*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HUNTINGTON, Samuel P. The clash of civilizations? *Foreign Affairs*. Summer 1993; v. 72, n. 3., p.1-28.
- IFVERSEN, Jan. Quem são os Ocidentais? In: FERES JR., João; JASMIN, Marcelo. *História dos Conceitos: diálogos transatlânticos*. Tradução Noeli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Ed. Loyola; IUPERJ, 2007, p. 141-166.
- JOFRE, Gerardo. Éxodo, ¿Historicidad o Leyenda?. *Egiptologia.com*, 2006, p.1-2. Disponível em: <<http://www.egiptologia.com/egipto-y-la-biblia/942-exodo-historicidad-o-leyenda.html?start=1>>Acesso em 16/4/2011
- JOHNSON, Randal. *Contemporary Film Directors: Manoel de Oliveira*. Illinois: University of Illinois Press, 2007.
- JUNQUEIRA, Renata Soares (org). *Manoel de Oliveira: Uma Presença*. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução Wilma Patrícia Maas ... [et al.]. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-RIO, 2006.
- LE GOFF, Jacques. *A Civilização do Ocidente Medieval*. Tradução José Rivair de Macedo. Bauru: EDUSC, 2005.
- _____. *História e Memória*. Tradução Irene Ferreira ... [et al.]. Campinas SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- LEWIS, Bernard. What went wrong? *The Atlantic Monthly*. Atlanta, v. 289, n.1, January 2002. Disponível em: <http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/2002/01/lewis.htm> Acesso em 7/5/2011.
- _____. The Roots of Muslim Rage. *The Atlantic Monthly*. Atlanta,

1990. Disponível em: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1990/09/the-roots-of-muslim-rage/4643/1/>

<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1990/09/the-roots-of-muslim-rage/4643/6/> Acesso em 7/5/2011.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzane; LEUTRAT, Jean-Louis. *Cómo Pensar el Cine*. Traducción Manuel Talens. Madrid: Cátedra, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade seguido de Portugal como Destino*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

LUPI BELLO, Maria do Rosário Leitão. Amor e Perdição, Manoel de Oliveira, Portugal (1978). In: OVERHOFF FERREIRA, Carolin (coord). *O Cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007. (Campo do Cinema).

MACHADO, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MACHADO, Luís e outros. *Manoel de Oliveira, Histórias de Revelações*. Lisboa, Associação Portuguesa de Escritores, 2008.

MEGIANI, Ana Paula Torres. *O Jovem Rei Encantado. Expectativas do messianismo régio em Portugal, séculos XIII a XVI*. São Paulo: HUCITEC, 2003.

_____. *O Rei Ausente*. São Paulo: Alameda, 2004.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A História, Cativa da Memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, v.34, p.9-24, 1992.

MERNISSI, Fatema. *O Harém e o Ocidente*. Tradução Maria Adelaide Cervaens Rodrigues. Lisboa: Asa Editores, 2001.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Introdução. In: MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os Limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro*. 2001. p.1-17. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais. A História Depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.

NORA, Pierre. Entre Memória e História. A problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. *Revista Projeto História*. São Paulo, n.10, p.7-28.

- NÓVOA, Jorge e outros (org). *Cinematógrafo: Um Olhar sobre a História*. Salvador, São Paulo: EDUFBA/Editora UNESP, 2009.
- ODIN, Roger. Film, documentaire, lecture documentarissante. In: ODIN, R.; LYANT, J.C. (ed.). *Cinéma et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277. Tradução Samuel Paiva para seminário do curso da ECA-USP, Documentário: Fronteiras e Tradições, Prof. Dr. Henri Gervaiseau, 2001.
- OVERHOFF FERREIRA, Carolin (editor). *Dekalog² On Manoel de Oliveira*. London: Wallflower Press, 2008.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2010.
- _____. *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986 (Obra em Prosa de Fernando Pessoa).
- PIRENNE, Henri. *Mohammed and Charlemagne*. Trans. New York: Dover Publications, 2001.
- PINSKY, Carla Bassanezi e outros (org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.
- RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Tradução Alain François ... [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- RODINSON, Maxime. *La Fascination del Islam*. Traducción Ramón Martínez Castellote. Madrid: Júcar Universidad, 1989.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes. Os filmes na história*. Tradução Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- RUNCIMAN, Steven. *A Queda de Constantinopla*. Tradução Laura Rumchinsky. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Orientalismo - O Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SARDAR, Ziauddin. *Extraño Oriente*. Historia de un prejuicio. Traducción Tomás Fernández ... [et al.]. Barcelona: Gedisa, 2004.

- SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a crise do Império Colonial Português*. São Paulo: Alameda, 2004.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SOUSA, Rogério Ferreira de. Os Mistérios do Além no Antigo Egito: questões sobre a exploração museológica de um quadro conceptual. *Revista da Faculdade de Letras - História*. Porto III Série, v.9, 2008, p. 195-216.
- TEIXEIRA, Rui de Azevedo. NON ou a Vã Glória de Mandar: um filme de vocação ensaística. In: MONTEIRO, Miguel. *Cinema & História*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004, p. 69-76.
- TOPLIN, Robert Brent. The Filmmaker as Historian. *The American Historical Review*, v. 93, n. 5 (Dec., 1988), p. 1213. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1873536>. Acesso em: 08/06/2010 23:44
- VALENSI, Lucette. *Fábulas da Memória*. A batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo. Tradução Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- WALLERSTEIN, Immanuel. Eurocentrism and its Avatars: the Dilemmas of Social Science. In: *ISA EAST ASIAN REGIONAL COLLOQUIUM*, "The Future of the Sociology in East Asia", 1996, Seul, p. 93-107. Disponível em: <http://174.121.36.251/~wallerst/wp-content/uploads/docs/NLREURAV.PDF>
<http://174.121.36.251/~wallerst/wp-content/uploads/docs/NLREURAV.PDF>. Acesso em 16/6/10
- WALLERSTEIN, Immanuel. *O Universalismo Europeu: a retórica do Poder*. Tradução Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2007.
- WEISS, Harry B. The Scarabæus of the Ancient Egyptians. *The American Naturalist*, v.61, n.675, Jul.-Aug., 1927, p. 353-369. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2456388>. Acesso em 6/1/2011.
- XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão P. (org). *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-Estruturalismo e filosofia analítica - Vol. I*. São Paulo: Editora Senac, 2005a, p. 339-379.

- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento, cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico - a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005b.
- YAPP, M.E. Europe in the Turkish Mirror. *Past & Present*, The Cultural and Political Construction of Europe, Oxford, n. 137., p. 134-155, nov/1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/650854>. Acesso em 1/8/2011.

Bibliografia complementar

- BESSA-LUÍS, Agustina; DE OLIVEIRA, Manoel; AVELLA, Anielo Angelo (Org.e Introd.). *Um Concerto em tom de conversa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CERVO, Amado Luiz e BERVIAN, Pedro Alcino. *Metodologia Científica*. São Paulo: Prentice Hall, 2002.
- D'A ENNES, Emile Prisse. *Atlas de l'Histoire de l'Art Egyptien, d'apres les monuments, depuis les temps les plus reculesjusqu'd la domination romains*. Cairo: The American University/Zeitouna, 2000.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média - Nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- HERMANN, Jacqueline. *1580-1600 O sonho da salvação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, (Virando Séculos).
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2009.
- LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média*. Tradução Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2005.
- LE GOFF, Jacques. *O Imaginário Medieval*. Tradução Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994.

- LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Tradução Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 .
- MENOCAL, Maria Rosa. *O Ornamento do Mundo*. Tradução Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. Tradução Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MOTA, Maria. *Sebastianismo e Identidade Portuguesa. Aspectos interdisciplinares do Mito Sebastianista na História, no Teatro e no Cinema da Manoel de Oliveira*. 2009. 463 f. Dissertação (Doutorado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2009.
- PRADO JR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SALIBA, Elias Tomé. “A produção do Conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica”. In: Falcão, A.R. e Bruzzo, C. *Lições com Cinema*. São Paulo: FDE (Fundação para o Desenvolvimento da Educação), 1992, p. 11-31 .

ANEXOS

ANEXO I

Filmografia de Manoel de Oliveira

1. O Estranho Caso de Angélica (2010)
2. Singularidades de uma Rapariga Loira (2009)
3. O Poeta Doidi, Vitral e a Santa Morta (1960/2008)
4. Romance de Vila do Conde (1960/2008)
5. Cristóvão Colombo - O Enigma (2007)
6. Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence (2007) (segment "Rencontre Unique")
7. Rencontre unique (2007)
8. O Improvável Não é Impossível (2006)
9. Belle toujours (2006)
10. O Visível e O Invisível (2005)
11. Espelho Mágico (2005)
12. O Quinto Império - Ontem Como Hoje (2004)
13. Um Filme Falado (2003)
14. Momento (2002) (V)
15. O Princípio da Incerteza (2002)
16. Porto da Minha Infância (2001)
17. Vou Para Casa / Je rentre à la maison (2001)
18. Palavra e Utopia (2000)
19. A Carta e (1999)
20. Inquietude (1998)
21. Viagem ao Princípio do Mundo (1997)
22. Party (1996)
23. O Convento (1995)
24. A Caixa (1994)
25. Vale Abraão (1993)
26. O Dia do Desespero (1992)
27. A Divina Comédia (1991)
28. 'Non', ou A Vã Glória de Mandar (1990)
29. Os Canibais (1988)
30. Mon cas / O Meu Caso (1986)
31. Le soulier de satin / O Sapato de Cetim (1985)
32. Lisboa Cultural (1983)
33. Nice - À propos de Jean Vigo (1983)
34. Visita ou Memórias e Confissões (1982)
35. Francisca (1981)
36. Amor de Perdição (1979)
37. Benilde ou a Virgem Mãe (1975)
38. O Passado e o Presente (1972) (as Manuel de Oliveira)
39. As Pinturas do Meu Irmão Júlio (1965)
40. A Caça (1964) (as Manuel de Oliveira)
41. Acto de Primavera (1963)
42. O Pão (1959)
43. O Pintor e a Cidade (1956)
44. Aniki Bóbó (1942)

- 45. Famalicão (1941)
- 46. Miramar, Praia das Rosas (1938)
- 47. Já Se Fabricam Automóveis em Portugal (1938)
... aka Em Portugal Já Se Fazem Automóveis
- 48. Estátuas de Lisboa (1932)
- 49. Douro, Faina Fluvial (1931)

ANEXO II Sumário-Index de Plano sequências

A divisão dos planos sequência foi feita de acordo com escolha pessoal, mas seguindo os cortes entre cada sequência, que por sua vez poderiam ser subdivididas de acordo com critério diverso.

Parte I

Plano sequência 1

Partida de Lisboa pelo rio Tejo

Plano sequência 2
Ceuta

Plano sequência 3
Navio avançando

Plano sequência 4
Navio chega em Marselha

Plano sequência 5

Marselha com João e Farruscas e placa no chão

Plano sequência 6
Navio, embarque de Delfina

Plano sequência 7
Navio avançando

Plano sequência 8
Nápoles à beira do mar (passeio)

Plano sequência 9
No taxi a caminho de Pompéia

Plano sequência 10
Pompéia

Plano sequência 11
Cais e navio, embarque de Francesca

Plano sequência 12
Acrópole e padre Nikolau

Plano sequência 13
Vista de Atenas e padre Nikolau

Plano sequência 14
Ruínas do teatro grego e padre Nikolau

Plano sequência 15
Cais e Navio, embarque de Helena

Plano sequência 16
Navio ao longe navegando

Plano sequência 17
Proa do navio

Plano sequência 18
Chegada a Istambul

Plano sequência 19 Em Santa Sofia

Plano sequência 20
Saída de Istambul, o Bósforo

Plano sequência 21
Proa do navio

Plano sequência 22
Port Said, grades

Plano sequência 23
Na estrada rumo ao Cairo

Plano sequência 24
Em frente das Pirâmides e o ator português

Plano sequência 25
Chegada ao hotel no Cairo

Plano sequência 26
Dentro do hotel com escaravelhos

Eu sabia que era o símbolo
da felicidade para os egípcios...

Plano sequência 27
Dentro do hotel

Plano sequência 28

Dentro do hotel com vestido, estátua e espelho

Plano sequência 29

Navio navega à noite iluminado

Plano sequência 30

Primeira conversa à mesa, Delfina, Francesca, Helena e John

Plano sequência 31

Rosa Maria e Maria Joana observam o grupo

Plano sequência 32

No Mar Vermelho, Rosa Maria e Maria Joana no convés à noite, com John

Plano sequência 33

Áden e sua medina, compras

Plano sequência 34
Navio navega à noite iluminado

Plano sequência 35
Mais uma conversa à mesa Delfina, Francesca, Helena e John

Plano sequência 36
Rosa Maria junta-se ao grupo. Helena canta

Plano sequência 37

No restaurante, a descoberta da bomba

Plano sequência 38

Todos correm para abandonar o navio, as sirenes

Plano sequência 39

Rosa Maria e Maria Joana vão à cabine e pegam salva-vidas

Plano sequência 40

Maria Joana foge para buscar a boneca na cabine

Plano sequência 41

No barco salva-vidas todos olham para as duas que ficaram para trás, John grita

Plano sequência 42

Explosão, imagem de John congelada, som do navio afundando e canção de Helena

ANEXO III

Iconografia adicional

Batalha de Alcácer Quibir (século XVI); gravura. In: Andrada, Miguel Leitão de. *Miscelânea*, 1807, s.p. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional. Foto: Vicente de Mello. In: HERMANN, Jacqueline. *No Reino do Desejado. A Construção do Sebastianismo em Portugal: Séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 361.