

Aspectos de *Um Filme Falado* relativos a Portugal moderno e contemporâneo, a relação história e cinema e alguns elementos sobre consciência histórica numa aula sobre a história do Mediterrâneo
APUNH 2013

Ximena Isabel León Contrera*

*** Mestre em História Social na Universidade de São Paulo sob a orientação da Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani, DH-USP. Bacharel em Comunicação Social (Rádio e Televisão), pela ECA; Especialização em História, Sociedade e Cultura, pela PUC-SP (COGEAE)**

1 – Introdução

Esta apresentação se propõe a destacar alguns pontos da minha dissertação de mestrado: “*Um Filme Falado: A História e o Mediterrâneo na Obra de Manoel de Oliveira*” e outros que não foram desenvolvidos nela. Abordo, portanto, questões envolvendo aspectos da historiografia portuguesa (com algumas conexões – sebasticas no caso - com outro trabalho do mesmo realizador: *Non, ou a vã glória de mandar*, de 1990). Por ser um trabalho que contempla a análise fílmica faço, ainda, algumas considerações sobre o que foi realizado na dissertação sob este aspecto. Abordo algumas questões sobre um tema que não entrou na dissertação de mestrado, mas que pode ser aprofundado em outra pesquisa, relacionado à consciência histórica (no âmbito da Didática da História), já que a narrativa do objeto principal desta análise - *Um Filme Falado* (2003) - é uma aula de história, com diversos personagens refletindo e tomando para si aspectos da história de seus países, e de suas realidades (feministas, da pátria, etc.) neste percurso pela história do Mediterrâneo.

Em síntese o filme, realizado em 2003 (dois anos após o 11 de setembro de 2001, ponto de referência indireto), conta a jornada da professora de história portuguesa, Rosa Maria e sua filha pequena Maria Joana partem num navio sai de Lisboa, atravessando o Mediterrâneo com destino a Bombaim, na Índia, o marido e pai as espera. Durante a travessia, visitam Marselha, as ruínas de Pompéia, Ceuta, Atenas, as pirâmides do Egito e Istambul – lugares apresentados como marcas da civilização ocidental. Outros personagens com quem interagem na segunda parte do filme são: uma

empresária francesa de renome, uma famosa ex-modelo italiana, uma atriz e professora [cantora] grega e, sobretudo, o comandante do navio, um norte-americano de origem polonesa. Uma ameaça perturba o cruzeiro ao final quando atravessa o Golfo Pérsico e o navio termina por ser evacuado, mas as duas portuguesas não conseguem fugir e morrem numa explosão causada por bombas plantadas por terroristas ao que tudo indica em Adem, a última parada.

Os recortes temáticos referentes a temas específicos da historiografia fazem parte do filme, onde a narrativa se desloca por diversos locais e épocas da história do Mediterrâneo europeu. O navio mundo que leva as duas portuguesas na jornada e alguns personagens que com elas integram funcionam como um fio narrativo.

Na película, as protagonistas portuguesas 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, aponta para a localidade mencionando que Portugal a conquistou dos mouros, sem citar a Espanha, que hoje detém a posse. O que vemos neste filme em termos de Europa, é uma noção mediterrânica, com portugueses, franceses, italianos e gregos (sem falar no norte-americano filho de poloneses) de um lado, e turcos e egípcios, de outro. Por isso ausência da Espanha e das cultura e língua espanhola é um ponto difícil de ignorar. Costa Lobo lembra que “É, por certo, indestrutível a influencia, que a Hespanha exercia, e ha sempre exercer sobre Portugal, influencia insita nas relações multiplices, creadas pela natureza e pela afinidade.”¹

Este ponto permanece, portanto, enigmático e, como uma possibilidade no âmbito de outra perspectiva para a interpretação do esquecimento ou simples desconsideração de da menção da Espanha. Paul Ricoeur em sua abordagem *O esquecimento e a memória manipulada*, nos diz que

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 exhaustiva é uma idéia performativamente impossível. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão

¹ COSTA LOBO, A. de Sousa Silva. *Origens do Sebastianismo. História e Perfuração Dramática*. Lisboa: Edições Rolim, 1982, p. 57.

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.²

2 - Conexões Sebásticas e a relação de Portugal com a Espanha

A tragédia de Dom Sebastião não é detalhada em *Um Filme Falado*. Ela está envolta em um certo mistério, como um mito. A questão poderia estar ligada a uma possível volta do monarca desaparecido, quase uma evocação dessa “espera coletiva pelo retorno do rei D. Sebastião”, característica do Sebastianismo apontada por Megiani.

Eduardo 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.” Isto a propósito de outro filme do cineasta, *Non, ou a vã glória de mandar*, produção que aborda episódios históricos e mitológicos da história de Portugal, com um destaque para Alcácer Quibir e a descolonização da África logo antes da Revolução dos Cravos.

É possível afirmar que o sebastianismo ou a tragédia de Dom Sebastião seja um assunto recorrente ou, no mínimo, um tema importante na filmografia do realizador. No meu mestrado a análise levou em conta dois filmes cujas narrativas dialogam sobre este tema. 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 imperial”³ 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.

Ismail Xavier identifica o filme *Non*, num rol de importantes obras 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”. Esse é justamente um forte elemento em comum entre os dois filmes: o seu caráter de alegoria

² RICOEUR, Paul. A condição histórica. In: RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Trad. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 455

³ OVERHOFF FERREIRA In: JUNQUEIRA, op. cit., p. 118.

nacional, o que colabora no estabelecimento de um diálogo entre as duas narrativas, no caso, de trechos sebásticos. Assim, entendo que conforme, Morettin, ao analisar *Um Filme Falado* cabe “desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato”, pois ao retomar a questão do personagem Dom Sebastião, mesmo de modo breve na produção de 2003, Oliveira 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 pela menina. De acordo com a narrativa de *Non, ou a vã glória de mandar*, a conexão entre dois fatos Alcácer Quibir e a Revolução dos Cravos seria quase direta.

Assim, a leitura do texto de Xavier (*A alegoria histórica*) permite colocar a possibilidade de *Um Filme Falado* também se constituir uma alegoria nacional, da mesma forma que *Non*, exigindo “a compreensão de vidas privadas enquanto representações de destinos coletivos.”⁴ Assim, ao acompanhar jornada das duas portuguesas encontramos desde o início uma forte ligação das duas com Portugal: 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. Na partida, as duas observam a materialidade dos monumentos e lembram do mito de Dom Sebastião no momento primeiro da jornada. O navio remete para uma alegoria sobre a civilização europeia e a obra como um todo mais do que uma alegoria sobre a História do Mediterrâneo poderia ser em primeiro lugar uma alegoria nacional sobre Portugal.

Em *Non*, 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

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. 242.

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.

A morte do personagem soldado e historiador em *Non, ou a vã glória de mandar* 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.

É possível observar que as poucas peças iconográficas nos cenários em *Um Filme Falado* 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 Guilherme Camarinha (quando a grega Helena canta uma canção melancólica sobre seu país) 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.

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 distância. Mesmo nas conversas à mesa a portuguesa é muito diferente das demais mulheres, 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 lado, como um mero espectador do palco principal das alegorias presentes no filme sobre o poder Ocidental. Overhoff Ferreira afirma que “através de suas protagonistas, Oliveira ressalta também a injusta marginalidade e insignificância de

Portugal na Europa babilônica”, 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 distante. 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 espada dos mouros e, em 2001, a protagonista Maria Joana e a sua mãe perecem pela bomba de terroristas.

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 navio⁵: 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.”⁶

A professora e sua filha são diferentes no seu perfil familiar, mas também 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.

Oliveira já deu declarações⁷ com críticas à União Europeia e esse aspecto surge também no filme. No primeiro jantar, Delfina, a mulher de negócios francesa e

⁵ Salão restaurante e corredor.

⁶ 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)

⁷ 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+CINEMA

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”.

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”.⁸ 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”.⁹ A pequena família portuguesa pode ser entendida também como ligada a essa ideia.

3 - Aspectos da análise fílmica

Em termos de análise fílmica que envolve aqui uma reflexão sobre relação história e cinema, *Um filme falado* apresenta características (elementos narrativos e temáticos) que podem ser encontrados em outros trabalhos do realizador: a leitura documentarizante, a reflexão sobre a história portuguesa em especial aspectos ligados ao sebastianismo e à união ibérica (nunca explicitada) após o desastre de Alcácer Quibir, revisitado em mais de uma oportunidade pelo realizador (como temática central ou episódica), caso de *Non, ou a vã glória de mandar* (1990) e este *Um Filme Falado*.

Um ponto importante ainda sobre a análise histórica do filme, é que devemos ter em mente que, como aponta Lagny¹⁰, “o filme – como outros documentos – deve responder às preocupações costumeiras dos historiadores.” Vale dizer para dar andamento ao processo de análise contemplei 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

[.html](#) . Acesso em 28/5/10

⁸ 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)

⁹ OVERHOFF FERREIRA, op. cit., 2008, p. 77. Do original “defends the need to return to Christian values.” (tradução nossa)

¹⁰ 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.

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.”

Sobre o aspecto da possível leitura documentarizante explico, esta obra pode ser classificada como um filme de ficção que, no entanto, apresenta certos elementos que apontam para o documentário¹¹, o que fica claro na análise, tendo em vista a filmagem em locações, usando monumentos e lugares de memória reais, personagens que têm a mesma nacionalidade e (e sotaque) dos atores. A história do Mediterrâneo assume um papel central da narrativa, ela é real, assumindo um ponto de vista português, mesmo se alguns elementos da trama são ficção. Em suma, em certos momentos parece mais um filme documentário, mesmo se os atores são estrelas de cinema, de um certo cinema pelo menos.

O realizador português transita, ao longo de sua carreira, entre os dois gêneros documentário e ficção, assim, algumas de suas realizações ficcionais permitem fazer aquilo que foi denominado de uma leitura documentarizante, conforme Odín, 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 [...]”. Até mesmo certos elementos de cena podem remeter a este ponto: uma placa em Marselha que indica o início da civilização (grega nesse local) ou uma tapeçaria que se vê no navio, feita por um conhecido

¹¹ Faço aqui ressalvas quanto às divisões por gênero cinematográfico, usadas aqui como forma de nos auxiliar na análise. “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. 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-Guigues 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 inestável, 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.

artista português amigo de Oliveira e que trabalhou em diversos momentos ilustrando a historiografia portuguesa ou clássicos como *Os Lusíadas* (Guilherme Camarinha).

Uma das forças de *Um Filme Falado* é a sua característica como um poderoso instrumento contemporâneo de monumentalização do passado – da civilização ocidental – (Morettin, 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”,¹ 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.

Mas também podemos considerar o trabalho do centenário Oliveira, como uma obra fronteiriça entre a história científica e a história vulgar. Uma das questões que levantei no trabalho foi justamente analisar quê tipo de história a jornada do filme mostra ao espectador, através das personagens, das aulas que a professora ministra a sua filha e as tensões dessa história positivista diante das atuais perspectivas da historiografia, principalmente tendo em vista temas ligados ao orientalismo, ao eurocentrismo e à visão dos árabes muçulmanos (e da relação com o Ocidente) que o filme propicia, simplificada em muitos momentos o chamado “choque de civilizações”.

4- Concepções de história – Consciência histórica numa aula pelo Mediterrâneo

É possível num olhar panorâmico detectar 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 mentalidades¹² incorporadas por dois historiadores fundadores dos *Annales* a respeito do Mediterrâneo antigo e medieval e a herança greco-romana, Lucien Febvre e Henri Pirenne¹³, bem como a relação com o Islã

¹² Mentalidades da época.

¹³ Aqui faço referência às obras destes dois autores consideradas na Bibliografia desta dissertação.

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 primeiros¹⁴, 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 Mediterrâneo na Época de Filipe II*¹⁵), mas sem deixar de apontar para uma forma mais plural¹⁶ 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.¹⁷

Volto ao tópico da “obra fronteiriça”¹⁸, 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,

¹⁴ Refiro-me aqui a sua tese de doutorado.

¹⁵ BRAUDEL, op. cit., v.II, p. 208. Sobre aspectos que poderiam ser considerados eurocêntricos, 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.”

¹⁶ Ou que faz algum esforço por isso.

¹⁷ BRAUDEL, op. cit., v.I, p. 29, 373, 497 e v.II, p. 22, 23, 81, 122.

¹⁸ “Que 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.

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.¹⁹

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 Universal²⁰ nos quais ao mesmo tempo podem ser observados elementos relacionados a uma historiografia eurocêntrica²¹, debruçada numa narrativa histórica bíblica, mitológica, escatológica, orientalista e positivista.

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”.²²

Embora sejam modos diversos de encarar a história, todos esses personagens tomam para si a tarefa de contá-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 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.²³

¹⁹ Ibidem, p.30

²⁰ Este ponto essencial foi-me apontado no meu Exame de Qualificação, referente a esta dissertação de mestrado, pelo Prof. Dr. Marcos Napolitano, um dos membros da banca.

²¹ 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.

²² Como as mulheres se auto-definem a certa altura.

²³ GLEZER; ALBIERI, op. cit., p. 13-30.

Aspectos orientalistas

Sobre a visão que o filme propicia a respeito do mundo árabe islâmico, em síntese destaco alguns pontos, embora ao longo do filme, muitos pontos tenham sido abordados na dissertação. Rodinson 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 pela personagem francesa (Delfina).

Em uma manifestação de Oliveira²⁴ sobre seu filme, localizei um depoimento onde afirma que as falas das personagens representariam uma visão crítica da civilização ocidental. Embora não pareça que as afirmações aqui destacadas apontem para uma análise crítica desta civilização 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.

Ao observar o que Edward W. Said chama de os principais dogmas do orientalismo, podem ser vislumbrados certos aspectos revelados por *Um Filme Falado*. As ideias nele discutidas pelos personagens e pela narrativa da primeira parte evocam o primeiro desses dogmas: “o Ocidente, que é *racional* [numa das falas à mesa do

²⁴ MACHADO, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 233.

comandante são feitas pelas mulheres várias referências ao iluminismo, à Revolução Francesa e aos direitos humanos], *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 línguas; 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 o modo como interage com pessoas locais e os monumentos].

Tudo isso em oposição ao “Oriente, que é aberrante, subdesenvolvido e inferior”. Pela narrativa toma monumentos, queima livros e destrói vidas do Ocidente, que inclui sutis elementos cênicos como as grades através das quais Port Said é vislumbrada ou a boneca de burca.

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 definir 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 ou a ser controlado” [por impérios ocidentais: Napoleão diante das pirâmides, a construção do Canal do Suez, o espírito empreendedor dos navegadores portugueses e Dom Sebastião “que queria transformar o mundo num mundo cristão” e a tomada de Ceuta pelos lusos “porque as naus portuguesas eram atacadas nestas proximidades”].

Destaco que, neste filme, o oriental árabe quase não ocupa lugar algum, ele não passa de uma abstração. 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.

À exceção de Santa Sofia que, como sabemos foi construída no período bizantino em Constantinopla e somente transformada em mesquita após a conquista por Mehmet II, 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 Joana. “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.

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, por conversas à mesa, 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 claramente aos referidos ataques nos EUA.

Estas interpretações consideram o 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, 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.

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 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 síntese²⁵, 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, adota neste sentido um único ponto de vista a respeito da história.

Diante destas reflexões porquê não ponderar se *Um Filme Falado* não nos faz sentir desejo pela história²⁶, pela indagação das fontes sobre aquilo que nele vivenciamos sobre o tema que a narrativa propõe. Pelo que abordei a resposta poderia ser positiva.

²⁵ O que seria esperado de um filme tendo em vista a questão da linguagem que exige essa síntese.

²⁶ Ver a Introdução da dissertação, p. 15 sobre o desejo que um filme pode despertar.