

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

**WILIAM PIANCO DOS SANTOS**

**A Alegoria Histórica em Manoel de Oliveira: *Um filme falado***

**São Carlos**

**2011**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

**WILIAM PIANCO DOS SANTOS**

**A Alegoria Histórica em Manoel de Oliveira: *Um filme falado***

Trabalho de dissertação do aluno Wiliam Pianco dos Santos, sob o título “A Alegoria Histórica em Manoel de Oliveira: *Um filme falado*” – orientado pelo Prof. Dr. Samuel Paiva –, apresentado à banca examinadora como parte integrante para a atribuição do título de mestre pelo PPGIS – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som / UFSCar – Universidade Federal de São Carlos.

**São Carlos**

**2011**

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

P581ah      Pianco-dos-Santos, Wiliam.  
A alegoria histórica em Manoel de Oliveira : Um filme falado / Wiliam Pianco dos Santos. -- São Carlos : UFSCar, 2012.  
237 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2011.

1. Filme cinematográfico. 2. Oliveira, Manoel, 1908-. 3. Alegoria histórica. 4. Globalização. 5. Multiculturalismo policêntrico. I. Título.

CDD: 791.437 (20ª)

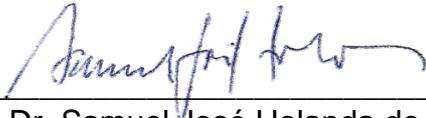
## FOLHA DE APROVAÇÃO

WILIAM PIANCO DOS SANTOS

### A ALEGORIA HISTÓRICA EM MANOEL DE OLIVEIRA: *UM FILME FALADO*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, na linha História e Políticas do Audiovisual, para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.

Orientador:



---

Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva  
PPGIS/UFSCar

Examinador:



---

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto  
PPGIS/UFSCar

Examinadora:



---

Profa. Dra. Renata Soares Junqueira  
UNESP/Araraquara

Dedico este trabalho a Maria das Graças Oliveira  
Pianco dos Santos e a Sergio Morais dos Santos,  
meus pais, meus amigos.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

Agradeço à Fapesp pela bolsa concedida – sem a qual este trabalho seria inviabilizado.

Agradeço ao PPGIS, pelo apoio ao longo de todo o nosso percurso.

Agradeço ao Manoel de Oliveira, por sua obra e disposição pela vida.

Agradeço ao meu sempre orientador, Professor Samuel Paiva, por ter acreditado em mim.

Agradeço à Juliana Panini, pelas leituras e sugestões sobre os textos que foram consolidando esta pesquisa; também a agradeço por “impulsionar e ser impulsionada”.

Agradeço à Fernanda Armando Duarte, Rodrigo Rezende e Roger Mestriner, por serem meus “irmãos”.

Agradeço aos integrantes de nossa banca examinadora, Professora Renata Soares Junqueira e Professor Arthur Autran, pelos comentários, sugestões e indicações que tanto acrescentaram ao trabalho.

Agradeço aos meus irmãos, Willy Pianco e Angelo Borel.

Agradeço às minhas avós, Neci Oliveira e Rosalina Moraes dos Santos, por todo o exemplo e carinho.

Agradeço aos amigos todos de São Carlos, que muito me auxiliaram nessa jornada: Dario Mesquita, Dhuba, Edson Costa, Felipe Rossit, Filipe Brito, Glauco Toledo, Hugo Reis, José Eduardo Bozicanin, Laila Rotter Schmidt, Lais Oliveira, Letácio Galvão, Márcia Regina Rodrigues, Marco Aurélio Freitas, Maria Ines Diuzeide, Mauro Luciano, Milton Biscaro, Mirian Ou, Nayady Oliveira, Patricia Vaz, Renato Coelho, Thiago Altafini, Thiago Pinto.

Aos amigos e conselheiros: Ana Soares, Paulo Cunha, Daniel Ribas, José Filipe Costa, Josette Monzani, Michelle Sales, Mirian Tavares, Fátima Bueno, Alessandro Gamo, Mauro Rouvai, Leandro Mendonça, Jorge Cruz.

Aos professores Carolin Overhoff Ferreira, Luciana Araújo e Marcio Thamos.

Aos que sempre me fazem sorrir: Aline Mor, Clarissa Lemos, Guilherme Cruz, Kelson Bergamin, Marcelo Emerson de Sousa, Marilu Jesualdo, Neomísia Silvestre, Rodrigo Tesso Vitor, Rodolfo Passos, Tatiane de Sá.

Agradeço à Joana Junqueira pela companhia e solidariedade.

“Terrível palavra é um *Non*”

Padre António Vieira

(Sermão da Terceira Quarta-Feira da Quaresma)

**Resumo:**

Este trabalho de pesquisa consiste em uma análise do discurso fílmico de *Um filme falado* (2003), do diretor português Manoel de Oliveira. A ideia é investigar os sentidos implicados na alegoria histórica construída por esse realizador no referido filme, problematizando-se as noções de nação e globalização. Nesse sentido, os referenciais teóricos estão orientados para as implicações da alegoria no discurso cinematográfico, assim como para o campo interdisciplinar localizado entre o Cinema e a História. Desta maneira, serão tratados aspectos temáticos e formais a partir da análise fílmica da obra em questão.

**Palavras-chave:** Manoel de Oliveira; *Um filme falado*; Alegoria histórica; Nação; Globalização; Multiculturalismo policêntrico.

**Abstract:**

This research consists of a discourse analysis of *Um filme falado* (2003), from the Portuguese film director Manoel de Oliveira. The idea is to investigate the meanings implied in the historical allegory built by the director in that film, questioning the notions of nation and globalization. In this sense, the theoretical references are conducted to the implications of the allegory in cinematographic discourse, as well as the interdisciplinary field located between the Cinema and History. For such end, thematic and formal aspects will be dealt based on the film analysis of the work in question.

**Keywords:** Manoel de Oliveira; *Um filme falado*; Historical allegory; Nation; Globalization; Polycentric multiculturalism.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	01
Referências Teóricas .....	06
Método e Objetivos .....	08
CAPÍTULO 1 – OS INDÍCIOS ALEGÓRICOS .....	11
1.1 – Uma Aproximação à Obra de Manoel de Oliveira .....	11
1.1.1 – Os Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira .....	16
1.1.2 – <i>Um filme falado</i> .....	20
1.2 – A Metodologia de Análise .....	22
1.2.1 – A Dinâmica da Intenção, Enunciação e Interpretação Alegórica ..	27
1.3 – A Análise Alegórica .....	33
1.3.1 – O Panorama Geral e a Figura do Navio .....	34
1.3.2 – Indícios Alegóricos da Nação Portuguesa .....	46
1.3.3 – A Interação entre as Figuras Alegóricas .....	56
1.3.4 – A Canção de Helena .....	74
CAPÍTULO 2 – A INSTÂNCIA NARRATIVA .....	80
2.1 – Lisboa .....	82
2.2 – Marselha .....	85
2.3 – Nápoles .....	89
2.4 – Pompeia .....	90
2.5 – Atenas .....	93
2.6 – Istambul .....	96
2.7 – Cairo .....	99
2.8 – <i>Primeiro jantar</i> .....	104
2.9 – Mar Vermelho .....	114
2.10 – Aden .....	118
2.11 – <i>Segundo jantar</i> .....	119
2.12 – O abandono do Navio .....	122

CONCLUSÃO .....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	134
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS .....	140
ANEXO	
Ficha Técnica do Filme .....	142
Pontos de Vista dos Planos .....	143

## INTRODUÇÃO

Certamente foram inúmeros e complexos os episódios que consolidaram as civilizações ao longo da história; entretanto, há uma certa perspectiva histórica de caráter eurocêntrico, que vários autores interessados na questão da globalização passam a criticar, defendendo em contrapartida um posicionamento respaldado pelo “multiculturalismo policêntrico” (STAM; SHOHAT, 2006; SANTOS, 2003). No âmbito da modernidade e da chamada pós-modernidade, no mundo contemporâneo, quando os contatos entre diversas culturas, povos e nações intensificam-se, tal panorama torna-se mais complexo. Como afirma Ianni (2000a, p. 95), por exemplo, “a história do mundo moderno e contemporâneo pode ser lida como a história de um vasto e intrincado processo de transculturação, caminhando de par com a ocidentalização, a orientalização, a africanização e a indigenização”.

Vários aspectos relacionados a essa problemática estão presentes no longa-metragem do diretor português Manoel de Oliveira, *Um filme falado* (2003). Trata-se de uma obra que pode ser pensada como uma “alegoria histórica” (XAVIER, 2005a), na medida em que se constitui como um discurso cuja enunciação nem sempre aponta para significados evidentes, aparentes, trabalhando antes com sentidos ocultos, disfarçados e enigmáticos. O discurso fílmico de Manoel de Oliveira pressupõe, dessa forma, uma certa cadeia polissêmica ambígua, a qual aponta para o questionamento da nação – em especial, de Portugal – no âmbito de um contexto transnacional contemporâneo, pautado pela inserção desse país na Comunidade Econômica Europeia, no ano de 1986<sup>1</sup>, mas atento, contudo, aos complexos embates entre diferentes agentes (povos, grupos, impérios, nações, Estados-nação) ao longo dos tempos.

*Um filme falado* narra a história de Rosa Maria (uma portuguesa, professora de História, personagem interpretada pela atriz Leonor Silveira) e sua filha Maria Joana (Filipa de Almeida) que no ano de 2001 viajam pelo Mar Mediterrâneo em direção à Índia, aonde devem se encontrar com o pai da menina. Durante a viagem, mãe e filha visitam locais emblemáticos da constituição de civilizações ocidentais e orientais. Partindo de Lisboa, elas passam por Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas, Istambul,

---

<sup>1</sup> A Comunidade Econômica Europeia tornou-se União Europeia em 1992.

Cairo e Aden. Nesse percurso, a mãe, que antes conhecera esses lugares somente pelos livros, trata de explicar à filha a importância de tais cidades, naquilo que elas têm de relevante para a História Antiga, Medieval, Moderna e Contemporânea. À medida que visitam as regiões, mãe e filha deparam-se com o contraste entre civilizações que figuraram com grande relevância ao longo da história mundial e o papel reservado a tais localidades no mundo contemporâneo. Além disso, a diferenciação entre mitos e fatos históricos afirma-se como tema central nos ensinamentos passados por Rosa Maria a Maria Joana.

No trajeto, elas encontram outros personagens. É o caso, por exemplo, de um Pescador em Marselha (Michel Lubrano di Sbaraglione), um Padre ortodoxo em Atenas (Elias Logothetis) e de um Ator português no Cairo (Luís Miguel Cintra). Ganham destaque, personificados como alegorias nacionais, o Comandante do navio (John Malkovich), dos Estados Unidos, e três mulheres que também estão no cruzeiro, a saber: Delfina, uma empresária francesa (Catherine Deneuve); Helena, uma atriz e cantora grega (Irene Papas); e Francesca, uma ex-modelo italiana (Stefania Sandrelli). O contato estabelecido entre os diferentes personagens é revelador da interação entre nações, legados e culturas distintas. Dentro dessa dinâmica, duas sequências ganham relevância na trama do filme: os dois jantares que acontecem à mesa do Comandante.

Porém, o cruzeiro em que viajam tem sua trajetória violentamente interrompida por conta de uma bomba colocada no Navio – no porto de Aden, já no chamado mundo oriental<sup>2</sup>. Este atentado terrorista obriga a fuga de passageiros e tripulação, mas, no entanto, acaba por vitimar mãe e filha portuguesas.

O filme provoca investigações ao instigar uma reflexão sobre a crise da nação em um mundo globalizado. Nesse sentido, são muitas as questões levantadas pelo discurso de *Um filme falado*. É o caso, por exemplo, da compreensão da história das nações, assim como de suas inserções em continentes ou comunidades internacionais. Isso pressupõe narrativas, muitas vezes de caráter mítico, como elementos fundadores de identidades nacionais (com destaque para Portugal) e internacionais (no caso, com ênfase na

---

<sup>2</sup> A partir de autores, tais como, Octavio Ianni, Edward Said, Ella Shohat e Robert Satm, entre outros, este trabalho corrobora a perspectiva de que “Oriente” e “Ocidente” são oposições impostas por interesses sociais, econômicos, culturais, em suma, políticos que apresentam a determinação de um *centro* – variável, contudo, ao longo da história mundial. Sendo assim, nos referiremos tanto a um como a outro antes visando a clara apresentação de nossos argumentos do que defendendo a definitiva separação entre *partes distintas* na configuração planetária.

Comunidade Europeia), o que nos leva a Octavio Ianni quando ele afirma que “o mundo pode ser lido como um texto, uma imensa e babélica narrativa” (IANNI, 2000a, p. 115) e, nesse sentido, há na história narrativas e contranarrativas que se encontram, reencontram, entram em conflito, em um processo que tem entre os seus pontos de inflexão justamente o momento das grandes navegações dos séculos XV e XVI.

A análise de *Um filme falado* implica a investigação de vários aspectos. Há, por exemplo, a figura da viagem que, na narrativa do filme, ocorre no Mediterrâneo – um mar fundamental para os europeus do Ocidente e do Oriente. Há, além disso, o fato de as portuguesas (mãe e filha) seguirem de seu país original para a Índia, o que constitui uma menção ao destino alcançado por Vasco da Gama em 1498. Ou seja, tais aspectos confirmam estratégias narrativas e discursivas que dizem respeito ao passado e ao presente. Pensando na possibilidade da viagem como uma figura da alegoria em questão, é interessante observá-la seguindo as colocações de Octavio Ianni (Idem), quando ele diz que a história dos povos está marcada pela viagem, de maneira real ou metafórica, constituindo tanto um modo de se descobrir o “outro”, como um modo de se descobrir o “eu”. A viagem está relacionada às distinções entre Novo Mundo e Velho Mundo, Ocidente e Oriente, Norte e Sul, etc.

A partir de tais pressupostos, seria possível cogitar que Manoel de Oliveira estaria criando, em *Um filme falado*, uma alegoria da nação portuguesa tentando se situar no contexto da União Europeia e dos diferentes modos de interação entre as nações no mundo hoje, mas ainda lidando com os resquícios de seu passado imperialista e colonialista.

Com as figuras do Navio, dos personagens, das cidades, dos monumentos históricos, Oliveira estaria buscando a representação alegórica de tempos e espaços simultaneamente contínuos e descontínuos. Ele propõe, dessa maneira, uma reflexão sobre a globalização, pondo em xeque os sentidos atribuídos às fronteiras temporais e espaciais.

O filme também problematiza outro aspecto relevante no contexto dos contatos contínuos e descontínuos entre tempos e lugares tão distintos, o qual diz respeito à tradução das línguas, associada à interpretação das culturas. Enquanto viaja, Rosa Maria explica à sua filha as histórias que levaram à fundação das nações e civilizações, tratando de interpretar seus mitos e lendas, como a narrativa relacionada a D. Sebastião,

rei português cujo desaparecimento na batalha de Alcácer-Quibir (1578) dá origem à lenda de seu retorno como uma espécie de salvador de Portugal em seus momentos de infortúnio, o que constitui a essência mitológica do sebastianismo.

Nesse percurso da viagem, Rosa Maria, ao desembarcar nas diversas cidades, visitando seus monumentos, conversa, ora em francês, ora em inglês, com os indivíduos com quem se depara. Sempre acompanhada da filha – que permanentemente questiona “o quê?” e “por quê?” em relação às histórias que ouve –, ela percorre tais localidades sem o acompanhamento de guias de turismo, mas entra em contato com pessoas diversas.

Nos âmbitos desses diálogos, ganham relevância as sequências relacionadas aos jantares que ocorrem no navio. O Comandante convida para a sua mesa as três mulheres que são famosas, célebres: a francesa Delfina, a grega Helena e a italiana Francesca. Em seu diálogo “extraordinário” (como diz ele), cada um fala na sua língua materna e, mesmo assim, todos se entendem perfeitamente, em uma interação harmônica.

Entretanto, em outra sequência, quando o Comandante convida Rosa Maria e sua filha à mesa de jantar, para se reunirem às outras convidadas, a situação se modifica. Como apenas ele compreende um pouco do idioma português, por ter vivido algum tempo no Brasil, a conversa precisa ocorrer por meio de uma língua que seja falada e compreendida por todos (a exceção é a menina), no caso, o inglês. Tal situação sugere todo um debate, que tem lugar nessas cenas da mesa de jantar, sobre o poder das nações, sobre a dominação ou sobre os interesses comuns entre diversos países, em um contexto que aponta para panoramas étnicos, midiáticos, técnicos, financeiros e ideológicos, implicados nas “disjunções e diferenças na economia cultural global” (APPADURAI, 1999). O filme em questão propõe, portanto, também uma reflexão acerca do papel histórico da língua portuguesa no mundo.

Além disso, é relevante notar que a viagem empreendida em *Um filme falado*, que recoloca em cena o projeto de Vasco da Gama de descobrir “o caminho marítimo para as Índias”, traz à tona as vinculações entre Ocidente e Oriente, tal como foram se constituindo pelo menos desde o Renascimento. Esta questão permanece um aspecto fundamental do mundo globalizado, inclusive, com problemáticas tratadas no filme, como o fundamentalismo religioso e o terrorismo. Na verdade, como diz Octavio Ianni tendo como referência, entre outros, pensadores como Edward Said (2007), as relações

Ocidente-Oriente são, a rigor, configurações geoistóricas constituídas, que se modificam e reiteram ao longo do mercantilismo, colonialismo, imperialismo e globalismo.

O discurso de *Um filme falado*, de fato, parece apontar para o que Ianni, partindo de autores como Fernando Ortiz (1987), propõe como a possibilidade de “transculturação”, entendendo que este vocábulo “expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, que é o que a rigor indica a expressão *aculturation*” (IANNI, 2000a, p. 106).

Em síntese, são muitos os aspectos que estão relacionados à questão da nação e da globalização no referido filme; todos eles compõem uma “alegoria histórica” (XAVIER, 2005a) com suas diversas implicações. As figuras alegóricas elaboradas por Manoel de Oliveira sugerem um pensamento crítico sobre a contemporaneidade, compreendida em perspectiva histórica. Seu discurso implica um impulso de memória de um momento anterior da história que acaba por comunicar um sentimento de crise devido à presença (decaída) do passado no presente. Dessa maneira, em *Um filme falado* está em xeque a perspectiva de uma teleologia histórica, relacionada à noção de progresso como resposta às contradições entre desenvolvidos e subdesenvolvidos em um mesmo planeta e, num recorte mais restrito, no próprio continente europeu.

Afinal, a alegoria histórica constituída por Manoel de Oliveira faz menção ao passado colonial de Portugal e chega ao contexto atual, de incertezas quanto aos rumos de uma nação que se constituiu em grande parte, como bem expressa *Os lusíadas*, de Camões (obra pela primeira vez publicada em 1572), a partir das viagens, das conquistas marítimas. Se nessa passagem da Idade Média para a Modernidade, Portugal, com o Tratado de Tordesilhas (1494), chega a dividir com a Espanha o chamado Novo Mundo, hoje, num contexto de globalização, mais precisamente no âmbito dos contornos de uma União Europeia, seu papel passa a ser outro, constituindo-se a nação portuguesa enquanto uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1989; 2008) a partir de parâmetros bem distintos daqueles do seu passado colonialista.

Sendo assim, um dos desafios desta pesquisa é investigar a complexa relação existente no processo de *enunciação-interpretação* de *Um filme falado*, procurando compreender como ocorre a utilização da alegoria como apresentação de fenômenos históricos que discutem elementos e questões do passado e do presente.

É a propósito da dimensão contemporânea do debate envolvendo nação e globalização em perspectiva histórica que o empreendimento deste trabalho prevê como parâmetro conceitual o “multiculturalismo policêntrico”, proposto por Ella Shohat e Robert Stam, que parte da ideia de que a percepção acerca das problemáticas impostas a partir da história lida de forma eurocêntrica “é indispensável para compreender não apenas as representações contemporâneas nos meios de comunicação, mas também as subjetividades contemporâneas” (2006, p. 19). Entretanto, como esclarecem os autores, não está em pauta uma dimensão de “eurofobia”, com a rejeição da Europa em bloco, como se entre os europeus (e os norte-americanos, que também estão incluídos na perspectiva eurocêntrica) não existisse diversidade política, étnica, religiosa, sexual, etc. Trata-se, em contrapartida, como eles propõem, de descolonizar as relações de poder entre diferentes comunidades. E não por acaso os seus “estudos multiculturais dos meios de comunicação” (p. 27), como dizem, empreendem um mapeamento de discursos colonialistas desde 1492, considerado o ano de “descobrimto” da América. Interessados em reconhecer o mundo como uma formação mista, eles chamam a atenção para os hibridismos, os sincretismos e as mestiçagens em contraposição, por exemplo, ao etnocentrismo, ao racismo e ao sexismo que marcam as políticas imperialistas, colonialistas e neocolonialistas.

Sem dúvida, construir uma análise da obra de Manoel de Oliveira a partir de tal perspectiva é um desafio, que, no entanto, é condizente com o discurso desse realizador. Assim, tomando como premissas as ideias até então comentadas acerca da alegoria histórica, da globalização e do multiculturalismo policêntrico, a hipótese que se desenha a propósito de *Um filme falado* é a de que Oliveira elabora no enredo desse filme estratégias narrativas que colocam em xeque o eurocentrismo.

### **Referências Teóricas**

Para verificar a hipótese, esta pesquisa empreende um trabalho que resulta em um conhecimento mais sistematizado sobre a construção cinematográfica do referido realizador, a partir de conceitos-chave tais como:

- “Alegoria histórica”: conceito trabalhado por diversos autores, por exemplo, Ismail Xavier (2005a) e Fredric Jameson (2006). Estarão, para isso, implicadas problemáticas relacionadas ao campo interdisciplinar do Cinema e da História, sendo referências autores como Jean-Claude Bernardet (1995), Erich Auerbach (1997), Eduardo Morettin (2003) e Marc Ferro (2010).

- “Globalização e cultura global”: noções tratadas, por exemplo, por autores tais como Renato Ortiz (1994), Octavio Ianni (2000a, 2000b), Fredric Jameson (1994; 1995; 2006), Arjun Appadurai (1996; 1999), Eric Hobsbawm (1995), Milton Santos (1994; 2004; 2006) e Jesús Martín-Barbero (2001), entre outros interessados em compreender os processos característicos de um mundo transnacional e de uma cultura mundial relacionada à interdependência das nações, à internacionalização do capital e às dialéticas da globalização.

- “Multiculturalismo policêntrico”: conceito proposto por Ella Shohat e Robert Stam (2006), que diz respeito à possibilidade de um debate acerca das identidades que se constituem em torno de nacionalidades, etnias, sexualidades, classes sociais, perseguindo uma multiplicidade descentrada e propondo a reestruturação de relações intercomunais. Nesse sentido, também são autores e obras de grande relevância, entre outros, Boaventura de Sousa Santos (2003) e Benedict Anderson (1989; 2008).

Assim, poderíamos comprovar que o cineasta Manoel de Oliveira visa reler o passado histórico das civilizações para expressar as problemáticas existentes no contemporâneo, lançando mão da alegoria histórica no referido filme, cujo discurso relaciona-se com a crítica ao eurocentrismo.

Ou seja, o interesse desta pesquisa diz respeito ao cinema como experiência de conhecimento. Está em pauta a construção de um saber que possa resultar em uma intervenção em debates culturais, políticos e econômicos, sobretudo no que se refere a países que têm em comum um passado colonial vinculado a Portugal, os quais hoje constituem uma comunidade internacional orientada pelo esforço de uma colaboração solidária.

## Método e Objetivos

Tendo em vista o conjunto da obra de Oliveira e as especificidades de seu filme aqui mais diretamente observado, sugerimos o aprofundamento teórico acerca da alegoria, que, como diz Ismail Xavier, está relacionada a “uma prática profundamente envolvida com as vicissitudes da mudança histórica e formalmente permeável a elas” (2005a, p. 379). Afinal, este cineasta, de fato, é um realizador claramente interessado pelas questões político-econômicas, históricas e culturais da contemporaneidade. Suas questões recorrentemente estão atreladas às concepções das nações em contextos internacionais, como comprovam alguns episódios que constituem a história da nação portuguesa, que se fazem presentes no filme-objeto em questão:

- a complicada entrada de Portugal na União Europeia – podemos atentar para a sequência que se desenrola à mesa de jantar no Navio, quando mãe e filha são convidadas e todos, obrigatoriamente, passam a conversar em inglês;
- a ideia de um controle mundial liderado pelos Estados Unidos, como indica a figura do Navio conduzido por um Comandante estadunidense sem nome<sup>3</sup>;
- as tensões entre o Ocidente e o Oriente, decorrentes de interesses econômicos associados a divergências religiosas, como indicam as sequências do filme envolvidas com o debate sobre a produção de petróleo, além da cena do ataque terrorista.

Assim, este trabalho, em sua totalidade, propõe uma abordagem sobre *Um filme falado*, de modo a investigar os sentidos implicados na “opacidade” de seu discurso cinematográfico (XAVIER, 2005b), com interesse especial pelas questões acima apresentadas. A hipótese aqui levantada indica o interesse de Oliveira em problematizar a história, por meio do uso constante de alegorias construídas de modo a reiterar a ideia de um conflito permanente entre o passado e o presente.

---

<sup>3</sup> O personagem interpretado pelo ator John Malkovich é creditado como “Comandante John Walesa”, no entanto, ninguém se refere a ele dessa forma ao longo do filme.

Para tanto, esta dissertação divide-se em três partes, compreendendo aspectos entendidos como essenciais na busca por uma interpretação alegórica. No entanto, alguns de seus conceitos-chave (a saber: a alegoria histórica no cinema, as teorias sobre a globalização, o multiculturalismo policêntrico e as questões relativas à instância narrativa) são indissociáveis nessa perspectiva e, portanto, insubordináveis às divisões criadas, permeando assim todo o texto, ora com maior ou menor atenção. O que propomos, na verdade, é uma maior ênfase em momentos distintos da disposição textual sobre um ou outro referencial teórico, com o propósito de evidenciar uma ou outra teoria, na expectativa de melhor clarificar as ideias apresentadas, mas sem perder de vista a permanente inter-relação existente entre elas.

Desta maneira, partindo do pressuposto de que há uma “expressão alegórica” em *Um filme falado*, revelada em suas estratégias retóricas particulares, no primeiro capítulo desta dissertação a ideia é empreender uma análise de discurso que considere os indícios que apontem para os agentes narrativos como “figurações” e “personificações” de conceitos (XAVIER, 2005a) relacionados à história de Portugal. Estarão em pauta “alegorias nacionais” que estão constituídas sobre “personificações” tanto de indivíduos como de coletividades. Tal abordagem, no entanto, incide imediatamente sobre o campo interdisciplinar localizado entre o Cinema e a História.

No caso do plano conceitual aqui previsto, a leitura alegórica estará em grande parte orientada pela “análise narrativa”, que será o mote do segundo capítulo, pensada em termos da “problemática da enunciação”, das tensões entre “narrativa” e “narração” – com interesse pelas questões de “focalização”, (André Gaudreault; François Jost, 2009, e Gérard Genette, 1972) – dos conflitos entre os “pontos de vista dos personagens e o ponto de vista do narrador” (ou entre o ponto de vista da instância narrativa e o ponto de vista dos personagens), assim como pela questão da “voz narrativa” (procurando-se questionar, em suma, o nível de presença do narrador na narrativa), como indicam Michel Marie e Jacques Aumont, em *A análise do filme*, no capítulo dedicado à “análise do filme como narrativa” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 83-104).

Por fim, vislumbrando um desfecho a partir das metodologias e referenciais teóricos empreendidos nos dois capítulos precedentes, a Conclusão visa compreender os significados implicados na proposta de alegoria histórica dentro do referido filme, tomando-os como possibilidade que instiga a percepção de uma narrativa que se dá em

âmbito globalizado, mas de acordo com as premissas de uma multiplicidade descentrada, propondo a reestruturação de relações intercomunais, visando a descolonização das relações de poder contida entre diferentes comunidades.

Dessa maneira, a análise do discurso cinematográfico em questão será pautada por uma noção de “leitura alegórica” que, como afirma Xavier (2005a), tem sido empreendida em diversos contextos culturais, com diferentes esquemas conceituais, todos, entretanto, trazendo a ideia de que uma história (transmitida por texto escrito ou filme) ou uma imagem dão figura a um conceito, a uma ideia ou a uma moral. Assim, esta pesquisa estrutura-se a partir das seguintes seções de análise de *Um filme falado*: (01) a problemática relacionada à noção de Alegoria e História e os indícios dos personagens como figuras e personificações alegóricas, (02) a instância narrativa e os pontos de vista do narrador e dos personagens e (03) uma conclusão na qual as interpretações alegóricas estão vinculadas aos métodos de análise adotados, proporcionando a compreensão do discurso empreendido por Oliveira.

## CAPÍTULO 1 – OS INDÍCIOS ALEGÓRICOS

### 1.1 – Uma Aproximação à Obra de Manoel de Oliveira

Tendo iniciado sua carreira cinematográfica no ano de 1931, com o documentário de curta-metragem *Douro, faina fluvial*, o diretor português Manoel de Oliveira é dono de um currículo bastante extenso, em que mais de cinquenta títulos (produzidos em Portugal, França, Itália, Suíça, Espanha e Brasil) levam a sua assinatura como realizador.

Com impressionante vigor físico e mental (devemos lembrar que Oliveira nasceu em 11 de dezembro de 1908), ele produz, desde *Francisca* (1981), a média de um filme por ano. Sendo assim, qualquer trabalho que se disponha a analisar uma carreira com oitenta anos de existência deve considerar aspectos diversos no que diz respeito às mudanças sociais, políticas, históricas e econômicas que impliquem diretamente no âmbito de suas produções realizadas.

Refletir sobre como Oliveira atravessou o século XX, adentrando o século XXI, e em que medida seus filmes implicaram à concepção discursiva que se propõe para *Um filme falado* (2003) é matéria relevante para esta pesquisa. Naturalmente, esta dissertação não tem a pretensão de observar em detalhes toda a longa carreira deste realizador e reconhece que tal tarefa, se realmente possível, ainda está por ser feita, principalmente se considerado o fato de ele estar permanentemente em produção até o presente momento. Os esforços aqui constantes visam demarcar alguns aspectos destacáveis em tal trajeto naquilo que eles possam facilitar o entendimento de como o filme-objeto deste trabalho insere-se no todo de sua obra.

Podemos notar certas características em seu método de realização, no contraste entre o início de sua carreira e as proposições posteriormente firmadas (que consolidam o cinema *oliveiriano*), a partir de filmes que marcam pontos de inflexão em sua obra. Dessa maneira, poderíamos contrapor *Douro, faina fluvial* (1931) – declaradamente inspirado em *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) –, com *O pintor e a cidade* (1956). Nesse paralelo, destaca-se a montagem rápida do primeiro em contraposição ao caráter contemplativo do segundo. Essa característica de uma narrativa mais *lenta* em sua cinematografia será uma marca recorrente (quase que predominante)

em seus filmes, estendendo-se, entre outros, ao próprio *Um filme falado* (2003). E o sentido perseguido pelo realizador com tal método justifica-se em certezas só alcançadas por intermédio do tempo transcorrido no intervalo de anos sem produção<sup>4</sup>:

Precisamente, descobri, durante esses anos, que o plano ganha outro sentido com a sua duração. Vêem-se outros movimentos e pormenores. Dispõe-se de tempo. Vê-se a luz, o enquadramento e o efeito emocional evolui. Eu começava, então, a gostar de deixar correr o tempo. Não se passa nada, mas passou-se alguma coisa. (...) tive longos intervalos de inatividade, no decorrer dos quais seguia a evolução do cinema, e aproveitei a vantagem da minha disponibilidade de tempo para refletir (BAECQUE; PARISI, 1999, p. 141).

Outro título de destaque, nesse sentido, é *Aniki-Bobó* (1942), seu primeiro filme de longa-metragem, que utiliza atores pouco experientes ou mesmo amadores. A ele, a crítica do período (ainda que a contragosto do próprio Manoel de Oliveira, que não reconhece o filme sob tais características) atribuiu alguns dos princípios do movimento neo-realista que teria maior evidência na cinematografia italiana<sup>5</sup>. Já o seu segundo filme de longa-metragem, *Acto da primavera* (1963), destaca-se pelo pendor teatral de sua representação, ou seja, outra das características recorrentes em sua cinematografia. Não obstante o fato de trabalhar com atores amadores também neste filme (um registro documental sobre a representação teatral da Paixão de Cristo por moradores de um povoado de Trás-os-Montes), mantendo, inclusive, os planos-sequências já utilizados no longa-metragem anterior, o que se evidencia é o fortalecimento de um método de trabalho pontuado pela relação com outras artes e a valorização da palavra, como podemos observar no decorrer de toda a sua obra.

A propósito da relação do cinema oliveiriano com as demais artes, Renata Soares Junqueira irá afirmar em *Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema* (2010), livro por ela organizado:

E aqui tocamos, quiçá, no mais interessante aspecto da cinematografia de Manoel de Oliveira: a sua ligação com outras artes como a pintura (*O Pintor e a Cidade*, 1956; *As Pinturas do meu irmão Júlio*, 1965), a música (*Os Canibais*, 1988), a escultura (*Estátuas de Lisboa*, 1932; *Simpósio Internacional de Escultura em Pedra – Porto*, 1985) e, principalmente, a literatura e o teatro (p. xx).

<sup>4</sup> Entre esses dois títulos, Oliveira realizou seu primeiro filme de longa-metragem, *Aniki-Bobó* (1942) e poucos curtas-metragens – sendo alguns deles creditados ao realizador apenas anos após a sua realização.

<sup>5</sup> Ver a Revista *Cahiers du Cinéma*, outubro de 1957, n° 75, em que André Bazin defende tal relação.

Especificamente sobre a relação entre Cinema e Literatura são vários os títulos: *O passado e o presente* (1971), adaptado da obra homônima de Vicente Sanches; *Benilde ou a virgem mãe* (1975), *O meu caso* (1986) e *O quinto império – ontem como hoje* (2004), nos quais há a referência do escritor José Régio; *Amor de perdição* (1978), título homônimo de Camilo Castelo Branco; *O dia do desespero* (1992), realizado sobre trecho de *Amor de perdição* (cartas de Camilo Castelo Branco); *Francisca* (1981), *Vale Abraão* (1993), *O convento* (1995), *O princípio da incerteza* (2002) e *O espelho mágico* (2005), contando com a influência das obras literárias de Agustina Bessa-Luís; *O sapato de cetim* (1985), roteirizado a partir da obra homônima de Paul Claudel; *Os canibais* (1988), realizado a partir da obra homônima de Álvaro do Carvalho; *A caixa* (1994), adaptação da novela homônima de Prista Monteiro; *Inquietude* (1998), adaptado a partir dos textos *Os imortais*, de Helder Prista Monteiro, e de “Suzy” e “A mãe de um rio”, contos de, respectivamente, António Patrício e Agustina Bessa-Luís; *A carta* (1999), livremente inspirado em *A princesa de Clèves*, de Madame de LaFayette. Além de aproximações com, entre outros autores, Luís de Camões, Fernando Pessoa, Padre António Vieira, Dostoiévsky, Nietzsche e a *Bíblia*.<sup>6</sup>

No que diz respeito à aproximação entre Cinema e Teatro, tema caro a Oliveira, ele partirá das seguintes indagações: “Qual é verdadeiramente a diferença entre o teatro e o cinema? Onde começa o teatro? Onde acaba o cinema?” (BAECQUE; PARSI: 1999, p. 52), sugerindo, no entanto, uma resposta: “O cinema é imaterial. O que é material é o ecrã, são as poltronas e a sala” (Idem, p. 53). E mais:

Quando falo de teatro, é no sentido da representação da cena. Tudo o que não é a vida é o teatro, mesmo um quadro. O teatro é a síntese de todas as artes. O cinema recebeu essa herança e, pelas suas possibilidades, enriqueceu-a. O sentido que dou a *teatro* no cinema é o de representação da vida. Graças ao cinema, tudo pode ser representado.

Evoluímos constantemente e modificamos, por isso mesmo, a nossa concepção do cinema. Há uma concepção extremamente constrangedora e redutora do cinema que consiste em pensar que é necessário panorâmicas ou avançar e recuar a câmara e que a palavra é domínio do teatro. Não, no cinema é tudo. A palavra é um elemento precioso do cinema porque é um elemento privilegiado do homem.

---

<sup>6</sup> Este levantamento foi realizado a partir do trabalho de Orlando Margarido, “Filmografia”, presente no livro *Manoel de Oliveira* (2005), organizado por Alvaro Machado.

A palavra não deve ser uma ajuda à imagem. É preciso que seja autônoma, como a imagem e a música. E tudo isso se deve casar com pleno acordo (Idem, p. 70-72).

Como lembra Junqueira (2010, p. xx-xxi), tal teatralidade “nada tem de inocente ou de gratuito aparato; ela é, pelo contrário, reveladora de um firme posicionamento estético, de um método de produção obstinadamente perseguido e aperfeiçoado a cada passo da cinematografia oliveiriana”. Ou seja, o que Manoel de Oliveira parece perseguir é a evidenciação de toda e qualquer marca ficcional em seu método de realização, ser fiel a isso e propor ao espectador uma relação reflexiva com a sua obra. “Noutros termos, no cinema de Manoel de Oliveira a ficção é sempre deliberadamente exibida como ficção mesmo, comprazendo-se o realizador em escancarar, para o espectador, os bastidores cinematográficos (...)” (Idem).

Apresentado tal panorama, caberia verificar como o filme-objeto de estudo desta pesquisa insere-se no amplo conjunto de sua obra para, depois então, nos dedicarmos mais prontamente à sua análise. Assim, sugerimos possíveis divisões temáticas dentro da cinematografia oliveiriana, com o intuito de reconhecer determinado discurso que aponte para os aspectos relacionados à alegoria histórica construída, naquilo que ela implica diretamente sobre o auxílio à compreensão do passado e do presente da nação portuguesa.

Alguns apontamentos podem ser feitos nesse sentido. Renata Soares Junqueira (2010) propõe o visionamento da obra oliveiriana a partir de planos. Sendo eles cinco ao total: “uma poética para o cinema”, “Portugal e o projeto expansionista”, “a dialética do bem e do mal”, “em busca do tempo perdido” e “os amores frustrados”. Cabe notar que este último plano proposto por Junqueira parte da compreensão de um conjunto de filmes de Oliveira como indicado por João Bénard da Costa (2005). Ou seja, o reconhecimento do grupo “amores frustrados”, sendo na verdade uma tetralogia, surge em trabalhos prévios do crítico português, e é adotado pela autora. A Bénard da Costa é atribuída também a compreensão de um outro conjunto: o “eterno feminino”. Além destes, propomos a existência de mais outro grupo, o qual denominamos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*.

Cabe salientar que tais temáticas estão aqui colocadas sem a pretensão de encerrar o assunto ou mesmo de iniciá-lo a partir de considerações plenamente construídas. O esforço e a justificativa para as colocações apresentadas se dão de acordo com uma

metodologia muito particular, na esperança de se contribuir para que uma obra tão ampla possa ser mais bem vista e, à medida do possível, analisada.

Dessa maneira, o cinema de Manoel de Oliveira poderia ser analisado a partir de perspectivas que atribuem a determinados *corpus* de filmes um caráter de conjunto. É, por exemplo, o que podemos encontrar nas argumentações do ator, pesquisador e crítico português João Benárd da Costa a propósito da chamada tetralogia dos “amores frustrados” na obra oliveiriana:

Se *O passado e o presente* é o primeiro “painel” da tetralogia dos amores frustrados, como Oliveira assumiu ao tempo do *Amor de perdição*, é-o porque nele corpo masculino algum sacia a voracidade sexual da mulher, que, só na imagem mental ou na imagem figurada desse corpo, conhece amor que não se possa frustrar (COSTA: 2005, p. 123).

E mais adiante:

(...) importa analisar, sucintamente, mas com o rigor possível, as protagonistas dos restantes filmes do ciclo dos amores frustrados (...), bem como as de *O sapato de cetim*, que, em certo sentido, prolonga e culmina a temática (e a estilística) da tetralogia (Idem, p.131).

O autor, no caso, aponta determinadas recorrências temáticas e formais no *corpus* constituído por *O passado e o presente* (1971), *Benilde ou a virgem-mãe* (1975), *Amor de perdição* (1978), *Francisca* (1981) e *O sapato de cetim* (1985) para atribuir-lhes a denominação do conjunto “amores frustrados”. De acordo com ele, tais filmes são caracterizados tanto pela questão da impossibilidade de consumação de um amor, como pela presença marcante das personagens/protagonistas femininas. No entanto, o que devemos notar também é uma sobreposição desses temas na comparação de uma obra com outra e como estabelecem relações com as demais temáticas existentes no quadro geral do trabalho de Oliveira. Sendo assim, poderíamos, inclusive, pensar em *Aniki-Bobó* (1942) como um primeiro esforço de abordar o tema dos “amores frustrados”, mesmo que ainda em caráter embrionário; destacar as personagens femininas de *Um filme falado* (2003) e discorrer acerca do “eterno feminino”; ou, por exemplo, reconhecendo os aspectos alegóricos existentes em *O sapato de cetim* (1985), posicioná-lo entre dois grupos: “amores frustrados” e *filmes de viagem*.

### 1.1.1 – Os Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira

Da mesma maneira poderíamos proceder com relação a outros títulos e conjuntos, atribuindo-lhes caráter unívoco, como é o caso dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*. Seu *corpus* seria composto por seis títulos: *O sapato de cetim* (1985)<sup>7</sup>, *Non ou a vã glória de mandar* (1990), *Viagem ao princípio do mundo* (1997), *Palavra e utopia* (2000), *Um filme falado* (2003) e *Cristóvão Colombo – o enigma* (2007).

São justamente esses títulos que parecem dar início a um determinado discurso elaborado por Manoel de Oliveira, naquilo que, num contexto mais amplo, poderia ser admitido como um lugar da obra onde se insere *Um filme falado*<sup>8</sup>.

Para o melhor entendimento do que aqui está sendo proposto, uma breve sinopse dos filmes mencionados acima é oportuna:

*O sapato de cetim* (1985): adaptado da peça homônima de Paul Claudel, se passa no primeiro século dos Descobrimentos e narra a história de dom Rodrigue, vice-rei espanhol da América do Sul, e dona Prouhèze, casada com um conselheiro do rei espanhol. Além do “amor impossível”, irrealizável fisicamente entre os protagonistas, o título aborda o momento da história em que Portugal encontrava-se sob o julgo da Espanha, quando nações europeias divididas disputavam o domínio mundial.

*Non ou a vã glória de mandar* (1990): acompanha a viagem de um grupo de soldados portugueses, em direção a alguma ex-colônia africana de Portugal, para que possam guerrear defendendo os interesses dos colonizadores. A narrativa do filme se dá nos dias que antecedem a Revolução de 25 de abril de 1974, chamada de a Revolução dos Cravos e que determina o fim da ditadura salazarista/marcelista. O filme aborda passagens históricas que dizem respeito aos grandes feitos e às tentativas frustradas daquele país em assumir o posto de império mundial.

*Viagem ao princípio do mundo* (1997): conta a história de Afonso, um ator francês filho de português, que deseja conhecer a terra natal de seu pai. Para isso ele conta com a ajuda de um grupo de amigos portugueses, que aceitam conduzi-lo até o pequeno

<sup>7</sup> A inserção deste título no referido conjunto é resultado da colaboração da professora Renata Soares Junqueira a propósito de nosso exame de qualificação. A ela somos gratos por esta entre outras contribuições ao longo do trabalho.

<sup>8</sup> Sugerimos que tais títulos comportam características passíveis de serem compreendidas a partir da contribuição dos estudos de gênero no cinema: “temas e motivos” (BERRY-FLINT, 1999), “formas internas” e “formas externas” (BUSCOMBE, 2005), constituição de um *corpus* concreto (ALTMAN, 2000b).

povoado onde vivera seu pai durante a infância e a juventude. Entre os seus acompanhantes está um diretor de cinema, de nome Manoel.

*Palavra e utopia* (2000): trata da vida e da obra de Padre António Vieira, que, ao longo do século XVII, dedicou-se à luta por melhores condições de sobrevivência para escravos índios e negros no Brasil, influenciou na política mercantil de Portugal e pregou famosos sermões para escravos, soldados, reis e rainhas. Sua história é marcada por conflitos com a Inquisição, a perda de sua voz ativa e passiva como orador, admiração e sucesso obtidos em Roma, pelo desprezo em Portugal e a solidão e a doença no Brasil.

*Um filme falado* (2003): narra a viagem de navio realizada por mãe e filha portuguesas, de Lisboa em direção a Bombaim, na Índia, aonde encontrarão com o pai da menina. Durante o trajeto, que se dá majoritariamente pelo Mar Mediterrâneo, Rosa Maria, que é professora de História, pode explicar à sua filha a relevância das cidades que vão conhecendo para a constituição das civilizações ocidentais e orientais. Outros personagens ganham importância ao longo do filme: uma empresária francesa, uma ex-modelo italiana, uma cantora grega e o comandante do navio, um estadunidense.

*Cristóvão Colombo – o enigma* (2007): conta a história de Manuel Luciano que, nascido em Portugal, vive e torna-se médico nos Estados Unidos, mas retorna à sua terra natal para casar-se e dar sequência à investigação que é tema por toda a sua vida: comprovar que Cristóvão Colombo era português.

Em tais películas, as figuras alegóricas elaboradas por Manoel de Oliveira indicam um pensamento crítico sobre a contemporaneidade, compreendida em perspectiva histórica. Sua construção discursiva propõe a compreensão de um momento anterior da história que acaba por implicar em um sentimento conflituoso entre um passado de glórias e um presente em crise. Além disso, o que pretendemos destacar é a recorrência da viagem em tais filmes. Parece que o sentido maior dessa opção, em tais narrativas cinematográficas, é justificado pela alegoria histórica elaborada a partir das personificações de seus protagonistas.

A menção aos Descobrimentos e a Portugal como uma nação caracteristicamente pontuada por suas grandes navegações é tema central em seu discurso. O que se pode notar é, em maior ou menor medida, a utilização dos personagens centrais como alegorias da nação portuguesa. Portanto, tratar-se-ia da existência de um discurso

cinematográfico que se sustenta a partir da relação entre personagens que se encontram em permanentes deslocamentos (viagens) e a história de Portugal em perspectiva alegórica. Sendo assim, a hipótese que levantamos é a de que o cineasta Manoel de Oliveira lança mão do uso da alegoria histórica para sustentar pontos de vista que indicam um ponto de vista crítico acerca da contemporaneidade.

Neste sentido, cabe notar qual é o trajeto percorrido pelo discurso de Manoel de Oliveira com os seus *filmes de viagem*.

Com *O sapato de cetim* podemos notar “uma alegoria do fracasso das tentativas de erguer impérios seculares na Europa do primeiro século dos Descobrimentos e uma demonstração das rivalidades que resultam destas tentativas” (FERREIRA, 2010, p. 125). Trata-se de uma reflexão acerca da história europeia – mas com um olhar definitivamente voltado ao contexto português – vinculada aos desejos de constituição de um império universal.

*Non ou a vã glória de mandar* parte de um panorama histórico geral, apontando para diversos episódios em que Portugal fracassou no intuito de consolidar-se como império mundial, passando por um dos mais traumáticos (a guerra fracassada de Alcácer-Quibir, dando origem ao mito do sebastianismo) até chegar à Revolução dos Cravos, em 1974 (marcando o fim da ditadura salazarista/marcelista), pontuando a convocação para um novo começo, livre das amarras de uma expectativa que deposita todas as suas esperanças na vinda de um *salvador da pátria*.

*Viagem ao princípio do mundo* situa Portugal num contexto contemporâneo, relembrando os conflitos europeus do início da década de 1990, para, depois de passear por suas próprias memórias (dele, Oliveira), alertar sua nação acerca dos aspectos problemáticos de um povo amarrado às tradições e isolado das questões que permeiam o mundo na contemporaneidade.

Seu discurso retorna ao século XVII, em *Palavra e utopia*, para relatar a vida e a obra de Padre António Vieira, entre suas idas e vindas a Portugal e ao Brasil (lutando pelos direitos de índios e negros, ambos escravos nesse contexto), confrontando a Inquisição, deixando um legado de sabedoria, enfrentando a solidão e a cegueira. Trata-se de uma alegoria acerca de uma nação ora calada, ora sofrida, ora isolada, ora sábia, mas permanentemente viva e combatente, seja enfrentando os poderes da Igreja Católica

(por meio da figura de Vieira), seja encarando um sistema europeu que tenta calar a voz de Portugal.

Com *Um filme falado*, o percurso discursivo parte do princípio da civilização ocidental para marcar a posição de sua nação em um passado *glorioso*, até chegar num presente de esquecimento e isolamento.

Por fim, ele relembra os grandes feitos portugueses ao debater a origem do responsável por um dos primeiros deles, Cristovão Colombo com o “descobrimento” da América, e com isso contrapor o poderio contemporâneo ao poderio longínquo: Estados Unidos e Portugal (*Cristóvão Colombo – o enigma*).

De fato, poderíamos notar certa rota no discurso elaborado pelo cineasta português. Ela parte dos feitos mais distantes de Portugal, livra-se do incômodo maior – a crença e dependência do sebastianismo, decorrente, em grande medida, do julgo imposto pelos espanhóis –, convoca o espectador a uma reflexão, ao instigá-lo a seguir adiante com suas próprias forças após a Revolução de 1974; volta a salientar os perigos de uma tradição distante dos avanços e relacionamentos contemporâneos, sobretudo aqueles diretamente ligados à Europa; convoca a *palavra* como ferramenta fundamental na luta contra o isolamento que parece condenar Portugal – mas não a palavra solta, vazia, e sim aquela carregada de esperança, de utopia; relembra que Ocidente e Oriente são percepções pautadas também por interesses políticos (seja do passado, seja do presente), para denunciar a complexa relação de Portugal com a Europa hoje; e, por fim, sublinha que grandes feitos de sua nação estão no passado, na imagem sacralizada dos tempos imperiais, mas que nem por isso merecem ser desdenhados – pelo contrário, podem ser evocados como reflexões críticas acerca do seu contexto atual.

A relevância de tal rota/discurso ocorreria, portanto, ao implicar a compreensão de sua obra num sentido amplificado. Ou seja, não se trataria mais de análises isoladas e específicas a cada título, mas à investigação de um todo dividido em partes. Desta forma, poderíamos verificar como o trabalho desse cineasta é capaz de relacionar-se com questões imediatamente ligadas aos contextos político, histórico e social, sem desprezar aspectos mais pontuais como, por exemplo, o da língua portuguesa no âmbito contemporâneo.

### 1.1.2 – *Um filme falado*

Seguindo o mesmo movimento de aproximação, podemos notar *Um filme falado* como um título privilegiado nesse contexto. Para além de todas as implicações que o conjunto, ao qual se relaciona, indica, no que se refere a uma leitura alegórica da nação portuguesa sobre panoramas constituídos no contraste passado-presente, esta obra sugere reflexões e embates ainda mais amplos e complexos. Não se trata, todavia, de contradizermos o afirmado acima: de fato, sua análise deve considerar a existência de outros filmes, com os quais estabelece um diálogo permanente – e os esforços aqui apresentados sugerem isso. No entanto, suas especificidades evidenciam-se sob alguns aspectos que justificam sua análise mais detidamente. Por exemplo, podemos destacar:

- a) a história comentada sob perspectivas que se alinham ao *multiculturalismo policêntrico* – cabe notar a menção aos povos desdenhados pelo discurso eurocêntrico, empreendida pelo filme quando, por exemplo, à mesa do Comandante, a referência aos que se encontram fora do navio pode ser percebida como um comentário acerca de figuras alegóricas de grupos, etnias, culturas, em suma, nações impedidas de se relacionarem com aqueles que se sentam à *mesa principal* das tomadas de decisões no mundo configurado social e politicamente tal qual observamos hoje;
- b) a compreensão de um mundo contemporâneo determinado pelas interações *transculturais* – é o caso notado a partir dos contatos estabelecidos pelas portuguesas com diferentes personagens, de línguas, profissões e culturas diversificadas, nas localidades que vão conhecendo ao longo de sua viagem;
- c) a reflexão sobre a influência política e cultural das línguas na contemporaneidade (e, mais especificamente, sobre o idioma português) – isso fica evidente na sequência em que as portuguesas são convidadas para se juntarem às personagens “célebres”, à mesa de jantar do Comandante, e todos, que até então falavam em sua língua materna, têm que se comunicar no idioma inglês;
- d) as complexidades de um espaço-tempo globalizado e o passado entendido como fundamental para as novas gerações – entre outros exemplos, é pertinente observarmos o teor das abordagens e as referências históricas comentadas dentro e

fora do Navio. Ou seja, a compreensão de um passado relevante para as novas gerações, como uma espécie de legado histórico deixado através dos séculos por inúmeras civilizações (representado sempre em área externa ao Navio), é contraposta às sequências internas, nas quais o referencial contemporâneo ganha ênfase e as comparações entre passado e presente clarificam interesses pautados por panoramas étnicos, midiáticos, técnicos, financeiros e ideológicos, implicados no mundo globalizado;

e) o vislumbrar da história das civilizações através dos séculos, num movimento que alcança a contemporaneidade e que também a ultrapassa, sugerindo o alerta para um futuro enigmático e, ao mesmo tempo, assustador – a respeito das diferentes abordagens no interior e no exterior do Navio. Implicado sobre a sucessão temporal ao longo de séculos da história, destaca-se o desfecho do filme, em que um comentário acerca do futuro, não apenas da nação portuguesa, mas do mundo constituído como tal, sugere o estupor e a incompreensão, por exemplo, por meio do olhar do Comandante ao término do filme;

f) as perspectivas alegóricas como metodologia de análise sobre os embates entre nações (sobretudo no âmbito da União Europeia, mas não somente) e a crise do próprio conceito de nação – como exemplo disso podemos lembrar as duas sequências à mesa de jantar do Comandante: caracterizadas por uma interação harmônica que não despreza os sentidos específicos de cada construção alegórica quando revelados o passado, o presente, as ambições e frustrações de cada personagem em particular;

g) o reconhecimento da crise Ocidente-Oriente e a necessidade de sua superação – a partir do discurso da grega, Helena, no *primeiro jantar*, há o reconhecimento de tal problemática. Mas, sobremaneira, por meio da canção entoada por ela e a sua relação com o desfecho da viagem, interrompida por um ataque terrorista, as urgências de superação dessa crise ficam em primeiro plano;

h) as questões técnicas, religiosas, mitológicas, econômicas, culturais e ambientais que implicam a configuração planetária – em cada interação, estabelecida pelas portuguesas, com os personagens que conhecem ao longo da viagem, um ou mais destes aspectos vêm à tona. Por exemplo, ao tratar com o Pescador em Marselha

(questões técnicas, econômicas e ambientais), com o Padre em Atenas (religiosas), com o Ator português no Cairo (mitológicas), etc.;

i) a dialética entre tradição e modernidade – presente nos diálogos à mesa de jantar.

São esses, portanto, entre outros, os aspectos perseguidos por esta pesquisa – pautados pela análise de discurso e pela investigação da alegoria histórica em *Um filme falado*.

## 1.2 – A Metodologia de Análise

De fato, são várias as possibilidades de investigação sobre *Um filme falado* a partir do uso dos conceitos de alegoria e, mais especificamente, da alegoria histórica no cinema. Pensada numa chave que respeita a tradição clássica, essa categoria se apresenta como um tipo de enunciação em que alguém afirma algo, mas com o propósito de dizer uma coisa diferente. O que nos interessa, portanto, mais imediatamente neste momento, é determinar uma metodologia de análise que permita o reconhecimento dos sentidos contidos no filme onde se possam encontrar os *índices da sua intenção alegórica*, ou seja, a associação entre o filme-objeto e os recursos de abordagem disponíveis. Assim, apresentaremos a seguir um panorama que compreende a presença da alegoria em momentos considerados chave por nós e os dilemas em seu entorno que são pertinentes para compreendê-la na perspectiva contemporânea.

Feito isso, nossos esforços serão direcionados no sentido de apontar diferentes possibilidades de análises alegóricas, correspondentes a estratégias narrativas variadas, a fim de encontrar aquela que melhor se conjuga com o enredo construído por Manoel de Oliveira em *Um filme falado* e, conseqüentemente, à sua interpretação alegórica.

Cabe pontuar, antes de tudo, que a base teórica para as considerações, no que diz respeito ao conceito de *alegoria* e *alegoria histórica*, está pautada fundamentalmente pelas argumentações de Ismail Xavier, em seu artigo intitulado *A alegoria histórica* (2005a).

Assim, começamos por notar que é a partir dos anos 1970, com a relevância das ideias propostas por Walter Benjamin, que será estabelecida uma “relação essencial entre a alegoria e as vicissitudes da experiência no tempo” (XAVIER, 2005a, p. 339). Ou seja, a percepção e proposta de uma história como processo ininterrupto acabaram por desautorizar antigas concepções de práticas discursivas, que respeitavam noções de “verdades essenciais” na compreensão e interpretação do mundo ao longo dos séculos de sua existência. Por outras palavras, o que fica em jogo nessa abordagem é o fato de os significados, na cultura moderna, poderem ser alterados, mediante seu caráter de instabilidade contraposto às forças e sistemas de poder dominantes. Ou seja, tratar-se-ia de um momento privilegiado para a elaboração de linguagens relacionadas à noção de opacidade no contexto contemporâneo da cultura. É nesse contexto que a alegoria fica em evidência, por seu processo de significação mais facilmente se identificar com a “presença da *mediação*, ou seja, com a ideia de um artefato cultural que requer sistemas de referências específicos para ser lido, estando, portanto, distante de qualquer sentido do ‘natural’” (Idem, p. 340).

É oportuno verificarmos como o conflito a partir das diferentes interpretações de signos e eventualidades históricas, ao longo do tempo e por forças contrapostas, implica constituições míticas de sobreposição cultural observáveis em um processo que se estende até os dias de hoje, redefinindo um caráter novo para tais significações:

(...) em diferentes momentos de um processo histórico multifocal, a dialética da identidade e da alteridade utilizou-se de uma variedade de estratégias de leitura pelas quais novos significados foram atribuídos a antigos significantes, de modo que novas hegemonias culturais foram erguidas sobre ruínas de sistemas simbólicos derrotados, num processo que obedecia em termos gerais, embora de formas complexas, ao poder material e desejo dos vencedores (Idem).

A esse respeito, podemos pensar em algumas passagens de *Um filme falado*, como, por exemplo: a imagem do cão que protege a entrada de uma das casas em Pompeia, e que nada mais é que um atrativo turístico nos tempos atuais; a antiga Igreja de Santa Sofia, em Istambul, hoje transformada em museu; os escaravelhos e o vestido azul no Cairo, cujas significações, no presente, em nada apontam para o que foram no passado; o vulcão Vesúvio, que teria jogado suas cinzas ao ar e cuspidor suas chamas em manifesto contra uma “civilização que levava uma vida devassa”; ou, talvez o exemplo mais evidente, a resposta de Rosa Maria à sua filha, quando questionada sobre quem

protegeria os gregos, uma vez que a estátua da deusa Atenas havia sido roubada: “Quem protege a Grécia são os gregos”. Todos esses podem ser tidos como exemplos, em última escala, de uma nova ordem de valores que desautoriza as significações culturais passadas, dando às culturas, de passada relevância na hegemonia mundial, certo aspecto de superação e mesmo *irrelevância* no momento presente. Restaria a essas culturas uma pequena parcela de importância apenas nas rotas turísticas. Assim, é interessante notarmos que Rosa Maria, em sua viagem de navio junto a outros passageiros, observa e até ouve alguns dos guias turísticos, mas conduz sua filha por um trajeto definido por ela ou por personagens desatentos ao discurso pragmático e mecanizado, como se pode notar na contraposição entre os guias de turismo e o Pescador francês, o Padre grego ou o Ator português, por exemplo.

Nesse sentido, afirmando algo que também contribui à compreensão do enredo de *Um filme falado*, Xavier alerta para o fato de que “todo um sistema cultural pode sobreviver à derrota material de seus sujeitos, como se dizia sobre a cultura grega nos tempos do Império Romano” (Idem, p. 340-341). Ou seja, Manoel de Oliveira parece ater-se justamente a isso na retomada das civilizações “em ruínas”. Não se trataria, portanto, de um contato *turístico*, mecanizado e pragmático com o passado, mas sim sobre o reconhecimento de tais culturas (de predominância em momentos distintos da história) em relação ao mundo contemporâneo. Parece ser esse o legado a ser compartilhado e ensinado por Rosa Maria à sua filha, Maria Joana.

No âmbito desse processo, no que diz respeito ao contexto contemporâneo, quando a ideia de nação encontra-se em crise<sup>9</sup>, cabe notar a permanência de alegorias que se constituem pautadas nesse conceito. Assim, poderíamos verificar, sem grandes esforços, nas mais variadas cinematografias, a presença de narrativas alegóricas que lançam mão do uso de determinados protagonistas, ou grupo de personagens, como figurações do momento fundador ou contemporâneo de suas origens nacionais, ou mesmo da relação passado-presente sustentada por essa noção, dentro de uma estrutura em que os eventos anteriores da história visam comunicar sentidos implicados na contemporaneidade, dada a semelhança entre eles. É esta, por sinal, uma das questões que mais interessam a

---

<sup>9</sup> Reflexões sobre os conceitos e a crise acerca das ideias de “Nação” e “Estado-nação” podem ser observadas a partir dos trabalhos de, entre outros, autores tais como Milton Santos (1994; 2004; 2006), Eric Hobsbawm (1995) e Benedict Anderson (1989; 2008). Este trabalho pretende se dedicar a tais aspectos no decorrer de seu texto.

presente pesquisa. Ou seja, as personagens de *Um filme falado* poderiam ser compreendidas como figurações nacionais?

Citando, inclusive, *Non ou a vã glória de mandar* (Manoel de Oliveira, 1990) como exemplo do que ele denomina “alegorias nacionais explícitas”, Xavier defende que este tipo de construção permitiria mostrar “a variedade de estratégias alegóricas disponíveis para o cineasta que deseja tomar como tema a posição de seu país na história” (XAVIER, 2005, p. 342). Portanto, as perguntas que surgem a partir desta constatação implicam responder, primeiramente, se *Um filme falado* de fato apresenta um enredo pautado por uma “alegoria nacional explícita” e, depois, como tal alegoria se constitui nesse caso específico, caso esse em que “as referências à experiência nacional resultam de um processo intencional de codificação”, pois, “há também alegorias ‘inconscientes’, em que a intervenção do ‘leitor competente’ torna-se indispensável” (Idem).

Ou seja, compreender esse processo, em que personagens incorporam o caráter de figuras alegóricas de nações, culturas, ideias, tempo e espaço, é questão fundamental para as pretensões deste trabalho. Os esforços aqui empreendidos devem compreender também a complexa relação que parte das dinâmicas entre a “intenção”, passando pela “enunciação”, até a “interpretação” da obra. Em outras palavras, esta proposta de investigação sobre *Um filme falado* deve considerar não apenas o filme-objeto em si, mas também promover uma aproximação (ao máximo possível, mesmo reconhecendo a impossibilidade de sua plena concretização) com o universo cultural supostamente representativo do ponto de vista de seu realizador (como indicam o referido panorama de seu histórico cinematográfico e a inserção do filme-objeto no conjunto *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*).

E a propósito dessa questão, em que a análise da alegoria deve passar tanto pelas considerações acerca da estrutura da obra quanto por diferentes possibilidades de recepção, considerando-se contextos socioculturais específicos, chegamos a um embate relevante ao tema e que merece comentários. Aqui, a referência é o confronto Jameson-Ahmad.

A centralidade de tal conflito dá-se a partir das considerações de Fredric Jameson, quando este defende a possibilidade de leituras distintas para determinadas produções ficcionais do chamado “Primeiro” e “Terceiro” mundos. De acordo com o autor, a separação das esferas privada e pública proporcionaria nos países do Primeiro Mundo

um “contexto cultural onde os leitores não têm interesse por questões nacionais”, estando esses, portanto, em uma postura “menos voltada para a política”. Já para as literaturas do Terceiro Mundo, Jameson atribuiria certa “supremacia das alegorias nacionais” (*apud* XAVIER, 2005a, p. 342).

Sua discussão interessante sobre as relações entre sociedade e prática de leitura acaba infelizmente por apresentar uma visão esquemática das sociedades e culturas do Terceiro Mundo. Já se demonstrou que a ideia da alegoria nacional como “típica” do Terceiro Mundo oferece uma imagem redutora, que provocou reações críticas negativas, particularmente no Terceiro Mundo (XAVIER, 2005a, p. 343).

Aijaz Ahmad posiciona-se contra a “oposição binária” que Jameson atribui à noção de “Primeiro” e “Terceiro” mundos. Para ele, a própria expressão “Terceiro mundo”, em si, não seria passível de um “*status* teórico”. Assim, o autor põe em xeque o uso da *Teoria dos três mundos* para afirmar que “a oposição binária” que seu opositor, neste caso, “constrói entre um primeiro mundo e um terceiro mundo presumivelmente pré ou não-capitalista carece de fundamento empírico” (AHMAD, 1988, p.162). Seus argumentos, portanto, defendem a impossibilidade de uma compreensão planetária pautada por tal teoria, já que o mundo, de acordo com a sua perspectiva, deve ser notado como único, entendido em suas contradições e desigualdades, mas onde haja o pertencimento de todos os grupos, numa interação perceptível. Sua crítica se pauta, sobretudo, a partir da percepção da “falta de homogeneização cultural” nos países não dominantes dentro da lógica capitalista. Assim, como lidar com uma “única forma narrativa” para o Terceiro Mundo? – como propõe Jameson ao defender a predominância do uso das alegorias nacionais nesses países.

No entanto, o que mais nos interessa a partir desse embate, sobretudo naquilo que diz respeito às suas distintas perspectivas, é perceber a evidenciação daquilo que bem coloca Xavier: “a crítica é incapaz de discutir a alegoria sem lidar tanto com a estrutura dos textos quanto com sua recepção dentro de contextos culturais e sociais específicos” (2005, p. 343).

### 1.2.1 – A Dinâmica da Intenção, Enunciação e Interpretação Alegórica

Pensando nas questões acerca da dinâmica “intenção-enunciação-interpretação”, é oportuno ter em mente, como observa Xavier, que como “vivemos dentro da história, as condições sob as quais praticamos o ato de leitura variam no tempo e no espaço” (2005a, p. 346). Tal afirmação encontra eco em outro autor, Flávio Kothe (1986), que também se dispõe a investigar os princípios para uma definição do conceito de *alegoria*. Kothe nota que, ao comparar dois termos de uma determinada relação alegórica, o que se busca são atributos comuns entre eles. Nesse processo, os dois elementos comparados propiciam o surgimento de uma nova identidade a partir de seu contato, de sua união. Trata-se de uma dialética criadora de novos significados. Porém, a percepção desse movimento dialético implica no fato de que, para ele, “a significação de todas as alegorias, de todas as linguagens cifradas, encontra-se, entretanto, em algo que não é privilégio de ninguém em particular: a realidade. E esta pode alterar o significado que qualquer grupo possa querer atribuir a alguma alegoria” (p. 20). Assim, “a linguagem da alegoria é marcadamente convencional” (p. 16). Ou seja, os signos adotados por ela só formam significados mediante um reconhecimento advindo da repetição. Dessa maneira, é necessário reconhecer determinados códigos de valores definitivos num tempo e num espaço, pautados por uma ideologia, para se relacionar uma enunciação com a sua interpretação.

Como exemplo, o autor sugere a “figura da Justiça”: com seus olhos vendados, a balança e a espada em cada uma de suas mãos, significando uma instituição que não julga de acordo com a imagem de seus réus, equilibra suas decisões e que detém o justo poder para tal. Mas essa interpretação poderia estar relacionada com dada retórica do sistema de poder dominante, localizada num determinado tempo e num determinado espaço. Assim, havendo um discurso oposicionista a este, outra interpretação para esse mesmo enunciado poderia vir à tona, sendo algo como: a Justiça é cega – portanto, falha em suas decisões –, carrega uma balança como quem apenas se interessa pelo peso do ouro a ser cobrado e utiliza a espada como força contrária aos seus opositores. Logo, o pertinente, nesses dois exemplos de interpretações, passa pelos pontos de vista embutidos no contexto cultural e ideológico tanto daquele que enuncia como daquele que interpreta (KOTHE, 1986).

Nesse sentido, recorrendo a *Um filme falado*, poderíamos ter como exemplos a italiana Francesca e a grega Helena: a primeira é ex-modelo, a segunda é cantora e professora. Como ex-modelo, Francesca carrega consigo as lembranças de um passado em que fora reconhecida mundialmente por sua beleza. Seus feitos em sua profissão ficarão como registro. No entanto, ela está fadada à impossibilidade de retornar à glória mundial pelas mesmas vias. Já Helena, sendo cantora e professora de suas artes, está permanentemente em contato com questões que a estimulam há tempos – não há, no caso dela, motivos para se pensar que o tempo atuará como desestimulante de suas atividades. As características dessas personagens poderiam ser compreendidas como um dos termos da alegoria, que se complementa apenas quando contraposto ao outro: a história de suas respectivas nações sugerida pelo enredo do filme. Assim, a dialética proporcionada entre as profissões e a história da Itália e da Grécia criaria um novo significado para o contato entre ambas à mesa de jantar do Comandante. Desta maneira, o estabelecimento dessa associação só é possível mediante o esforço de posicionamento e/ou reconhecimento do espectador acerca do contexto cultural e ideológico do realizador, no caso, questionando os atributos em comum aos dois polos: o histórico e o da representação diegética.

Como veremos a seguir, não nos parece que a associação entre as figuras das personagens em *Um filme falado* (não só no que diz respeito à italiana e à grega, mas aos demais, inclusive) e a história de suas respectivas nações indique uma alegoria nacional imediata, definitiva a partir unicamente dessa relação. Pois, justamente ao nos aproximarmos da dinâmica “intenção-enunciação-interpretação”, verificamos sentidos que não se justificam por essa via. Em outras palavras, sugerimos que o âmbito alegórico das sequências que se dão à mesa de jantar do Comandante indica o contemporâneo e, nesse sentido, a interação entre as personagens ali envolvidas apontam para um contexto da União Europeia, mas sugerem também algo que a transcende; no caso, as relevâncias implicadas em seus legados históricos.

Portanto, não seria este o caso de pensarmos em “personificações industrializadas” (XAVIER, 2005a), não se trataria de estereótipos. Não pretendemos tratar as personagens como figurações imediatas apenas às suas nacionalidades no contexto atual, tais como, por exemplo, seria: a Itália, a Grécia, a França, etc. no mundo hoje. Pois, ainda que as nacionalidades das personagens sugiram certa noção “estereotipada”,

isso não eliminaria determinadas características que compõem as personagens e, assim, auxiliam na investigação da alegoria criada. É o caso de notar a *inveja* da italiana por não ter herdeiros, o *lamentar* da grega por uma misteriosa traição sofrida, o caráter *galanteador* do Comandante, o *individualismo* da francesa e, nesse sentido, principalmente, a *resistência* de Rosa Maria e o *encantamento* de Maria Joana pelo estadunidense.

O que pretendemos demonstrar aqui é que tais aspectos do comportamento e da personalidade das personagens não poderiam vincular-se diretamente a uma ou outra nação, mas a um *legado* – contexto histórico e cultural que justificaria determinadas ações. Pois não há razões para pensarmos que a inveja da italiana seja atribuída ao momento presente de Portugal, mas à nação lusitana vista em perspectiva histórica. Não seria fácil relacionar a *sedução* do Comandante apenas por sua nacionalidade, mas sim por ultrapassá-la, talvez significando uma alegoria de outra ordem. Por fim, sendo ambas portuguesas, mãe e filha, por que optar por uma em detrimento da outra, como estereótipo da nação (se assim fosse o caso)? Sugerimos que há uma personificação alegórica de outra modalidade para elas, algo como certa transição entre gerações.

Em suma, reconhecemos a existência da chamada “alegoria nacional” no enredo de *Um filme falado*, acerca de determinadas figurações, mas isso não significa que, primeiro, seja direta e imediata, segundo, que seja a única.

Os esforços que partem de nossa análise fílmica, portanto, respeitam as argumentações de Kothe, quando este diz que:

Tanto a alegoria quanto a fábula expressam através de elementos concretos um significado abstrato. Em ambos os casos têm-se uma dimensão corpórea, concreta, instrumento de transmissão de significação – um significante – e uma dimensão ideal, incorpórea, abstrata – o significado –, constituindo-se assim um signo (1986, p. 12).

Como sugerido acima, o enredo de *Um filme falado* coloca em contato, no contexto contemporâneo, personificações alegóricas no âmbito da globalização. A esse propósito, cabe questionar como se dá esse palco de interações. Ou seja, respeitando as argumentações metodológicas de Xavier e Kothe, no tocante, respectivamente, à dinâmica intenção-enunciação-interpretação e à relação de polos que atribuem novos significados quando colocados em contato, como avaliar o cenário disposto em contato com a alegoria criada?

Conforme discutiremos no decorrer desta dissertação, a percepção de um espaço-tempo acelerado (guiado por um Comandante estadunidense sem nome) – cujo interior não só determina a ordem dos agentes em *mesas de decisões*, como explicita aqueles excluídos desse contexto, em contraste com um exterior pautado pelo resgate da memória histórica dos grandes feitos de civilizações do passado – pode caracterizar a figura do Navio como alegoria da constituição geopolítica do mundo hoje.

Portanto, o desafio que se coloca para a metodologia de interpretação alegórica do filme-objeto deste trabalho passa pela dialética entre o “significado oculto” e a necessidade de decifrar a verdade, provocada pela alegoria a partir da noção de um “texto a ser decifrado” (XAVIER, 2005a). Ou seja, “uma concepção que transforma a produção e recepção da alegoria num movimento circular composto de dois impulsos complementares, um que esconde a verdade sob a superfície, outro que faz a verdade emergir novamente” (p.354).

Conforme argumentamos acima, não se trata de implicar os personagens com certa definição alegórica *imediata* à figura de uma determinada nação, ideia, moral ou conceito. Aqui, de certo modo, as percepções se embaralham e causam conflitos no âmbito de qualquer imediatismo. Em outras palavras, a concepção do discurso alegórico neste filme aponta para o *desembaralhamento* de um cenário que, por sua dimensão histórica, apresenta-se complexo e difuso. A esse propósito podemos atentar às argumentações de Walter Benjamin que, contrário a uma visão teleológica e totalizadora da história, afirma que

a concepção de progresso na história só pode existir de fato para aqueles que vencem e dominam os outros e que, portanto, podem considerar o tempo como uma expansão gradativa e ininterrupta desses mesmos princípios positivos. Em oposição ao que ele caracteriza como a visão do vencedor, sua teoria da história é baseada na noção de desastre, ou seja, no tempo como uma força de destruição e corrosão (*apud* XAVIER, 2005, p. 356-357).

É oportuno, portanto, notarmos que parece ser exatamente esta a proposta apresentada pelo filme quando este recorre às civilizações em ruínas e quando sugere uma configuração contemporânea em âmbito geopolítico para, em seguida, também *destruí-la*. Já que, como assinala Xavier, ao comentar acerca das argumentações de Benjamin:

Sobre a superfície do planeta, o tempo se cristaliza em ruínas que são testemunhas fragmentárias e sem vida das experiências passadas. Na região do pensamento, as alegorias fariam o mesmo, cristalizando em fragmentos a ação do tempo sobre a cultura, enfatizando aquilo que permanece incompleto (Idem).

E que continuará incompleto por sua impossibilidade de “totalização”, de fechamento ou cumprimento na chave de um discurso teleológico no mundo contemporâneo, em que as complexas relações econômicas de produção e mercado, em âmbito globalizado, implicam a concepção da compressão do tempo-espaço que afeta a todos. Assim, surge a necessidade de “novas formas de arte que possam fornecer nem tanto uma representação no sentido clássico, mas um ‘mapeamento cognitivo’<sup>10</sup> lúcido que nos auxilie a compreender a sociedade e nossa posição dentro dela” (Idem, p. 363). Não se trataria, portanto, de uma equação que celebra a identidade entre passado e presente. O que a alegoria vem comunicar, neste contexto atual, é que fatos antigos ou signos antigos ganham uma nova interpretação quando vistos a partir da perspectiva contemporânea, ou seja, são permeados pelas implicações da atuação do tempo sobre eles.

Dessa maneira, rever as eventualidades históricas que consolidaram os papéis das diversas civilizações ao longo dos séculos, como o faz *Um filme falado*, implicaria um determinado posicionamento crítico a outras perspectivas de se narrar a mesma história. Assim, cabe questionar quais seriam essas perspectivas. Dadas as referências de abordagem e os tratamentos empreendidos sobre o passado, como método privilegiado para se discutir o presente, mas que não determina identidades (pelo contrário, acusa contradições), sugerimos que o ponto de partida de tal discurso se oferece em coro às críticas ao eurocentrismo, tratando-se daquilo que Paul de Man chama “retórica da temporalidade”, ou seja, “quando o impulso de memorização e identificação com um momento anterior (da história, da vida pessoal) acaba por comunicar um sentimento de crise e separação em face do passado irrecuperável” (*apud* XAVIER, 2005a, p. 362).

Num contexto em que o discurso alegórico assume a impossibilidade da totalização, já que a alegoria não cumpriria tal propósito, conceitos como o de nação, bem como seus correlatos, ficariam postos em xeque. Essa categoria – nação –, pensada como uma

---

<sup>10</sup> O conceito de “mapeamento cognitivo” trabalhado por Ismail Xavier é proveniente de Fredric Jameson a propósito de seu *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio* (2006).

“comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana” (ANDERSON, 1989, p. 14) –, encontra contraposições à sua afirmação dentro de um panorama em que autonomias políticas, econômicas e culturais já não vislumbram contornos determinados exclusivamente pelas fronteiras territoriais. Há nesse embate movimentos que se afirmam tanto do global para o local como inversamente. Pertencer a esse espaço-tempo, hoje comprimido, implica reconhecer as regras que estabelecem as interações entre os variados agentes que impulsionam o mundo, em suas diversas possibilidades: étnicas, midiáticas, técnicas, financeiras e ideológicas (APPADURAI, 1999). Tal como parece sugerir a sequência do filme em que os “peixes” (excluídos não só da mesa de jantar, mas do Navio em si) são lembrados pelos integrantes da *mesa principal* como personagens capazes de se comunicar “ainda que não tenham voz”.

Acerca do conceito de “nação” e da crise sobre a autonomia dos “Estados-nação”, Eric Hobsbawm propõe:

quando a economia transnacional estabeleceu seu domínio sobre o mundo, solapou uma grande instituição, até 1945 praticamente universal: o Estado-nação territorial, pois um Estado assim já não poderia controlar mais que uma parte cada vez menor de seus assuntos. Organizações cujo campo de ação era efetivamente limitado pelas fronteiras de seu território (...) saíram perdendo, enquanto organizações não limitadas desse jeito (...) saíram ganhando (1995, p. 413).

A propósito da crise da nação, são vários os exemplos de narrativas cinematográficas na contemporaneidade que se apóiam nos rastros desse conceito para a sua construção alegórica. *Um filme falado* pode ser pensado nesse sentido também. No entanto, é conveniente reforçar que as construções em seu enredo transcendem, em grande medida, as relações mais imediatas entre “preconceitos culturais” (XAVIER, 2005a) e representações. Como nos esforçamos por exemplificar anteriormente, as portuguesas, como a grega, a italiana e a francesa, não seriam correspondências imediatas de alegorias nacionais explicitadas sobre um determinado tempo (ou mesmo espaço). Para além disso, elas carregam marcas que evidenciam a passagem do tempo sobre o que outrora fora compreendido como “nação”. Assim é que há ali um legado histórico e cultural que também merece ser notado.

Como vimos acima, no contexto contemporâneo, tal perspectiva, que visa um processo de totalização, de busca pela “verdade” estaria desautorizada, restando à

alegoria a missão de se esforçar por construir um “mapeamento cognitivo” (Idem), que encontra nas ideias em torno da nação um resquício de expectativa acerca dessa completude, mas que não se cumpre, justamente, pela crise dessa categoria.

Para esse procedimento, um dos aspectos fundamentais da interpretação alegórica diz respeito, portanto, à capacidade de perceber os dilemas estabelecidos pelas dialéticas fragmentação-totalização e continuidade-descontinuidade. Ou seja, notar os sentidos alegóricos em *Um filme falado* é algo que passa pela capacidade de compreender as significações específicas que visam a composição de um todo (representado alegoricamente) impossibilitado de ser alcançado, mas buscado. Além disso, depende também da habilidade em enxergar *enunciados* dentro da narrativa, que se alinham ao discurso elaborado por seu realizador.

### **1.3 – A Análise Alegórica**

Visando uma investigação que contemple os objetivos estabelecidos para este capítulo, realizaremos a análise alegórica de *Um filme falado* em duas etapas: a primeira etapa pretende observar o referido filme dentro de um panorama geral, compreendendo-o, no entanto, em dois blocos narrativos que, como tentaremos demonstrar, estabelecem dois momentos distintos para a narrativa em questão: um deles apontando para o passado e o outro apontando para o presente (e além). A segunda etapa pretende verificar dois aspectos: reconhecer como a viagem empreendida pelas personagens Rosa Maria e Maria Joana, contraposta à história de Portugal, pode indicar a elaboração de personificações alegóricas da nação portuguesa a partir da relação entre gerações distintas; e, depois, notar como essas personificações entram em contato com figuras alegóricas que estendem o sentido de “nacional” para um plano mais abstrato.

### 1.3.1 – O Panorama Geral e a Figura do Navio

Passaremos agora a observar *Um filme falado* dentro de um panorama geral, no intuito de reconhecer, em sua estrutura, aspectos que indiquem a constituição de sua narrativa numa chave prevista em dois tempos distintos: um que aponta para o passado e outro que aponta para o presente. No entanto, sinalizamos, desde já, uma hipótese que se apresenta para além dessas duas instâncias temporais e que diz respeito ao comentário realizado pelo filme acerca do futuro de seu próprio tempo diegético<sup>11</sup>.

Para nossa análise alegórica, naquilo que implica a variação dos tempos trabalhados pelo filme-objeto, partiremos das seguintes indagações: quais são as instâncias temporais apontadas pelo enredo do filme? E quais são os indicadores de suas variações? Por fim, como essas variações podem se relacionar com as construções alegóricas existentes no contexto do filme?

Na busca por respostas satisfatórias a essas perguntas, uma figura nos parece fundamental: o Navio. Este *personagem* ganha ênfase na estrutura de *Um filme falado* por possibilitar o reconhecimento de rupturas temporais ao longo de sua narrativa. Além disso, parece-nos pertinente notar que tal *personagem* possui uma dinâmica própria em seu desenvolvimento dentro do enredo do filme. Sua estruturação instiga reflexões a partir daquilo que ele implica sobre os demais agentes da história, tanto quanto sobre o que é implicado para o Navio a partir daqueles.

Começaremos por observar as variadas instâncias temporais indicadas pelo enredo do filme e a ordem em que se dão. Assim, cabe notar a legenda de abertura do filme, que diz: “Em julho de 2001 uma menina acompanhada de sua mãe, distinta professora de História, atravessa milênios de civilização ao encontro do pai”. Aqui, dois dados chamam a atenção: o primeiro diz respeito ao fato de que, embora tenha sido produzido em 2003, este filme situa sua diegese no mesmo ano dos atentados terroristas ao *World Trade Center* (Nova York, EUA) – associação que parece se complementar com o desfecho de sua história e com seu aparente motivo; o segundo refere-se à “voz narrativa” (AUMONT; MARIE, 2009). Ou seja, na composição *passado-presente-*

---

<sup>11</sup> As questões próprias da “focalização” (GENETTE: 1972), que permitirão um aprofundamento no debate com relação aos “pontos de vista” do narrador e dos personagens (GAUDREAU; JOST, 2009), bem como pela questão da “voz narrativa” (AUMONT; MARIE: 2009), são mais pertinentes para tal abordagem e serão mais exploradas no segundo capítulo desta dissertação.

*futuro* (comentado), o *contemporâneo* indicado por seu narrador, o ponto de vista de onde parte sua perspectiva histórica, já estaria datado, restando-lhe apenas o revelar sobre a qual *passado* se refere.

Portugal, nação que se constituiu em grande parte, como bem expressa *Os lusíadas*, de Camões (1572), a partir das viagens, das conquistas marítimas, país caracteristicamente pontuado como relevante para a Europa e o mundo pelas Descobertas e por seus projetos expansionistas, tem em sua história um ponto de inflexão fundamental, determinado com a morte de D. Sebastião, na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, fato que dá origem à figura mítica do “Encoberto”. A esses eventos históricos se direciona a narrativa de *Um filme falado*, tão logo o Navio parte do cais de Lisboa. Ali, Rosa Maria, “distinta professora de História”, trata de explicar à filha o significado dos monumentos que vêem: o Padrão dos Descobrimentos – construído para celebrar o feito de Vasco da Gama, e que representa o ponto de onde partiam as naus a caminho das Descobertas – e a Torre de Belém. A esse respeito, declara Aparecida de Fátima Bueno: “(...) é a esse passado que se faz menção, a cujo início, auspicioso no século XV, se seguiu o trágico desfecho, no século seguinte, com a malfadada jornada de África”. E a seguir:

E para que fique bem claro que é desse passado que se fala, assim que o navio entra pelo Mediterrâneo a primeira explicação que Rosa Maria dá a Joana é a respeito da cidade de Ceuta, antiga possessão de Portugal, há 500 anos, lembrança da época em que os portugueses combatiam os mouros na missão de expandir a fé e o Império. A resposta que a mãe dá à pergunta da filha – “Ainda é nossa?” – gera uma associação que a menina estabelece entre a revolução que pôs fim a essa posse e a Revolução dos Cravos, confusão rapidamente desfeita pela mãe: esta última é muito mais recente e trata-se de “outra história” (2010, p. 179).

A jornada de mãe e filha portuguesas pelo Mediterrâneo continua. Elas chegam, então, à cidade de Marselha, onde encontram um vendedor de peixes. O diálogo que se dá nessa sequência é pertinente à investigação aqui empreendida: Rosa Maria, conversando em francês com o Pescador, explica-lhe os motivos e o destino de sua viagem: encontrar com o seu marido, pai da menina, na cidade de Bombaim, na Índia. Além disso, a portuguesa, respaldada também pelo vendedor, mostra-se preocupada com uma questão em especial: os navios petroleiros que circundam o cais da cidade e que servem, nesse contexto, para indicar a dependência do mundo ocidental acerca dos produtos advindos dessa matéria-prima. Ou seja, o que podemos notar ali é um diálogo

que se insere no âmbito das questões pertinentes ao mundo *contemporâneo*, mas que rapidamente retorna para um discurso que aponta para o *passado*, já que o próprio vendedor faz questão de lembrar e indicar a placa fixada no chão, que celebra a expansão dos gregos pela Europa, informando que foi dali que se “espalharam as civilizações”. Essa transição entre as temporalidades na dinâmica *presente-passado* será mantida ao longo de todo o filme, não sendo revertida a relação que indica às sequências *externas* os aspectos que se referem ao passado. Em outras palavras, será, a partir desse momento, predominante no enredo do filme a associação: sequências *externas* remetem ao passado; sequências *internas* apontam para o presente.

É importante, no entanto, deixar claro que não sugerimos uma leitura estanque, maniqueísta ou exageradamente simplória para essa relação. Ou seja, reconhecemos que a compreensão de uma dada temporalidade estabelece, obrigatoriamente, relação com o seu oposto a partir, justamente, do ponto de vista da instância narrativa indicada. Dessa maneira, ao visitar as cidades que no passado predominavam no mundo ocidental, indicando à filha a relevância dessas num tempo longínquo, estabelecendo comparações entre o *ontem* e o *hoje*, obviamente Rosa Maria também coloca num mesmo plano tempos distintos (por via da comparação). O que tentamos salientar aqui é o posicionamento do tempo da “instância narrativa” (GENNETE, 1972). Em outras palavras, o que se faz predominante a partir dessa sequência, que se dá na cidade de Marselha, é o apontamento da “voz narrativa” (AUMONT; MARIE: 2009), para o passado, quando as personagens se encontram fora do Navio, e o apontamento para o presente, quando essas estão dentro dele.

Corroboramos a afirmação de Bueno, ao notar essa dinâmica de temporalidades sugeridas pela narrativa do filme:

Manoel de Oliveira, em *Um filme falado*, de 2003, refaz a rota para a Índia não mais pelo Atlântico, mas pelo Mediterrâneo. Obviamente, não é apenas o passado ultramarino português que está sendo objeto de reflexão no filme de Oliveira. São o passado e o presente europeus que estão em causa, e sua relação com o Oriente (2010, p.178).

Dessa maneira é que poderemos notar os apontamentos existentes nas outras cidades visitadas: em Nápoles, por exemplo, vêm-se referências a Homero e Virgílio, dois nomes emblemáticos para a cultura que parte da Antiguidade; Pompeia, citada por suas ruínas, após o “castigo” do vulcão Vesúvio; Atenas – e o contato com o Padre ortodoxo – indica as divergências (advindas de tempos passados) dentro do cristianismo, bem

como a ausência da estátua de Atena evoca o período em que os gregos por ela eram “protegidos”; em Istambul vemos Santa Sofia, antiga catedral ortodoxa (532-537), convertida em mesquita (1453), monumento que, após o fim do Império Otomano, com a consolidação da República turca, é convertido em museu desde 1935; a partir do Cairo, as personagens deparam-se com as Pirâmides e a Esfinge de Gizé, relembram a história dos escravos judeus no Egito, Moisés, Napoleão e a construção do Canal de Suez; por fim, chegam a Aden, cidade que Portugal inúmeras vezes tentou invadir e dominar sem sucesso, ao término do século XV e meados do XVI. E além desses exemplos, temos a sequência ocorrida no *limiar* entre externo e interno do Navio (por não estar em seu interior, ainda que em seu convés), sobre o Mar Vermelho, que trata do Antigo Testamento bíblico.

E se são essas as indicações dos períodos históricos sugeridos para as sequências que se dão no exterior do Navio, cabe notar também as que surgem a partir do seu interior. Podemos observar o *primeiro* jantar ocorrido à mesa do Comandante, cuja cena é “(...) a primeira que não é exclusivamente da perspectiva de Rosa Maria e da filha” (BUENO, 2010, p.184). Ali, falando cada um em sua própria língua materna, o Comandante e as três convidadas célebres – a francesa Delfina, a grega Helena e a italiana Francesca – refletem sobre o contexto sociopolítico do mundo contemporâneo, a complexa relação entre Ocidente e Oriente hoje, atendo-se, sobretudo, às críticas sobre a União Europeia e ao mundo comandado pelos homens. No segundo jantar, quando mãe e filha portuguesas são convidadas à *mesa principal*, retomam a questão das línguas, debatem acerca da predominância do idioma inglês no mundo contemporâneo, comparam o passado das culturas grega e portuguesa com o seu estado atual. Por fim, vêem a intensificação do embate entre os polos ocidental e oriental chegar ao seu limite com a bomba colocada no Navio.

Apresentado tal levantamento, são relevantes algumas comparações entre a *primeira* e a *segunda metade do filme* – compreendendo essa divisão a partir do fim das sequências ocorridas no exterior do Navio e a entrada do Comandante e suas convidadas à sala de jantar.<sup>12</sup> Dessa maneira, destacamos os “pontos de vista” das cidades; ou seja,

---

<sup>12</sup> De fato, Manoel de Oliveira parece ter atentado para essa divisão de tempos iguais para as duas *metades* de *Um filme falado*, pois o filme tem uma duração total de 1h30 e o corte que marca o final da *primeira metade* e o início da *segunda* se dá a exatos 45 minutos.

obedecendo a um procedimento que respeita o trato equivalente, de igual importância para cada localidade, todas as vezes em que a tripulação parte de um porto visitado, é apresentado um plano fixo do lugar de origem (a civilização visitada) em direção ao Navio percorrendo o horizonte longínquo. Essa determinação levaria a supor que se trata da visão de cidades grandiosas no passado (de indiscutível relevância para a constituição da história dos povos ocidentais e orientais) sobre um simulacro de tempo e espaço, a alegoria de uma “modernidade-mundo” (IANNI: 2000a), que segue livre das influências de tais povos no contemporâneo. Sendo assim, o presente trabalho vai ao encontro das argumentações de Leyla Perrone-Moisés, quando esta afirma que “o que Oliveira mostra, tão claramente que parece escusado dizê-lo, é o que dizia Valéry: ‘Agora sabemos que as civilizações são mortais’” (2005, p.111).

E a propósito do trato equivalente dedicado a cada localidade visitada, cabe pontuar que, ao percorrer Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas, Istambul e Cairo, o filme marca a chegada e a partida, o início e o fim das visitas sempre com um plano fixo da proa do Navio *cortando* as águas do Mar Mediterrâneo em direção à próxima parada. Além disso, é relevante notar que a rota determinada aqui vai do que seria o “mundo ocidental” em direção ao que seria o “mundo oriental”, num dado posicionamento que encontra eco no discurso crítico ao eurocentrismo, tal como o proposto por Ella Shohat e Robert Stam:

[Para o eurocentrismo] a história segue uma trajetória linear que vai da Grécia clássica (construída como “pura”, “ocidental” e “democrática”) a Roma imperial e, em seguida, às capitais metropolitanas da Europa e dos Estados Unidos. O eurocentrismo encara a história, portanto, como uma seqüência de impérios: Pax Romana, Pax Hispânica, Pax Britannica, Pax Americana. De todo modo, a Europa é vista como o “motor” das mudanças históricas progressivas: lá inventaram a democracia, a sociedade de classes, o feudalismo, o capitalismo e a revolução industrial (2006, p. 22).

Daí a relevância ao se tratar as passagens de, por exemplo, Istambul e Cairo com a mesma *mise-en-scène*. No mais, ao colocar cidades do Ocidente e do Oriente em pé de igualdade na narrativa do filme, Manoel de Oliveira parece corroborar Shohat e Stam no que diz respeito ao fato de que esses “dois lados” não devem ser “compreendidos como opostos, pois na verdade são dois mundos que se interpenetram” (Idem, p.40).

De fato, o conflito entre Ocidente e Oriente encontra grande relevância na trama do filme; não por acaso o seu desfecho será pautado por essa complexa relação. Por ora, deteremo-nos acerca desta temática.

Em seu *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente* (2007), Edward Said apresenta uma extensa reflexão acerca da ideia de como o Oriente fora *constituído*, ao longo da história, a partir de uma perspectiva ocidental, sobretudo europeia e norte-americana. Para ele,

(...) o Orientalismo deriva de uma intimidade particular experimentada entre a Grã-Bretanha, a França e o Oriente, que até o início do século XIX significava apenas a Índia e as terras bíblicas. Do começo do século XIX até o fim da Segunda Guerra Mundial, a França e a Grã-Bretanha dominaram o Oriente e o Orientalismo; desde a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos dominam o Oriente, abordando-o como a França e a Grã-Bretanha outrora o fizeram. Dessa intimidade, cuja dinâmica é muito produtiva, mesmo que sempre demonstre a força relativamente maior do Ocidente (britânico, francês ou americano), provém o grande corpo de textos que chamo de orientalistas (Idem, p. 30-31).

Portanto, o Orientalismo, de acordo com a perspectiva do autor, é algo como a progressão teórica e prática, que lança mão do discurso eurocêntrico, elaborada ao longo de séculos e passada de geração a geração. Dentro dessa dinâmica, esse modo de abordagem é “mais particularmente valioso como um sinal do poder europeu-atlântico sobre o Oriente do que como um discurso verídico sobre o Oriente (o que, na sua forma acadêmica ou erudita, é o que ele afirma ser)” (p. 33). Assim, o “Orientalismo é – e não representa – uma dimensão considerável da moderna cultura político-intelectual e, como tal, tem menos a ver com o Oriente do que com o ‘nosso’ mundo” (p. 41).

E é justamente o trato equivalente a cada cidade visitada, com o mesmo procedimento de *mise-en-scène*, o que parece evidenciar a opinião de Manoel de Oliveira sobre o tema. Ou seja, em *Um filme falado* não observamos qualquer sobreposição hierárquica entre localidades; a crítica ao eurocentrismo reforça-se a partir desta perspectiva.

Fato curioso, entretanto, é como o narrador do filme evidencia seu próprio discurso ao contrastá-lo com as perspectivas dos personagens do enredo. Por exemplo, durante o *primeiro jantar* à mesa do Comandante, quando o grupo presente debate acerca da perda dos valores cívicos – no mundo hoje – construídos a partir das civilizações ocidentais, passando pela “fraternidade e os direitos do homem”, “ideais utópicos da Revolução

Francesca”, chegando à questão do “fundamentalismo religioso”, que implica no conflito entre Ocidente e Oriente, diz Helena, a grega: “O que *obceca* o mundo árabe em nossos dias é o crescimento do Ocidente com seus muitos avanços técnicos e o progresso científico. Isto cria prejuízos religiosos que são o que nos separam. O que falta entre Oriente e Ocidente são *valores convergentes*”.

Dentro de uma chave interpretativa, defendemos que a visão de Helena sobre o conflito Ocidente-Oriente não é compatível com o discurso último do filme. Seu entendimento sobre os “valores convergentes”, ausentes no contexto atual, passa por uma perspectiva que atribui ao Oriente o desejo de igualar-se ao Ocidente; daí a “obsessão do mundo árabe”, tal como a personagem propõe. Sua fala encontra eco no discurso eurocêntrico e por isso mesmo é combatida pelo trabalho de Oliveira. Recorrendo novamente a Said, encontramos um ponto de inflexão ao contrastarmos o trabalho de *mise-en-scène* do filme e a opinião isolada da grega:

Num lado, há ocidentais, e no outro, há árabes-orientais; os primeiros são (em nenhuma ordem particular) racionais, pacíficos, liberais, lógicos, capazes de manter valores reais, sem suspeita natural; os últimos não são nada disso. De que visão coletiva e ainda assim particularizada do Oriente provêm essas afirmações? Que habilidades especializadas, que pressões imaginativas, que instituições e tradições, que forças culturais produzem essas semelhanças nas descrições do Oriente (...)? (SAID, 2007, p. 85).

Devemos lembrar-nos, todavia, que nessa mesma passagem, Francesca, a italiana, apresenta um ponto de vista correspondente ao elaborado pelo realizador: “Sem dúvida, os árabes também criaram uma grande cultura”.

Dentro do enredo de *Um filme falado* outras passagens corroboram aquilo que aqui estamos defendendo. É o caso, por exemplo, da sequência decorrida em Istambul. Nela, Rosa Maria e Maria Joana encontram marcas do contato entre o cristianismo e o islamismo no hoje museu de Santa Sofia. No entanto, não há ali a ideia de sobreposição de religiões ou culturas, mas a apresentação de um cenário pontuado pela transculturação. Ou seja, não seria o caso de pensarmos num discurso lamentoso ou julgador acerca dos fatos históricos; no caso, o espaço de *convívio* entre cristãos e mulçumanos indica antes a possibilidade harmônica para essa relação do que o caráter acusativo, tal como percebemos na perspectiva eurocêntrica alimentada pela fala de Helena.

Além disso, com a passagem pelo Cairo duas menções levantadas pelo filme merecem destaque: 1) a invasão do Egito pelas tropas de Napoleão; 2) a construção do Canal de Suez. No primeiro caso, tal como lembra Said, “com a ocupação do Egito por Napoleão, foram postos em movimento processos entre o Oriente e o Ocidente que ainda dominam nossas perspectivas culturais e políticas contemporâneas” (2007, p. 76). Já com a construção do Canal a percepção de um mundo *separado, dividido* é alterada; “Aberto a braço de homem”, como diz Rosa Maria à filha, essa obra indica todo um esforço pelo contato entre culturas distintas. Obviamente, interesses políticos, econômicos e de poder entre nações existem nesse percurso, porém, em *Um filme falado* notamos antes de tudo o respeito por tais povos e culturas: ao mencionar a passagem do exército napoleônico, o Ator português – que então passa a acompanhar mãe e filha na sequência em questão – bem lembra que a fala do comandante francês em tal situação indica toda uma admiração por tudo o que os egípcios construíram como civilização: “soldados, do alto destas pirâmides 40 séculos de histórias os contemplam”, diz ele.

Por fim, ainda durante o *primeiro* jantar à mesa do Comandante, surge a temática dos “peixes” que, embora “não falem e não possam dar a sua opinião”, “não deixam de entenderem-se entre si”. Não nos parece equivocado sugerir tal passagem como emblemática para uma construção alegórica que critica o discurso eurocêntrico. Ou seja, à *mesa principal*, onde as decisões tomadas implicam toda a configuração planetária, somos levados a crer que aqueles ausentes (e não só da mesa, mas do Navio em si), também são – em grande medida, todavia – personificações de culturas orientais impossibilitadas de agirem concretamente dentro das dinâmicas impostas pelos agentes do Ocidente. Sendo assim, a crítica oliveiriana pode ser compreendida dentro de uma dinâmica que a associa às colocações de Said ao questionar os procedimentos adotados pelos orientalistas:

[se um orientalista] não fala diretamente pelos orientais, é porque eles afinal falam outra língua; mas ele sabe o que eles sentem porque conhece a sua história, a sua confiança em homens como ele, e as suas expectativas. Ainda assim, ele fala pelos orientais no sentido de que aquilo que eles poderiam ter a dizer, se lhes fosse perguntado e pudessem responder, confirmaria um tanto inutilmente o que já é evidente: que eles são uma raça subjugada, dominada por uma raça que os conhece e sabe o que é bom para eles mais e melhor do que poderiam possivelmente saber eles próprios. Os seus grandes momentos estavam no passado; úteis no mundo moderno apenas porque os novos impérios poderosos efetivamente os tiraram da

desgraça de seu declínio e transformaram-nos em residentes de colônias produtivas (SAID, 2007, p. 66).

Voltando ao debate proposto para o Navio em *Um filme falado*, na partida do cais de Lisboa, no início do filme, um plano fixo apresenta pessoas acenando para aqueles que partem para o cruzeiro e já estão no Navio, o que nos leva à seguinte indagação: “É um adeus como qualquer outro, dirigido de pessoas a pessoas, ou um adeus a algo maior?” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 111). Ou seja, é partindo dessas reflexões que nos parece possível inferir o estatuto alegórico proposto para este *personagem*. Não seria absurdo afirmar que mãe e filha partem em uma viagem com destino e rota traçados, a bordo de um simulacro de mundo dotado de tempo e espaço próprios, mas livres para se relacionarem com as eventualidades e características presentes em cada cidade e cultura que irão conhecer. Desta maneira, então, é sintomático que todo e qualquer discurso acerca do tempo passado propriamente, apontado pelo filme, se dê fora da embarcação.

É a partir disso que se firmam as bases para se argumentar que o *personagem* Navio do filme é a representação alegórica de um tempo-espaço contemporâneo.

Renato Ortiz, criticamente, afirma em seu livro *Mundialização e cultura* (1994, p. 25): “Ao se entender a sociedade enquanto ‘coisa’ ou ‘estrutura’ transcende-se a existência dos ‘homens que fazem a história’, isto é, os indivíduos (mesmo quando parte de grupos coletivos)”, e continua: “Enfim, o destino de todos estaria determinado (e não apenas contido) na estrutura planetária que nos envolve”. Parece bastante sintomático, nesse sentido, que o Navio seja guiado por um Comandante estadunidense sem nome. Ou seja, o relevante para tal construção alegórica, como veremos a seguir, é tanto a nacionalidade daquele, como a função por ele exercida, assim como a das demais personagens que são conduzidas. Dessa forma, o que fica evidente é a preocupação de Oliveira em caracterizá-los como personificações determinadas tanto por suas nações de origem como pelo tempo-espaço em que se dão suas interações.

O Navio seria o resultado “de” e o agente “das” relações que se dão em seu interior. Por isso, é importante observarmos sua dinâmica própria com atenção: ao passo que ele determina as escalas, a direção e a velocidade do rumo adotado, em seu interior, as regras obedecem a lógicas próprias que influenciam e são influenciadas pelo seu exterior. Nesse sentido, tal *personagem* poderia ser compreendido como um espaço que é também “um fator social” porque é “um fator histórico”, em que “(...) ele é

simultaneamente produtor e produto; (...) um fator social e uma instância social” (SANTOS, 2004, p.163).

Como exemplo de sua estruturação e lógica própria, podemos pensar nos demais passageiros presentes nas outras mesas na sala de jantar do Navio. Ou seja, todas as mesas estão dispostas numa certa uniformidade e os passageiros exercendo, aproximadamente, a mesma atividade: estão jantando. Mas, o que estão comendo, qual o teor de suas conversas e as características de seus integrantes, não sabemos. No entanto, é relevante que todos *interrompam* suas atividades ao pedido (ou seria uma ordem?) do Comandante, para que a grega Helena possa cantar. De fato, a compreensão de tal figura, numa chave que pretende uma interpretação alegórica, alinha-se com as argumentações de Milton Santos:

Por suas qualidades funcionais, o espaço (...) é, por sua estrutura mais que por sua forma, um reflexo da sociedade global, seu dinamismo sendo consequência da cisão da sociedade global e sua consequente distribuição sobre o território. Nesse caso também o espaço seria considerado como um fato social, pois se impõe a toda gente. Mas, se consideramos o espaço por suas qualidades sistêmicas, ele ganha novos atributos, como a capacidade de condicionar, até certo ponto de forma determinante (uma determinação condicionada, todavia), a evolução das outras estruturas sociais (2004, p.181).

Manoel de Oliveira parece abrir o debate tal como coloca Octavio Ianni (2000b, p.207): “Boa parte das produções e controvérsias sobre a modernidade-nação, assim como sobre a modernidade-mundo, coloca o tempo e o espaço como categorias essenciais; sempre presentes na filosofia, ciência e arte”. Por outras palavras, o Navio de *Um filme falado* é oferecido como palco privilegiado, onde as nações (representadas por suas respectivas personificações) podem se relacionar, debater, em suma se expressar, dentro de regras e formalidades por elas próprias determinadas. Desta maneira, não seria exagero pensar em tal contexto como o de uma alegoria global, parte complementar daquilo que pode ser apreendido como “modernidade-mundo”, pois neste âmbito alegórico aplicam-se as considerações de Ianni (Idem, p. 209-210):

Desde que se acelerou o processo de globalização do mundo, modificaram-se as noções de espaço e tempo. A crescente agilização das comunicações, mercados, fluxos de capitais e tecnologias, intercâmbios de idéias e imagens, modifica os parâmetros herdados sobre a realidade social, o modo de ser das coisas, o andamento do devir. As fronteiras parecem dissolver-se. As nações integram-se e desintegram-se. Algumas transformações sociais, em escala nacional e mundial, fazem ressurgir fatos que pareciam esquecidos, anacrônicos.

Simultaneamente, revelam-se outras realidades, abrem-se outros horizontes. É como se a história e a geografia, que pareciam estabilizadas, voltassem a mover-se espetacularmente, além das previsões e ilusões.

Nossas argumentações até aqui apresentadas pretenderam dar conta de parte das indagações levantadas acima, mais especificamente aquelas dedicadas às reflexões acerca das instâncias temporais, os indicadores de suas variações e à relação entre estas e as construções alegóricas existentes no contexto do filme. Portanto, naquilo que diz respeito à dinâmica *passado-presente-futuro* (comentado), ainda resta apresentar algumas considerações sobre o comentário que o filme insere acerca do seu próprio futuro diegético.

Assim, como vimos anteriormente, a estrutura narrativa de *Um filme falado* pode ser pensada dentro de uma chave que atribui ao Navio um papel central: o de sugerir as instâncias passadas e presentes no tempo apontado por sua diegese. Dessa forma, propomos que o filme em questão estaria dividido de uma maneira tal que essa “faceta da história da civilização ocidental, com seu percurso expansionista e sua relação com outras culturas mais distantes, que está, sem dúvida alguma, no primeiro plano do filme de Manoel de Oliveira” (BUENO, 2010, p. 181), é estabelecida a partir de um contemporâneo datado em 2001 e estende seu olhar para um horizonte histórico que indica a constituição das civilizações ocidentais e orientais. Dentro desse panorama, o papel exercido pelo *personagem* faz-se ainda mais sintomático, pois se ele indica a representação alegórica de um tempo presente, a sua explosão ao término do filme só poderia indicar considerações para além da sua referência temporal. Em outras palavras, o futuro de um mundo globalizado, constituído geopoliticamente como o concebido nas condições atuais, dentro das perspectivas alegóricas elaboradas por Oliveira neste filme, só poderia ser representado com a eliminação de tal *personagem*.

Dessa maneira, considerando o ponto de partida da “voz narrativa” e a sua associação aos atentados terroristas ocorridos nos EUA no princípio deste milênio, sugerimos que o presente da “instância narrativa”, ou seja, o ponto inicial da temporalidade referida à história aqui narrada, retorna ao longo da canção entoada pela grega Helena, durante o *segundo* jantar à mesa do Comandante (após a inserção das portuguesas ao grupo selete; mais precisamente com a saída de cena do estadunidense).

Em outras palavras, propomos que a noção de um tempo *presente* para a narrativa (pautado pela legenda de abertura do filme) direciona-se para um *passado* (como notamos acerca das sequências que ocorrem no exterior do Navio), criando um movimento de retorno para o ponto de partida (da instância narrativa) ao longo das sequências que se dão no interior do Navio<sup>13</sup>. Tratar-se-ia de um movimento de ida e volta, portanto.

Assim, parece-nos sugestivo que, durante a canção, o Comandante seja informado de que há uma bomba instalada no Navio, numa construção de *mise-en-scène* que, em muito, nos lembra a imagem do ex-presidente estadunidense George W. Bush quando informado acerca dos atentados às Torres Gêmeas, em 2001, e que foi muito difundida pelas televisões de todo o mundo, sendo, inclusive, apropriada por Michael Moore no seu documentário *Fahrenheit 11 de setembro* (2004).

Dada tal hipótese, sugerimos que o que ocorre a partir desse momento da narrativa em diante tratar-se-ia de uma “prolepse” (GENETTE, 1972) – procedimento narrativo que aponta para eventos futuros acerca do ponto em que se encontra a voz da narração<sup>14</sup>. Sendo assim, a desestabilização da sala de jantar, o pânico instaurado em seus passageiros, o abandono do Navio, as portuguesas deixadas para trás e a explosão que se ouve, ainda que não se veja, seriam comentários alegóricos feitos pelo filme acerca de um futuro ainda incerto para aqueles que escapam dos resultados da configuração globalizada do mundo hoje, mas que parece condenar Portugal. Por fim, essa sequência final do filme que marca, como bem sugere Bueno, “(...) o encerramento de uma trajetória pela história de nossa cultura e civilização, iniciada em Lisboa e interrompida abruptamente na entrada do mundo árabe” (2010, p. 186) é complementada por um alerta que parece condenar o mundo tal como o entendemos hoje, por consequência a nação portuguesa, mas que sugere um laivo de esperança para os demais povos, que terão que aprender a navegar e definir novas rotas sobre as águas de uma história implacável.

---

<sup>13</sup> No caso, as temporalidades indicadas nas sequências no interior do Navio dizem respeito a eventos decorridos entre 1974 e 2001 – intervalo compreendido entre a Revolução dos Cravos, com o posterior pedido de inserção de Portugal à Comunidade Econômica Europeia, e os atentados às Torres Gêmeas (Nova York, EUA).

<sup>14</sup> Podendo ser denominado também como *flashforward* – indicação oposta à sugerida pelo *flashback*.

### 1.3.2 – Indícios Alegóricos da Nação Portuguesa

Seguindo o debate proposto para o presente capítulo, nos deteremos agora na investigação dos sentidos, indícios, características que apontam para o reconhecimento das personagens como sendo personificações alegóricas de suas respectivas nações. No caso de Rosa Maria e Maria Joana, mãe e filha portuguesas, o que nos interessa mais imediatamente é verificar como a relação entre ambas indicaria uma leitura sobre a nação portuguesa a partir da perspectiva de gerações distintas que se encontram em permanente contato. No que diz respeito aos demais personagens, a saber, o Comandante, a italiana, a grega e a francesa, interessa-nos observar como suas figuras estendem seu sentido alegórico para além da ideia de nação contemporânea, possibilitando um outro entendimento de significação. A partir dessas constatações, passaremos a investigar, respaldados por episódios históricos, em que medida os sentidos sugeridos para um e outro caso se complementam e se reforçam, auxiliando, portanto, em sua interpretação alegórica. Em todo caso, é pertinente salientar que não nos esforçaremos, por ora, em determinar, ou seja, encerrar o tema acerca dos significados alegóricos para as personificações representadas em *Um filme falado*, ainda que faça parte de nossos objetivos levantar hipóteses possíveis.

O que nos instiga neste momento é perceber os indícios que reforçam a possibilidade de uma análise de discurso que considere os agentes narrativos como figurações e personificações de conceitos, relacionados à história de Portugal. Defendemos que a interpretação alegórica acerca do filme-objeto em questão, que é o objetivo último desta dissertação, só se fará plena após uma determinada ordem de análises. A saber: o levantamento dos indícios que apontam para as personagens como figuras alegóricas; a definição dos pontos de vista e a determinação das vozes narrativas; e, por fim (a partir da relação entre as duas primeiras etapas), a determinação dos significados alegóricos.

Começamos por observar a relação entre Rosa Maria e Maria Joana.

Como sugerimos acima, *Um filme falado* (2003) faz parte de um movimento que se inicia quando da produção de *O sapato de cetim* (1985) e que, com a participação de mais quatro títulos – *Non ou a vã glória de mandar* (1990), *Viagem ao princípio do*

*mundo* (1997), *Palavra e utopia* (2000) e *Cristóvão Colombo – o enigma* (2007) –, forma o que denominamos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*<sup>15</sup>. Também nos esforçamos anteriormente por sugerir que os aspectos próprios do filme aqui investigado indicam uma obra privilegiada dentro desse *corpus*, por instigar reflexões que colocam em pauta não só a nação portuguesa, mas a configuração geopolítica dentro de um panorama histórico que implica no entendimento de um mundo globalizado, tal como o notamos na contemporaneidade – sobretudo, pós-atentados de 11 de setembro de 2001. Assim, pudemos notar uma ordenação narrativa, a partir da sucessão entre tais filmes, que privilegia o vínculo entre os eventos decorridos na e a partir da Batalha de Alcácer-Quibir (como a anexação de Portugal à Espanha em 1580) e a Revolução de 25 de abril de 1974, estendendo-se para episódios históricos futuros, dentro da perspectiva proposta por Manoel de Oliveira.

A propósito dos títulos que inauguram tal discurso, Oliveira declara: (acerca de *O sapato de cetim*) “Ainda que a ação se desenvolva na época em que o rei de Espanha reunia as duas coroas da Península Ibérica, é uma história do meu país” (*apud* MARGARIDO, 2005, p. 211) e sobre *Non ou a vã glória de mandar*:

A ideia do filme veio-me a partir da Revolução dos Cravos, o 25 de abril de 1974. Antes, seria um filme impossível de imaginar. *Non ou a vã glória de mandar* é quase o contrário dos *Lusíadas*, que vão no sentido da poesia heróica, épica, da época em que o rei D. Sebastião empreendeu a sua expedição, fazendo vibrar os valores da expansão religiosa, da expansão política, o domínio da Europa nos mares, a instituição de um único papa, a conversão dos Árabes e dos Judeus. Do ponto de vista teórico e político, o projeto de D. Sebastião, como instituição do Quinto Império, era perfeito. Mas era o projeto de um rei louco. Como é que um pequeno povo, como Portugal sempre foi, o teria podido realizar? (*apud* BAECQUE; PARSI, 1999, p. 183-184).

Manoel de Oliveira chega mesmo a declarar que a Revolução dos Cravos é “como um reflexo localizado dum movimento universal”, e que as suas conseqüências “contraditórias espantam-nos, hoje, pela complexidade de desfechos absolutamente inesperados, que se tornaram, por isso mesmo, profundamente significativos e reveladores de questões latentes até aí ocultas” (Idem, p. 38). O que interessa, portanto, é notarmos como a relação entre esses dois episódios ganha relevância primordial na

---

<sup>15</sup> Os dois últimos filmes realizados por Manoel de Oliveira até o momento, *Painéis de São Vicente de Fora – visão poética* (2010) e *O estranho caso de Angélica* (2010), não foram visionados por nós até a conclusão desta dissertação e, assim, não lhes são atribuídos comentários.

obra oliveiriana e, mais precisamente, como ela indica um ponto de partida para a análise histórica empreendida em *Um filme falado*.

Em outras palavras, parece-nos que sua rota discursiva ao longo do *corpus* de seus filmes segue o mesmo movimento dos navegantes, num ir e vir permanente, apontando para um passado de glórias, para acusar um presente problemático, mas sempre com a pretensão crítica de olhar para Portugal relativizando o seu papel dentro do contexto sociopolítico mundial e, mais especificamente, europeu. E, nesse sentido, os dois momentos históricos destacados – a Batalha de Alcácer-Quibir e a Revolução dos Cravos – representam rupturas fundamentais para o seu entendimento acerca do passado, presente e até futuro da nação portuguesa. Algo que, em muito, condiz com aquilo que Baecque e Parsi sabiamente notam a respeito de Oliveira:

A sua filosofia de vida seria: “Quanto mais o passado de um homem é importante, mais forte ele é”, enquanto que a concepção da existência no Ocidente seria sobretudo: “Quanto mais coisas se têm à nossa disposição para viver, mais forte se é” (Idem, p. 128).

Retomando a análise de *Um filme falado*, vemos na legenda inicial do filme: “(...) atravessa milénios de civilização ao encontro do pai”. Esta frase parece-nos essencial por dois motivos, fundamentalmente: em primeiro lugar, ela pode indicar o destino de mãe e filha portuguesas não só em termos geográficos, já que, como ficamos sabendo ao longo do filme, elas se dirigem a Bombaim. Depois, tal frase pode estabelecer relação com o término de sua viagem (pretendido, pelo menos), pois este estaria vinculado ao complemento de uma determinada estrutura familiar. Em outras palavras, para além da menção alegórica acerca da viagem de Vasco da Gama às Índias, o que propomos aqui é uma leitura que atente à pretensão original de Rosa Maria que acaba por não se contemplar: cumprir com os desígnios próprios de uma geração pautada por valores que dizem respeito ao modelo familiar constituído por “pai-mãe-filhos” (FERREIRA, 2001), mas que também sugerem as noções de solidariedade, proteção e afeto. O segundo ponto instigado pela legenda inicial do filme diz respeito à direção temporal apontada para o trajeto de mãe e filha. Ou seja, sabemos, desde logo, portanto, que elas estão em movimento ao *passado*.

O horizonte histórico a que diz respeito o filme, num certo sentido, poderíamos afirmar, apresenta-se em quadros, com contornos definidos a partir da relevância de cada localidade visitada, sugerindo um panorama que se completa, mas que necessita,

em contrapartida, dos esforços particulares de seu espectador. O que parece estar em questão ali é a referência à constituição das civilizações ocidentais, naquilo que implicam na relação com o Oriente e também ao presente do mundo globalizado. Dessa forma, a rota prevista para Rosa Maria e Maria Joana não pressupõe um movimento plenamente cronológico, mas de referencialidades que se complementam.

A partir disso, é interessante notarmos o ponto de partida dessa jornada. Ou seja, ao se comprometer com a travessia de “milênios de civilização”, Oliveira opta por partir, justamente, dos episódios que destacamos (quando recorremos à sua filmografia, dentro da história portuguesa): os feitos de Portugal com os Descobrimentos, Batalha de Alcácer-Quibir com suas consequências (como o julgo imposto pelos espanhóis aos portugueses e o mito do sebastianismo) e a Revolução dos Cravos – estabelecendo uma dinâmica discursiva e alegórica sustentada por essa tríade. Assim, as primeiras referências históricas atribuídas à relação mãe-filha apresentam-se da seguinte maneira: o monumento aos Descobrimentos, o mito de D. Sebastião, a Revolução dos Cravos e, aí sim, o passado mais longínquo. Além disso, cabe lembrar, a perda da cidade de Ceuta (a quarta referência, nessa ordem), comentada por Rosa Maria, já indicaria o movimento pós-colonialista sobre as nações africanas, tal como será o desfecho da história portuguesa a partir da Revolução de 25 de abril. Dessa maneira, parece-nos sintomático que Maria Joana confunda a guerra que desemboca na independência de Ceuta frente aos portugueses com a Revolução de 1974. Confusão essa que é rapidamente desfeita por Rosa Maria, mas que evidencia também o contraste entre o ponto de vista daquela que domina o discurso oficial da história com aquela que se apresenta imaturamente frente aos mesmos episódios. Por exemplo, na primeira sequência, quando pretende mostrar à filha o Padrão dos Descobrimentos, Rosa Maria diz: “Está a vir um nevoeiro. É pena. Se aumentar, não conseguirá ver o monumento aos Descobrimentos”; e pouco depois: “Engraçado, este denso nevoeiro faz-me lembrar do mito de D. Sebastião”, ao que a menina questiona: “O que é um mito?”, e ela responde: “Chama-se mito, histórias imaginadas a partir de certos acontecimentos”.

É interessante notar estas passagens do filme sob a perspectiva que parecem sugerir as construções alegóricas. Dessa maneira, pensando na tríade composta pelas referências aos Descobrimentos, a Batalha de Alcácer-Quibir e a Revolução dos Cravos, o mito do sebastianismo poderia “encobrir” a visão de Maria Joana para os episódios

anteriores a ele – destacados através das falas de Rosa Maria. Além disso, o 25 de abril é citado pela garota sem que esta detenha o domínio absoluto dos seus resultados e daquilo que tal fato implica para a história recente de Portugal. Há, portanto, em todo o discurso da mãe portuguesa, uma preocupação em relatar o que é fato histórico, distinguindo-o de interpretações *equivocadas* acerca dos mesmos eventos. Poderíamos mesmo dizer que há, por parte de Rosa Maria, adequando-se ao entendimento possível da menina, a responsabilidade de esclarecer a difusa dinâmica “significante-significado-signo”, que gera, por sua vez, um novo “significante”, que, vinculado a outro “significado” leva a um novo “signo” (destituído da sua evidenciação histórica original), que seria a estrutura básica do mito, tal como nos sugere Barthes (1993).

Por estes motivos, defendemos a extensão do discurso oliveiriano que, como comentamos, surge com *O sapato de cetim*, mas que parece ir além neste *Um filme falado*. É esse avanço, ou melhor, mergulho no próprio discurso que nos parece pertinente ser notado. O que pretendemos, dessa maneira, é verificar o contraste a partir da relação mãe-filha, que implicaria uma dada transição de gerações em Portugal, sugerindo, dessa forma, que as personagens Rosa Maria e Maria Joana são personificações alegóricas da nação portuguesa, mas em momentos distintos de sua própria história.

Partindo de tais pressupostos, apoiamo-nos nas argumentações de Octavio Ianni, quando este, a propósito do seu artigo *A metáfora da viagem*, afirma que:

A história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora. Todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs, nações e nacionalidades, colônias e impérios, trabalham e retrabalham a viagem, seja como modo de descobrir o “outro”, seja como modo de descobrir o “eu” (2000a, p. 13).

Dessa maneira, se o nosso objetivo, neste momento, é o de identificar os indícios que atribuem à mãe e filha características passíveis de serem interpretadas como alegorias de sua nação, uma questão destaca-se como essencial: Quem é o “outro” e quem é o “eu” tanto para Rosa Maria como para Maria Joana? Em outras palavras, propomos que, embora a viagem seja feita em conjunto, para um mesmo destino e, a rigor, com o mesmo objetivo, mãe e filha passarão por experiências independentes uma da outra nesse processo. Vale lembrar que Rosa Maria, sendo também professora de História, aproveita a viagem para conhecer os lugares que “só conhecia pelos livros”. Ou seja, sua “narrativa” está pautada por um discurso oficial que é mantido ou desmentido ao

passo que descobre os lugares que visitam. Mas Maria Joana não tem essa referência, assim, aquilo que ela *sabe* e o que *não sabe* é posto em jogo como um diálogo, aparentemente simples, mas que denuncia as fissuras do discurso de sua mãe. Portanto, “é dessas indagações, aparentemente ingênuas e infantis, de Joana, que Manoel de Oliveira se vale para aproximar o passado do tempo presente, e colocar em xeque os conceitos que estão sendo abordados em *Um filme falado*” (BUENO, 2010, p. 182).

A propósito da experiência da viagem sobre seus agentes, Ianni nota que um papel fundamental é desempenhado pelo ato de “comparar”. Ou seja, “a comparação permite enriquecer a percepção das configurações e movimentos da realidade” (2000a, p. 17). Portanto, vale ressaltar que, nesse caso específico, Rosa Maria tem parâmetros para realizar comparações, já Maria Joana não. Na verdade, os parâmetros construídos pela filha são, em grande medida, estabelecidos pelas falas da mãe. Daí, por exemplo, a confusão interpretativa que leva ao desfecho trágico de ambas ao término do filme, como veremos no decorrer deste trabalho.

Nesse contexto é que as portuguesas colocam-se em trânsito ao longo do filme. Nas localidades visitadas, as questões que vão sendo levantadas pela filha a partir das explicações que lhe são dadas pela mãe enaltecem, na verdade, um embate entre as dúvidas características de um ponto de vista que não consegue completar seu próprio discurso (Maria Joana) e as determinações estabelecidas pelo saber formal (Rosa Maria). Como exemplo, podemos notar algumas sequências, como a decorrida em Istambul, quando, após saber que a igreja de Santa Sofia, hoje transformada em museu, havia sido dos mulçumanos, “que andaram em guerra com os cristãos na Idade Média”, a menina questiona: “Em que Idade Média estamos agora?”; ou na sequência do Cairo, quando Maria Joana, após saber o significado da palavra “civilização”, questiona se eram “civilizados” os egípcios por terem feito os judeus escravos; ou ainda quando pergunta se o fato de Pompeia ter sido destruída pelas lavas e cinzas do vulcão Vesúvio havia sido “um castigo dos céus”.

Retomando o método de análise aqui adotado, ou seja, o de estabelecer relações entre os dois polos comparados para se alcançar o termo comum que estabelece dado caráter alegórico para uma figura, o trato privilegiado com que a professora de História dedica-se aos eventos passados das civilizações indica uma preocupação que transcende a justificativa única como sendo por razões exclusivas de sua profissão – principalmente,

se considerado o fato de que esta viaja com a sua herdeira –, sendo passível de interpretação, portanto, apenas se contrastada com a história de Portugal. Desta forma, parece haver também, por parte dela, a preocupação de evitar qualquer desdém da filha acerca dos fatos ensinados. Daí a relevância das diferenciações acerca daquilo que é mito com o que é fato histórico. Em outras palavras, sugerimos que é na verificação da história portuguesa que estarão as respostas pertinentes para os indícios que apontam para as respectivas construções alegóricas. Dessa maneira, é que vemos como sendo relevante o trato destinado, por Oliveira, aos eventos próprios da Revolução dos Cravos e suas consequências.

Insistimos no fato, até aqui, de que há duas perspectivas alegóricas em jogo quando observadas mãe e filha portuguesas no contraste com a história de Portugal. Reiteramos também que, para Manoel de Oliveira, os eventos decorridos a partir da Revolução de 25 de abril de 1974, associados ao mito do sebastianismo, são determinantes para contextualizar a nação portuguesa dentro do tempo e, principalmente, para delimitar uma fissura na percepção de sua história. Assim, cabe-nos reconhecer os indícios que tornam essas associações possíveis. Em outras palavras, quais exemplos dentro da história de Portugal servem para comprovar que Rosa Maria e Maria Joana, de fato, representam gerações distintas? E quando dizemos *gerações distintas* não nos referimos ao intervalo atribuído por serem mãe e filha. Assim, quais os fatores que determinam a ruptura entre uma geração e a outra? Qual é esse intervalo? Quando ele acontece?

Para tanto, reforçamos algumas das ideias propostas acima, tais como: Rosa Maria conhece a história; assim, corroborando o discurso atribuído à obra oliveiriana, sabe dos riscos de se manter apegada às tradições do sebastianismo e ao que a Revolução dos Cravos significou para Portugal. Maria Joana ainda não sabe nada disso, confunde esta Revolução com a que se deu em Ceuta; nasceu pós-74 e não percebe os riscos de se encantar por promessas inalcançáveis e/ou fadadas ao fracasso, como a que ocorrera em Aden. Dessa maneira, os valores perdidos pós-Revolução dos Cravos (MORGADO, 1989) se estendem para um passado ainda mais distante, denotando uma situação em que a história de sua nação parece ter perdido o valor para os mais jovens.

Fernando Ilharco Morgado, em seu *O leme e a deriva: problemas da sociedade portuguesa* (1989), trata de entender as problemáticas da sociedade portuguesa num

contexto pós-Revolução dos Cravos, no qual muitas das expectativas do período estavam se desfazendo, apontando para uma nova “frustração”, para um sentimento de destino, mais uma vez, não atingido. Suas perguntas-problema com este livro são algo como: Quem somos nós, agora, depois de tudo isso que fizemos? O que faremos com esses feitos e para onde iremos? Em síntese, o autor defende que para se questionar “o mal” da nação portuguesa na contemporaneidade é preciso buscar o movimento que se dá a partir da época dos Descobrimentos: “Nele de fato nos inserimos, numa posição de progressiva dependência em relação aos países mais desenvolvidos, por incapacidade estrutural nossa de nos situarmos no núcleo desse mesmo desenvolvimento” (p. 10). Assim, Portugal passa a exercer papel de “intermediário” entre as nações de que dependia e as matérias-primas que passou a negociar. Isso por conta da “(...) conquista de um vasto império que não tínhamos a capacidade de governar” (p. 11). E nesse processo, a Revolução fecharia um movimento: “Encontramo-nos ainda no rescaldo da perda definitiva desse império, enfraquecidos e pobres, mas livres e gozando os ares da democracia que as portas escancaradas pelo 25 de abril nos trouxeram” (Idem). Portanto, trata-se de uma leitura histórica que encontra eco no discurso oliveiriano. E indica também um ponto de inflexão na história portuguesa a partir do ano de 1974. Compreender essa transição parece-nos determinante para estabelecer uma comparação entre os pontos de vista de Rosa Maria e Maria Joana.

De acordo com Morgado, a situação de crise permanente seria considerada, ainda hoje, “habitual” pelo português, num dado contexto em que “a população, por seu lado, se sente descrente e desmotivada, mas continuando a alimentar no seu íntimo a esperança sebastianista no aparecimento de um salvador providencial” (1989, p. 12-13). Para ele, o mito do sebastianismo seria revelador de certas especificidades do caráter lusitano e, só assim, poderia justificar a grande influência exercida sobre aquela nação ao longo de sua história. Além disso, o autor acusa certo “sentimento de frustração e desencanto” (Idem, p. 13) por não conseguirem reverter a situação de dependência com relação às demais nações. Mas lembra que agora só podem contar consigo mesmos e não mais com o passado imperial.

De fato, os eventos históricos advindos do reinado de D. Sebastião constituem um trauma na história portuguesa. Em meados do século XVI os frutos com os Descobrimentos e o comércio com o Oriente já não eram tão evidentes, salientando, na

verdade, uma situação de crise em Portugal – muito por seu histórico de desperdícios e falta de estruturação técnico-econômica que permitisse um desenvolvimento interno tal qual o observado em nações rivais. Assim:

Quando D. João III morreu, em 1554, o processo de decomposição acentuara-se, o comércio do Oriente continuava em crise, não obstante todas as medidas tomadas para atenuar. Por isso, a ideia da criação de um novo império em África, em sua substituição, começou a germinar e ganhou força na imaginação de D. Sebastião, que veio a suceder-lhe (Idem, p. 29).

Com o fracasso na expedição de Alcácer-Quibir (1578), sucederam-se sessenta anos de dependência da Espanha, sendo que esta também se encontrava em momento de dificuldade, dadas as prolongadas guerras que mantivera com os países protestantes. Dessa situação aproveitaram-se Inglaterra e Holanda, na expectativa de expulsar os portugueses de suas colônias. É a esse “mal pós-Descobertas” que se refere Morgado (e com o que parece compartilhar Oliveira) quando investigados os problemas da sociedade portuguesa no contexto contemporâneo. Mas sua leitura encontra um outro ponto de inflexão – a Revolução dos Cravos – que, no entanto, não elimina os problemas adquiridos e mantidos desde o século XVI. Porém, a referida Revolução atribui a Portugal uma nova perspectiva de ação. Confere-lhe o precedente de um ato libertador, transformador. Proporciona uma cobrança, dos que compreendem os feitos alcançados com o Abril de 1974 sobre as novas gerações, baseada em fatos concretos.

A dura realidade enfrentada pelos militares portugueses nestas guerras, o sentimento do sacrifício inglório, o desgaste provocado pelas desilusões e, ainda, a influência das próprias ideias defendidas pelos combatentes nacionalistas e de que eram obrigados a tomar conhecimento, levou muitos deles a tomar uma consciência nova, reflexo de toda a sua experiência num mundo que, afinal, não era o seu mundo desejado. E, conseqüentemente, a permitir o aparecimento de uma corrente anticolonialista dentro do exército português, favorável a uma solução não militar, a uma solução política que exigia como condição prévia o derrube da ditadura na metrópole (Idem, p. 38).

No entanto, houve, após o 25 de Abril, um impasse político em Portugal, com suas principais lideranças brigando pelo espaço aberto pelo movimento dos capitães rebelados. Assim, o que estava na ordem das disputas eram grupos opostos que tentavam assumir o poder político democrático português. Havia o temor do surgimento de um governo socialista ali. E nessa batalha, a direita venceu a disputa:

A mediocridade da classe política tem assim continuado a persistir como um anátema da nossa história, pois, parece que não surgiu, de uma experiência tão rica, nenhuma revelação que se tenha verdadeiramente imposto através das responsabilidades assumidas. Mas, como já observara António Sérgio, não são talvez os bons políticos o que mais nos falta: “do que se carece em Portugal é de verdadeiros cidadãos” (Idem, p. 44).

Assim, essa leitura histórica pressupõe um fracasso para as expectativas criadas após o abril de 1974. Fracasso relacionado por ele com o passado longínquo de Portugal e não superado no presente. Encontrará em Antero de Quental as bases para afirmar que: “as raízes do passado rebentam por todos os lados no nosso solo: rebentam sob a forma de sentimentos, de hábitos, de preconceitos. Gememos sob o peso de erros históricos. A nossa fatalidade é a nossa história!” (p. 59). E por fim, chega à conclusão de que, no período que se estende a partir de então, existe certa noção de “irresponsabilidade” própria das gerações atuais:

Passamos por períodos áureos e outros de grande decadência, encontramos-nos atualmente numa época de reconhecida crise, não só econômica e financeira, mas, sobretudo, moral, conforme observa a justo título António José Saraiva, uma crise que se traduz na “incapacidade em que muitos portugueses se encontram de assumir uma responsabilidade, de imaginar uma obrigação perante si mesmos” (p. 91).

É essa a associação que nos parece pertinente. Ou seja, na relação entre mãe e filha, o envolvimento com a história de Portugal dar-se-ia nesses termos, tal como nos propõe Ferreira:

A exaltação revolucionária teve, aliás, uma dimensão messiânica expressa na vontade de fundar uma nova sociedade e de criar um “homem novo” que, de certa maneira, quadrava bem com as visões nacionalistas anteriores de uma especial missão portuguesa no mundo. Ao Portugal missionário e civilizador seguia-se o Portugal da “descolonização exemplar” e o da “via original para o socialismo”. Era uma nova forma de singularizar o país no concerto das nações. (FERREIRA, 2001, p.275).

Em outras palavras, propomos que a relevância atribuída por Rosa Maria ao passado histórico, seja de Portugal, seja das civilizações ocidentais e orientais, encontra sentido alegórico por ser ela consciente dos feitos possíveis de sua nação. Feitos esses que ela encontra na relação com um passado distante, mas que ecoa também na história mais recente. Seu esforço, nesse sentido, seria por ensinar a importância desses feitos à filha. Aquilo que ela tem por objetivo, tal como sugerimos para o pensamento de Manoel de

Oliveira, é passar à garota um discurso de conscientização sobre a dependência do mito sebastianista, de superação frente aos fracassos passados, de conscientização histórica para encarar os dilemas de um mundo globalizado, que confere a Portugal um papel periférico na contemporaneidade. Rosa Maria, sugerimos, reconhece os feitos revolucionários de sua nação e, exatamente por isso, não compactua com procedimentos alienantes, “irresponsáveis” (LOURENÇO, 1982) que poderiam colocá-la em risco.

Em contrapartida, Maria Joana, alegoricamente, parece obedecer à lógica condizente com sua consciência histórica: ou seja, o desconhecimento de seu próprio passado, a imaturidade diante dos referenciais históricos que lhe surgem e, sobretudo, o encantamento com o presente que lhe é ofertado. Assim, o dilema/embate estabelecido por essa relação contrastada entre gerações distintas parece obedecer a mesma lógica proposta por Eduardo Lourenço (1982, p. 51-52): “Contudo a recuperação da sociedade portuguesa só será possível se forem realizadas as reformas profundas que se impõem, com o restabelecimento do sentido de responsabilidade social e a regeneração das mentalidades e dos comportamentos”.

A propósito dessa hipótese, por fim, é pertinente notarmos os conceitos de “difusão cultural” e “tradição” (assim como em suas diferenças). O que nos leva às colocações de Renato Ortiz (1994, p.74):

(...) como é usualmente entendida, a tradição se refere à transmissão de conteúdos culturais, de uma geração para outra (do mesmo grupo de população); a difusão, de uma população para outra. A tradição opera essencialmente em termos de tempo, a difusão em termos de espaço.

Este aspecto pode reforçar a alegoria elaborada em *Um filme falado*. Sugerimos, assim, que a mãe seria a representação alegórica da nação portuguesa (detentora de uma dada consciência histórica), enquanto a filha representaria algo como as novas gerações (ainda desconhecedoras do papel exercido por Portugal ao longo dos tempos).

### 1.3.3 – A Interação entre as Figuras Alegóricas

Esforçamo-nos, até este momento, por salientar os aspectos que parecem indicar que as personagens Rosa Maria e Maria Joana, contrapostas à história de Portugal, seguem

pontos de vista distintos ao iniciarem a viagem empreendida dentro de *Um filme falado*. Nesse sentido reforçam-se as sugestões de que se trata de personificações alegóricas da nação portuguesa a partir da relação entre gerações distintas. No entanto, essa hipótese não se encerra com os exemplos até aqui apresentados.

De acordo com o enunciado deste capítulo, passaremos a nos deter sobre os aspectos que dizem respeito à complementaridade dessa hipótese a partir da relação estabelecida entre mãe e filha portuguesas com as demais figuras alegóricas existentes no filme. Para tanto, focaremos em alguns episódios históricos que podem nos auxiliar em tal investigação. Além disso, dedicaremos atenção também aos indícios que apontam para o fato de que as demais personagens do filme constituem personificações que estendem o sentido de *nacional contemporâneo* para um plano mais *abstrato*. Sendo assim, no intuito de evitar uma exposição por demais demorada, nos concentraremos na análise de duas interações, mais detidamente, a saber, as que decorrem a partir do *primeiro* e do *segundo jantar* à mesa do Comandante.

Cabe lembrar, a história de Portugal estaria sendo mencionada de acordo com uma lógica que relaciona dois episódios distintos: a Batalha de Alcácer-Quibir e a Revolução de abril de 1974. O primeiro episódio seria responsável pela origem de um mito que traz suas marcas até o período contemporâneo, não sendo, portanto, superado; o segundo, mais recente na história portuguesa, cria expectativas não concretizadas no que se refere ao comportamento típico do cidadão português, que não consegue superar determinadas “falhas” em seu caráter (MORGADO, 1989). O resultado dessa vinculação sugere, para o contexto atual, um desfecho ainda imprevisível, dando margem para que expectativas sejam criadas e propostas em discursos diversos, tal como é o caso do filme em questão. No entanto, as balizas nas quais se apóia Manoel de Oliveira para a construção de seu discurso têm um arcabouço histórico que merece ser visto. A partir dele, suspeitamos, as referencialidades dentro da diegese aqui observada fazem-se mais evidentes.

Por exemplo, atendo-nos às eventualidades que caracterizaram a adesão de Portugal à então Comunidade Econômica Europeia (CEE), poderemos notar de que maneira sua construção narrativa representa tal período, indicando, assim, características passíveis de serem interpretadas alegoricamente.

Portugal, como sabemos, livrou-se da ditadura salazarista/marcelista em 1974, com o processo que se deu com a Revolução daquele ano. Tal processo pôs em marcha uma

série de mudanças de cunho social, político e econômico naquele país. Entre tais alterações, merecem destaque as vicissitudes que o levaram até a adesão à CEE no ano de 1986. Sobre isso nos deteremos por ora.

Data de 1977, após os primeiros anos de convulsão política interna, procedentes das instabilidades provocadas pela abertura democrática em Portugal, o pedido desse país para aderir ao grupo europeu que viria a se tornar a União Europeia nos anos 1990. Como podemos notar, portanto, entre a sua solicitação de adesão e o aceite do órgão internacional decorreram quase dez anos. Esse intervalo merece ser observado com alguma atenção, pois explica as eventualidades que marcam tal período naquilo que diz respeito à situação econômica do mundo, sobretudo na Europa, e nos auxiliam na busca por indícios que salientam as construções alegóricas dentro de *Um filme falado*.

Podemos notar, com o auxílio de José Medeiros Ferreira (2001), que o momento atravessado pela economia europeia e mundial no pós-25 de abril coincide justamente com a recessão provocada pela primeira crise do petróleo e, assim, “a revolução política e social enfraquece a capacidade de resposta portuguesa à crise internacional” (p. 140). Dessa forma, nesse contexto de crise financeira e desestabilização econômica, “(...) é necessário um empréstimo externo. (...) Para esse feito, o Governo dos EUA (...) propôs, em janeiro de 1977, um plano de assistência financeira a Portugal” (p. 144). Em 1978, Portugal assina uma “carta de intenções” com o Fundo Monetário Internacional, visando uma política econômica que pretendia diminuir o seu consumo interno, prejudicial, naquele momento, à sua balança comercial e à sua adequação aos parâmetros exigidos para uma economia condizente com o bloco da CEE.

Em 1983, sua situação econômica é insustentável e, no mesmo ano, é obrigado a aceitar condições impostas pelo FMI, como, por exemplo, os cortes em suas despesas públicas, para realizar um novo empréstimo. Com essa manobra “restabelece os equilíbrios externos” (Idem, p. 147). A expectativa naquele momento era ver Portugal reconhecido dentro das instituições europeias. Assim, o pedido de adesão à Comunidade tinha razões eminentemente políticas, já que a sua entrada pressuporia uma nova ordem para o órgão que, dessa maneira, passaria a assumir outro caráter para a sua dinâmica, “capaz de promover as reformas necessárias ao seu próprio desenvolvimento” (Idem, p.149).

O interesse da adesão de um e outro lado obedecia a urgências distintas, como nos situa Ferreira: “A CEE tem menos pressa. Em primeiro lugar, quer certificar-se de que as instituições democráticas portuguesas funcionam e funcionarão regularmente. Depois, pretende resolver os seus problemas internos antes de trazer mais convivas para a mesa” (Idem, p.150). Esse impasse acaba, pois, por ser solucionado em 1985, quando é assinado o acordo de adesão de Portugal, passando a vigorar a partir de 1986.

Apresentados (ainda que resumidamente) os capítulos mais pertinentes desse histórico que coloca Portugal junto à “mesa” com os demais “convivas” da Comunidade Económica Europeia, podemos contrastá-los com a representação que é alegórica desse processo em *Um filme falado*. Assim, notaremos diferenças entre os seus contextos histórico e diegético.

Cabe levantarmos algumas características entre o *primeiro* e o *segundo* jantar à mesa do Comandante: dentro do Navio, no salão de jantar, o estadunidense convida para a sua mesa as três mulheres que são famosas, célebres: a francesa Delfina, a grega Helena e a italiana Francesca. Em seu diálogo “extraordinário” (como diz ele), cada um fala na sua língua natal e, mesmo assim, todos se entendem perfeitamente, em uma interação harmônica. Nessa mesma sequência, um “jogo” é estabelecido entre os integrantes do grupo. No caso, cada um deles apresenta-se para os demais e, assim, passamos a conhecer determinadas idiosincrasias dos personagens.

A primeira a falar é Delfina. Diz ela: “Não sou surpreendente. Sou expansiva, independente e solteira”. E em outro momento: “Sou, como dizem, uma ‘mulher de negócios’, o que está na esfera de influência atual”. Não obstante a imponência com que se coloca em contato com os outros integrantes do grupo, sobretudo com o Comandante, é interessante notarmos a compreensão que esta personagem tem de si mesma. Ou seja, autonomia e praticidade parecem ser atributos que lhe cabem sobremaneira. Nesse sentido, também podemos lembrar de sua primeira aparição no filme: no porto de Marselha – com quase todos os passageiros já a bordo do Navio, enquanto pessoas se despedem daqueles que vão seguir viagem –, um táxi se aproxima; dentro dele está Delfina, que sai do veículo e caminha no sentido da embarcação. Durante esse trajeto, uma amiga chama por ela e corre em sua direção para cumprimentá-la. O que é revelador em tal passagem é o diálogo que se segue a partir de então. Sua interlocutora diz que não embarcará, pois está ali apenas para se despedir de alguns amigos, ao que a

francesa pergunta: “Eu os conheço?” e a amiga: “Não, são o que chamaríamos ‘turistas’”. Dessa maneira, podemos supor que não seria a empresária também uma “turista”. Ou, dentro de um determinado contexto alegórico, não seria ela *denominada, chamada* de “turista” simplesmente.

No tocante à Francesca, a italiana, merece destaque seu aspecto frágil, triste e melindroso. Suas falas são pontuadas pelo teor nostálgico e por lembranças de um momento de sua vida em que fora mais feliz. A ex-modelo é, com frequência, reticente em suas respostas e chega a ter sua fala completada pelo Comandante. Acerca do período em que era famosa mundialmente, diz ela: “Imaginem que à época me chamavam de ‘Afrodite’! Eu que nunca fui livre, nem independente como Delfina. Nunca o fui em meu emprego, que me obrigava a me manter em horários e regras muito rígidos”. E segue: “Quando deixei de trabalhar para casar-me... não que meu marido fosse um tirano... porque o amor é um tirano”. Por fim: “Só vivo de recordações” e “Passo de uma espécie de ‘prisão amorosa’ a uma solidão nostálgica (...) estas viagens... são o único conforto a uma felicidade perdida”. Além disso, de todos os protagonistas, Francesca é a única que não está sozinha no momento de seu embarque. No caso, no porto de Nápoles, ela já surge se despedindo de quatro amigos; caminha alguns metros, se detém, volta-se para trás, acena para aqueles que a acompanhavam (que retribuem o aceno), retorna à posição inicial e segue em direção ao Navio. Nessa sequência, diz Maria Joana à mãe: “Aquela senhora que está a entrar parece ser muito conhecida”.

A terceira das mulheres a apresentar-se é Helena. Ela abre seu diálogo da seguinte maneira: “Eu, Helena, digo que aqueles que vivem a vida ao máximo têm muitas oportunidades de serem felizes..., mas também sofrem com a traição”. A atriz e cantora chama a atenção por seu comportamento maduro e reflexivo, ponderando suas colocações e demonstrando orgulho pela profissão exercida: “Meu amor pelo teatro e pela canção me converteu em uma professora”; [O amor de meus alunos] “é um grande consolo para mim”. Sobre esta última declaração, cabe notarmos sua aparição no filme: na parada em Atenas, também ela chega em um táxi; no trajeto até o Navio, cinco fãs interrompem sua caminhada para pedir-lhe autógrafos. Em tal sequência diz Rosa Maria: “Olha! Esta aqui é que é conhecida” e Maria Joana: “Quem é mãe?”, então Rosa Maria: “É uma cantora”.

Por fim, no “jogo” estabelecido à mesa de jantar, acabamos por conhecer um pouco mais sobre o Comandante. Trata-se de um estadunidense, de origem polonesa, mas que, graças à sua profissão, viajara por todo o mundo. Embora tenha facilidade em compreender muitos idiomas, lamenta-se por sua “dificuldade” em falá-los. Sobre a paixão pelo mar, declara: “A maior desgraça para um marinheiro é viver longe das águas” e completa: [A felicidade de um marinheiro] “é exatamente como a de um peixe. No entanto, eles respiram dentro da água e nós não”. É pertinente notarmos como este personagem é inserido na trama do filme: ele surge com as três convidadas célebres, passando por uma porta em direção ao salão de jantar; sobre a sua cabeça lemos uma placa onde está escrito “EXIT”; e, no mais, é ele quem determina a posição de cada uma delas à mesa: à sua direita está Helena, à sua frente Francesca e à sua esquerda Delfina.

O tema de seus diálogos perpassa por vários aspectos que revelam nos interlocutores o domínio acerca de questões políticas, econômicas, sociais, culturais e históricas. Pontos de vista variados são defendidos e caracterizam-se por certo sentido de autonomia em suas falas. Na conversa, existem em seus temas alguns “laivos de esperança”, como escreve Leyla Perrone-Moisés (2005, p.113):

Uma convivência pacífica na torre de Babel (onde a mulher de negócios logo pensa em instalar um shopping), um mundo dirigido pelas mulheres, a busca de “valores de convergência” entre as culturas. Mas tudo é tratado com certa displicência, como mera conversa de salão que se dissipa em galanteios.

Durante essa sequência, em segundo plano, atrás da cadeira em que está sentada a italiana Francesca, observamos a mesa em que estão as duas portuguesas. Elas não são vistas e também não ouvem a conversa que se dá à *mesa principal*, mas ficam admiradas com a animação de seus integrantes. Só depois de alguns instantes é que o Comandante irá observá-las. Este contexto nos conduz a uma reflexão que muito se aproxima das elaboradas pelo escritor português José Saramago, que, em seu romance *A jangada de pedra*, ironicamente relata a viagem da Península Ibérica navegando pelo Oceano Atlântico, após ter-se misteriosamente “descolado da Europa”:

Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo, para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, só por si, uma benfeitoria, promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com seu igual, começámos finalmente a saber o que a Europa é, se não restam nela, ainda, parcelas espúrias que, mais tarde ou mais cedo, por qualquer modo se desligarão também.

Apostemos que em nosso final futuro estaremos limitados a um só país, quinta-essência do espírito europeu, sublimado perfeito simples, a Europa, isto é, a Suíça (SARAMAGO, 2008, p.139).

Na outra sequência, quando o Comandante convida Rosa Maria e sua filha à mesa de jantar, para se reunirem às outras integrantes do grupo, a situação se modifica. Como só ele compreende um pouco do idioma português, por ter vivido algum tempo no Brasil, a conversa precisa ocorrer por meio de uma língua que seja falada e compreendida por todos (a exceção é a menina), no caso, o inglês<sup>16</sup>. Tal situação implica em toda uma discussão, que tem lugar nessa cena da mesa de jantar, sobre o poder das nações, sobre a dominação ou sobre os interesses comuns entre diversos países, em um contexto acerca dos panoramas étnicos, midiáticos, técnicos, financeiros e ideológicos implicados naquilo que diz respeito ao mundo globalizado.

Partindo do interesse desse retrospecto, ou seja, analisar a interação entre tais personagens para, contrastando-a com eventos históricos, reconhecer indícios de possíveis construções alegóricas, é pertinente notarmos a que se referem tais sequências e quais as discordâncias percebidas na comparação *história-diegesis*. Notamos que há uma aparente transição temporal entre tais sequências quando, por exemplo, as comparamos sob a luz das definições de Eric Hobsbawm acerca do seu panorama sobre o Século XX:

A uma era de Catástrofe, que se estendeu de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial, seguiram-se cerca de 25 ou trinta anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável. Retrospectivamente, podemos ver esse período como uma espécie de Era de Ouro, e assim, ele foi visto quase imediatamente depois que acabou, no início da década de 1970. A última parte do século foi uma nova era de decomposição, incerteza e crise (...). Visto do privilegiado ponto de vista da década de 1990, o Breve Século XX passou por uma curta Era de Ouro, entre uma crise e outra, e entrou num futuro desconhecido e problemático, mas não necessariamente apocalíptico (1995, p.15-16).

Ou seja, ao tratarmos daquilo que ele denomina como “Era de Ouro”, dizendo “(...) já podemos avaliar com muita confiança a escala e o impacto extraordinários da transformação econômica, social e cultural decorrente, a maior, mais rápida e mais

---

<sup>16</sup> A rigor, todos os integrantes do grupo em questão compreendem a língua francesa, além do inglês, mas o Comandante já anunciara sua dificuldade em falar outros idiomas que não o seu materno.

fundamental da história registrada” (Idem, p.18), podemos associá-la com a sequência do *primeiro* jantar em que “todos estão contentes”, conforme observa a personagem Rosa Maria. Além disso, vale lembrar que Portugal, em grande medida, não está inserido nesse processo. Suas “eras”, se assim podemos dizer, obedecem a outras estruturas e lógicas que só reforçam a gravidade da contraposição à medida que olhamos para a história no restante do mundo.

A esse respeito, podemos lembrar as considerações propostas para o personagem Navio. Mais acima, sugerimos que a sua representação estabeleceria a possibilidade de contraste entre passado e presente, mediante as sequências decorridas em seu exterior e em seu interior, respectivamente. Seguindo tal raciocínio, contraposto ao panorama apresentado por Hobsbawm, podemos notar que a representação no *segundo bloco narrativo* de *Um filme falado* (iniciado com as sequências que decorrem no interior do Navio) parece apontar exatamente para as características destacadas por esse autor. Dessa maneira, no decorrer do *primeiro jantar*, todas as personagens falam em sua própria língua materna, num convívio harmônico, de celebração que é notado à distância pelas portuguesas, tal como podemos inferir a propósito do desejo de Portugal em aderir à CEE. Já no *segundo jantar*, quando mãe e filha são convidadas, não obstante a curta duração do episódio (que pode ser entendida dentro da acepção de Hobsbawm, quando credita o fim do século a partir da década de 1990), há toda uma complicação, *desarmonia* no entendimento dos convivas por terem que falar apenas na única língua dominada por todos – algo que instiga associações com o *temor* da Comunidade Europeia em aceitar Portugal como um par.

Partindo disso, sugerimos que essas características da construção diegética implicam em um discurso alegórico que pretende, afinal, revelar esse intervalo de anos ao longo do século XX. A propósito dessas duas sequências, outro caráter ganha importância para as transições decorridas ao longo do século passado e que são sugeridas pelo filme. Ele diz respeito às mudanças nos papéis desempenhados pelos Estados-nação. De acordo com Renato Ortiz:

Quando visto em perspectiva ampla, de longa duração, o Estado-nação logo se revela um processo histórico problemático, contraditório e transitório. Houve época em que se definia pela soberania, real ou almejada, ampla ou limitada. Nos tempos da sociedade global modifica-se mais uma vez, mas agora radicalmente. Pouco a pouco,

ou de repente, transforma-se em província da sociedade global (1994, p. 77).

Dado o caráter autônomo percebido em cada personagem do *primeiro jantar*, com o tratar livre de sua própria língua, sem que, com isso, tensões incontroláveis fossem provocadas, podemos compará-los com personificações alegóricas dos Estados-nação pré-sociedade global (ou contemporânea), tal como propõe Ortiz. No segundo momento, quando alterações nessa configuração acontecem, o que vemos são personagens não mais independentes no trato de seu idioma, mas sujeitos às imposições de um *idioma universal*. Porém, contrariamente ao histórico apresentado acima, no filme, mãe e filha são convidadas a “entrar na Comunidade”. Elas não se candidatam, pelo contrário, Rosa Maria resiste à investida do Comandante, que só as convence na noite seguinte, quando presenteia Maria Joana com uma boneca.

*Um filme falado* vai ao encontro de autores tais como Octavio Ianni e Renato Ortiz ao representar alegoricamente um mundo globalizado, padronizado, pensado e falado em inglês, em um cenário propício a reflexões acerca da dissolução das fronteiras, da transformação das experiências em virtualidades, da sobreposição das imagens às palavras e da submissão das línguas frente ao idioma inglês.

Essa associação de ideias, portanto, permitiria avanços: se compreendermos as personagens (as três mulheres célebres) como as alegorias nacionais de seus respectivos países, notaremos características biográficas condizentes com a história dos seus locais de origem. Por exemplo, Francesca, a italiana, se queixa por saudade do passado glorioso, por não ser mais jovem e não ter herdeiros (ela chega mesmo a dizer que inveja Rosa Maria por isso), enquanto Helena, a grega, afirma que seus grandes amores são a arte e seus alunos. Parece que as referências a um Império Romano, hoje inexistente, e a concepção de uma cultura grega que se espalhou pelo mundo estão aí colocadas, respectivamente. Já Delfina assume-se como uma mulher independente, autônoma e prática – características que, pensadas em sentido amplo, podem indicar o papel exercido pela França cultural e politicamente no mundo e, dentro de uma acepção mais restrita, frente aos EUA. No entanto, para a *estrangeira* Rosa Maria, Francesca, Helena e Delfina são mulheres famosas, que ela conhece “por ver em revistas e jornais”, simplesmente. Com isso, poderíamos argumentar que, estando ausente da *mesa principal*, a portuguesa apreende, enxerga, relaciona-se (à distância) com as demais personagens como sendo estas pertencentes a uma espécie de mesmo *conjunto* cultural.

Ou seja, se há uma compreensão das idiossincrasias de cada uma delas, abandonando a concepção de homogeneidade, isso só vai ocorrer mais à frente, quando compartilharem de uma mesma mesa e estiverem mediadas por um mesmo idioma: o inglês.

Manoel de Oliveira, com seu *Um filme falado* proporciona um debate acerca do papel dos idiomas no mundo contemporâneo: suas relações e submissões, como símbolos de identidades coletivas, como delimitadores de diferenças nacionais e culturais, inferindo sobre escalas de poder no âmbito do eurocentrismo:

Embora, como entidades abstratas, não existam em hierarquias de valor, seus usos concretos implicam hierarquias de poder. Inscritas no jogo de poder, as línguas estão no centro das hierarquias culturais do eurocentrismo (SHOHAT; STAM, 2006, p.281).

Em um cenário em que “a expansão das fronteiras da modernidade-mundo instaura uma comunidade linguística de dimensão transnacional” é que vemos o idioma inglês impor um “fenômeno de diglossia em escala mundial” (ORTIZ, 1994, p. 102).

Sendo a diglossia um conjunto de fenômenos que ocorrem em sociedades nas quais coexistem duas línguas distintas, havendo nesses casos uma determinação hierárquica no uso de cada código linguístico, diferenciando uma forma “alta” e outra “baixa” para situações de formalidade e informalidade, respectivamente, é sintomático o fato de que à *mesa principal* do filme todos, obrigatoriamente, passem a ter que conversar em inglês (apenas) após a chegada das portuguesas. Obviamente, tal situação instiga inúmeras reflexões como, por exemplo, sobre a já mencionada entrada de Portugal na Comunidade Europeia, ou sobre o limitado poder político destinado aos países membros da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – CPLP, mas, sobretudo, reflete o olhar de Oliveira para uma relação (fundamentalmente por se tratar do âmbito de um mundo globalizado) entre colonizador e colonizado, dominador e dominado, pois, como colocam Shohat e Stam:

Para o colonizador, a rejeição à língua do colonizado está relacionada à negação da autodeterminação política, enquanto para o colonizado o comando da língua do colonizador evidencia tanto sua capacidade de sobrevivência quanto um apagamento diário de sua voz (2006, p.284).

A propósito do papel desempenhado pelos diferentes idiomas em *Um filme falado*, é oportuno refletirmos acerca da concepção que pensa nas diferentes línguas como um dos elementos pertinentes para a constituição de um ideário de nacionalidade. Sendo assim, recorreremos a Benedict Anderson e ao seu *Nação e consciência nacional*

(1989). De acordo com o autor, *nação* “é uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana” (ANDERSON, 1989, p. 14). Interessa-nos, por ora, debater acerca de sua definição e, a partir dela, estabelecer associações que possam apoiar nosso objetivo de interpretação alegórica para os personagens do filme.

A partir da delimitação conceitual de Anderson, verificamos três palavras-chave em seu vocabulário: *comunidade*, *limitada* e *soberana*. Sem querer estender o debate para além dos limites oportunos, acreditamos ser pertinente explorar tal proposição com as finalidades já justificadas para o nosso trabalho.

Assim, podemos destacar que, para o autor, *nação*, pensada como “comunidade imaginada”, está vinculada a uma dada perspectiva em que seus cidadãos compreendem-na como um espaço de fraternidade e companheirismo, desprezando mesmo toda e qualquer desigualdade e exploração existentes em sua composição. Dessa maneira, este seria o motivo por que, no correr dos últimos séculos, “tantos milhões de pessoas, não só matem, mas morram voluntariamente por imaginações tão limitadas” (Idem, p. 16). A esse respeito, seriam as nações “limitadas” “porque até mesmo a maior delas (...) possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais encontram-se outras nações. Nenhuma nação se imagina coextensiva com a humanidade” (p. 15). Por fim, seriam imaginadas como “soberanas” porque tal conceito nascera num período em que chegava ao fim a legitimidade dos reinos dinásticos, instituídos hierárquica e “divinamente” (Idem). Em suma, o autor, recorrendo a Seton-Watson, afirma que uma nação “existe quando um número significativo de pessoas de uma comunidade considera que constituem uma nação, ou se comportam como se constituíssem uma nação” (p. 14).

Para a adequada compreensão de suas ideias é necessário notarmos toda uma dinâmica de processos históricos, que implicam na legitimidade do termo “nação” para os sujeitos que a personificam. A partir disso, podemos questionar a efetiva denominação de uma *Comunidade Europeia*.

Benedict Anderson destacará um elemento essencial para a consolidação da ideia de “nacionalismo”: os monumentos. Para ele, tais emblemas, “saturados de fantasmagóricas imaginações *nacionais*” (Idem, p. 17), funcionam perfeitamente na intenção de conceber um estatuto concreto para suposições abstratas. Em outras

palavras, seriam eles a dar *corpo* a imaginações que pretendem sustentar a perspectiva de um coletivo plenamente fechado em si. Daí, por exemplo, toda a relevância das referências utilizadas por *Um filme falado* ao longo de seu enredo para pontuar as localidades visitadas por Rosa Maria e Maria Joana: o Padrão dos Descobrimentos, a Torre de Belém, a placa fixada no chão de Marselha, o Castelo do ovo, as ruínas de Pompeia, Acrópole, Santa Sofia e as Pirâmides do Egito.

Além disso, a constituição de um imaginário nacional tem em suas origens duas formações que merecem ser notadas: a comunidade religiosa e o reino dinástico.

Seria uma visão acanhada, porém, pensar que as comunidades imaginadas das nações simplesmente tenham brotado das comunidades religiosas e dos reinos dinásticos e tomado seu lugar. Por trás da decadência das comunidades, línguas e linhagens sagradas, tinha lugar uma mudança fundamental nos modos de apreender o mundo, que, mais do que qualquer outra coisa, tornou possível “pensar” a nação (Idem, p. 31).

A “mudança fundamental” a que se refere Anderson diz respeito à ideia de um corpo sociológico, de uma “comunidade compacta que se move firmemente através da história” (Idem, p. 35). Ou seja, ao ultrapassar as comunidades religiosas e os reinos dinásticos, o imaginário sobre “nações” estaria francamente implicado pela percepção do tempo. Sendo assim, apenas a superação, ao longo da história, de três conceitos culturais básicos sustenta a possibilidade de se imaginar uma nação: comunidades elevadas pela perspectiva de uma divindade (religiosa e dinástica); concepção do tempo contínuo como realidade; e a superação de “línguas-verdade”.

O último destes é o que nos interessa, sobremaneira, para a análise de *Um filme falado*.

Como “línguas-verdade”, Anderson cita textos “sagrados” inalcançáveis para um público iletrado até a Idade Média. Com o advento cada vez mais rápido do desenvolvimento das comunicações, e das “descobertas” sociais e científicas no período, dão-se as condições para o vínculo entre “fraternidade, poder e tempo de uma maneira significativa”. E, nessa dinâmica, tem papel essencial o “capitalismo editorial, que tornou possível, a um número cada vez maior de pessoas, pensarem sobre si mesmas, e se relacionarem com outras, de maneira profundamente renovada” (p. 45) – lançando mão, para isso, do uso de “línguas vulgares administrativas”.

No entanto, “é fundamental que se tenha em mente que essa sequência constituía uma série de línguas ‘de Estado’, e não “nacionais” (p. 51).

No fundo, é provável que a esoterização do latim, a Reforma e o desenvolvimento casual das línguas vulgares administrativas sejam significativos, neste contexto, primordialmente em sentido negativo – como tendo contribuído para o destronamento do latim e para a erosão da comunidade sagrada da cristandade. É perfeitamente possível conceber o surgimento das novas comunidades nacionais imaginadas, sem que algum deles, talvez nenhum deles, estivesse presente. Num sentido positivo, o que tornou imagináveis as novas comunidades foi uma interação semifortuita, mas explosiva, entre um sistema de produção e de relações produtivas (capitalismo), uma tecnologia de comunicações (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística do homem (p. 52).

Além disso, com o avanço do capitalismo editorial, as “línguas impressas” criaram os pilares para a consciência nacional a partir de três processos distintos: criando campos unificados de intercâmbio e comunicação abaixo das línguas sagradas e acima das línguas vulgares faladas; com a fixação das línguas; e com a criação de “línguas-de-poder de uma espécie diversa da das antigas línguas vulgares administrativas” (p. 54). Sendo assim, pensando em termos alegóricos, podemos concluir que a interação harmônica entre os personagens à mesa do Comandante, no *primeiro jantar*, de maneira alguma corresponderia à possibilidade de uma identidade nacional entre seus integrantes. O que há em tal passagem é o convívio autônomo de personificações nacionais pautadas por suas próprias “comunidades imaginadas”. E a sugestão para uma nova Torre de Babel, agora poliglota, composta por nações em um convívio pacífico é improvável – como as próprias personagens dão a entender, com as brincadeiras feitas após a proposta do Comandante – exatamente por não caracterizar a ideia de pertencimento, de união identitária entre elas.

A leitura alegórica para essa sequência como sendo a de uma *Comunidade Europeia* prévia à entrada de Portugal ao grupo é plausível, portanto, por denunciar eventuais fragilidades que este sofreria posteriormente como conjunto. Na impossibilidade de centralizar seus interesses a partir de um único idioma é que o Comandante explicita a personificação de uma entidade interessada nas portuguesas. Em outras palavras, Portugal serviria, nesse contexto, como agente *desestabilizador* para o todo, mas plenamente útil para os desejos de uma única força: no caso, a que se expressa no idioma inglês. Tal como lembra-nos Anderson, “não havia, nem há, possibilidade de

uma unificação linguística geral do homem” e “nada serviu para ‘agrupar’ línguas vulgares correlatas mais do que o capitalismo que (...) criou línguas impressas mecanicamente reproduzidas, passíveis de disseminação pelo mercado” (p. 53). É a esse procedimento que parece atentar o Comandante – e é o seu interesse que parece justificar a inserção das portuguesas no grupo célebre.

Por fim, Anderson informa que fora a Revolução Francesa – com o devido suporte da imprensa – a fornecer o “conceito”, o “modelo” de Estado nacional a ser “plagiado” pelos demais em todo o Ocidente:

(...) uma vez que ela aconteceu, ingressou na memória acumuladora da imprensa. A irresistível e desconcertante concatenação de eventos experimentada por seus autores e por suas vítimas tornou-se uma “coisa” – e com um nome próprio: Revolução Francesa. (...) aquela experiência foi modelada por milhões de palavras impressas como um “conceito” sobre a página impressa e, no devido tempo, como um modelo.

De fato, na segunda década do século XIX, se não antes, já havia um “modelo” “do” Estado nacional independente à disposição para ser plagiado (p. 91-92).

Mas lembra o autor, contudo, que o mais preciso seria dizer que tal modelo “era uma complexa mistura de elementos franceses e americanos” (Idem).

É bastante interessante que o *modelo* seguido para se atingir a ideia de “nação” no Ocidente parta da Revolução Francesa, passando pelos EUA. Dessa maneira, algumas proposições alegóricas para o enredo do filme se firmam: o Comandante com sua capacidade de entender vários idiomas; a grega como aquela que perdera seu status de “língua sagrada” e que tivera sua história revisitada a partir de outras “línguas impressas”; a italiana sendo saudosista de um Império anterior à sua atual condição como nação; e a francesa que fornece as bases para que todos os demais vejam-se como nação – exatamente por este motivo, parece-nos coerente que seja ela a dizer para o Comandante (no momento da apresentação deste ao grupo): “os americanos verdadeiros são os índios”.

Sendo assim, nesse filme, são muitas as evidências que apontam para a possibilidade de associação entre as personagens representadas e suas respectivas referências alegóricas, sobretudo naquilo que diz respeito à cultura, história, língua, temáticas abordadas, temporalidades referidas, etc. No entanto, esse processo é complexo e não admite vínculos simplistas e imediatos. Em outras palavras, o discurso constante no enredo de *Um filme falado* instiga interpretações alegóricas que transcendem as

possibilidades sugeridas, quando não consideradas as análises de sua própria “instância narrativa”.

Um exemplo daquilo que estamos tentando salientar aqui pode ser notado quando verificamos que no interesse do Comandante pelo convite às mulheres célebres há uma complicação cronológica, digamos assim. Há ali uma sucessão de referências que se aglutinam. Por exemplo, sabemos que Grécia e Itália não detiveram papéis centrais nos comitês da CEE quando da adesão de Portugal; os EUA, muito embora influentes em todo o sistema cultural e econômico do mundo ocidental, não detinham esse papel oficialmente também. Por que essas nações estão ali representadas desse modo? No mais, a própria consolidação da CEE obedece uma lógica de sobrevivência à crise econômica mundial, portanto, sua aproximação aos EUA poderia significar, naquele contexto, um aspecto contraditório de comportamento.

Assim, cabe notarmos que o Comandante, que atrai todas as mulheres, cria um ambiente de lisonjas. Parece que isso implica uma determinação temporal. De que período estamos falando? Falamos de um momento em que uma entidade sem nome, mas que fala em inglês e exerce papel essencial no destino da humanidade quer derrubar fronteiras, ou pelo menos se encanta com essa possibilidade. Isso vai ao encontro do que é comentado por Hobsbawm acerca do último quarto do século passado, quando grandes empresas multinacionais e transnacionais substituem as funções dos Estados-nação, sobretudo naquilo que diz respeito à lógica do capital: “O mundo mais conveniente para os gigantes multinacionais é aquele povoado por Estados anões, ou sem Estado algum” (1995, p. 276).

O que estamos tentando salientar é que, no processo de interpretação alegórica, sobretudo neste caso específico, não bastaria nos apoiarmos unicamente em características imediatas, como, por exemplo, na língua materna dos seus personagens para estabelecermos a correta leitura de suas alegorias. Há também que se considerar, nesse processo, implicações que sugerem comentários e pontos de vista, tanto do narrador como dos personagens. Assim, por exemplo, podemos supor, o Comandante determina-se sobre balizas mais *abstratas* que *concretas*, pois ele é estadunidense, mas sua lógica comportamental gira em torno de regras que transcendem os interesses historicamente observados pelos EUA. Por exemplo, durante a década de 1960, a

hegemonia dos EUA, dentro do âmbito próprio ao sistema de Estados-nação, declinou. Não observamos isso no filme. O que vemos é uma força centralizadora que permanece.

Sendo assim, sugerimos que os personagens em questão, no que diz respeito às alegorias, obedecem duas ordens de representação: a primeira temporal e a segunda cultural. Ou seja, Delfina, Francesca e Helena conotam a União Europeia na contemporaneidade, suas figuras sugerem a reunião de agentes determinantes para o destino europeu, mas as nações por elas alegorizadas não correspondem às forças políticas que, de fato, são predominantes no contexto político dessa organização. Dessa forma, *Um filme falado* aproveita suas referencialidades para situar Portugal dentro de um enredo pautado pelo tempo e pela cultura. Em outras palavras, as mulheres célebres do filme, juntas à mesa de jantar, teriam a função de indicar o momento da história em que a nação portuguesa desejou e conseguiu participar da CEE, bem como aquele que decorre a partir da sua inserção no bloco europeu. Por outro lado, essas mesmas personagens indicam um conjunto de legados culturais deixados ao longo da história, onde Portugal também exerceria seu papel. São essas as duas construções e funções atribuídas às personagens.

O Comandante, todavia, não encontraria correspondência exclusivamente imediata com os EUA. Sugerimos que seu quase *anonimato* é representativo de uma instância que pensa e age, no tempo presente, quase que livre de sua nacionalidade (mas falando em inglês, é claro). No caso, obviamente, o papel exercido por aquela nação no contexto social e político de um mundo contemporâneo é indicado, mas sua função (alegórica) obedeceria mais a ordem de uma entidade *abstrata* regida por motivações específicas, como as de centralização cultural, política e econômica, por exemplo.

A pergunta que levantamos parte da constatação de que a estrutura sócio-política da Europa hoje não está pautada exclusivamente nas nações exploradas no filme. Assim, por que elas surgem à *mesa principal*? Por outro lado, ainda que detenham predominância na configuração planetária, os EUA também estão sujeitos às regras de uma “modernidade-mundo”, de uma “globalização”, tal como tentamos evidenciar até aqui. Ou seja, não nos parece coerente pensar na nação estadunidense como provedora das dinâmicas impostas no mundo contemporâneo. Ela é, também, resultado desse processo.

Em seu *A Europa desencantada – para uma mitologia europeia*, Eduardo Lourenço faz uma compilação de textos seus produzidos ao longo da década de 1990 e meados da de 2000. Sua intenção é alcançar os sentidos que constituem uma ideia de Europa fracassada como entidade – daí o “desencantamento” daqueles que, como ele, passam a perceber aquele continente dentro de um contexto de dinâmicas práticas e não somente filosóficas. Acerca da “raiz objetiva da fragilidade europeia”, diz o autor:

Para falar com alguma pertinência, só se podem sentir “desencantados” aqueles que, sabendo a Europa a que pertencem, frágil na cena do mundo, por incapacidade de se constituir com um mínimo de coerência política, constatam que quarenta anos de sonho europeu não fizeram da Europa um “mito” para a consciência do cidadão comum da Comunidade Europeia (2005, p. 09).

Portanto, interessa-nos neste momento observar qual é a *Europa* elaborada no filme. Em outras palavras, argumentamos até aqui que o *segundo jantar* à mesa do Comandante seria representativo do tempo contemporâneo, no qual Portugal já estaria integrado à União Europeia. No entanto, as nações ali mencionadas não correspondem imediatamente ao processo detonador disso. Ao mesmo tempo, a reunião promovida é feita a partir da organização de um Comandante *sem nome*. Ou seja, a percepção de uma soberania europeia não está dada em primeiro plano. O que parece ser mais evidente nesse agrupamento é a junção de legados históricos em torno de uma entidade anônima.

Lourenço chega mesmo a denunciar que a preocupação dessa “nova Europa” é “recuperar simbolicamente os espaços onde a antiga Europa colonizadora deixou as suas marcas indeléveis. A ponto de ser legítimo perguntar se *alguém* deseja ainda a Europa e com que fim” (Idem, p. 26-27).

Por fim, argumenta o autor:

É inútil pensar que o novo sonho europeu possa triunfar ou subsistir na ausência de um mínimo de convicções fundadoras. Sob forma de Estados Unidos alargados a todo o continente ou até integrando o que nunca foi Europa, essa futura Europa nem chegará a ser o modelo de antinacão que são os Estados Unidos, em vias de se tornarem um império por serem desprovidos de autêntica “identidade”, salvo a do movimento e da conquista sem limites, como a antiga Roma que se desfazia à medida que se alargava (Idem, p. 26).

Ou seja, propomos que as personagens de Delfina, Francesca e Helena representariam antes os legados deixados ao longo da história do que as suas respectivas nações na contemporaneidade. *Um filme falado* implica-lhes essas duas funções: conota

o tempo histórico ao qual a alegoria se refere e reúne entidades de relevância cultural ao longo dos tempos para situar Portugal nesse contexto.

Ainda em tempo, devemos salientar que não desprezamos a pertinência da França dentro do enredo europeu e o que essa nação implica para a configuração do mundo na contemporaneidade. Pelo contrário, diferentemente de Francesca e Helena, sugerimos que a personagem de Delfina é a mais representativa de uma alegoria nacional que carrega suas referências para o tempo presente. Sendo assim, não é o caso de contradizer o afirmado antes – essa personagem, de fato, contribui para notarmos o tempo alegórico indicado pela alegoria do filme; no entanto, ela explicita com mais facilidade a *Europa* existente pós-entrada de Portugal no conjunto europeu. Ou seja, o legado deixado por tal cultura é, ao nosso entender, o fundamental para a interpretação alegórica de Delfina, mas, ao mesmo tempo, suas características sugerem aspectos notáveis no passado e no presente e que, em *Um filme falado*, são apresentados de forma crítica justamente pelo conflito *Delfina-Comandante* e, também, por atribuir à “mulher de negócios” valores não condizentes com uma cultura “universalizante”, tal como verificamos acerca da francesa ao longo dos tempos.

Para exemplificar aquilo que aqui estamos defendendo, mais uma vez, Eduardo Lourenço servirá como referência:

A França actual parece sentir pela *world culture* aquela vertigem que em tempos, mas por motivos mais prementes, outras nações da Europa, ou fora dela, sentiam pela sua cultura, quando se assumia como virtualmente universal. Infelizmente, a *world culture* não é a cultura de ninguém. A sua universalidade não tem memória, nem história, é uma mera trituração e colagem dos restos da nossa civilização explodida e feliz por sê-lo. Com a sua sublime pretensão à universalidade, por ser crítica do particularismo alheio e próprio, a antiga cultura francesa, modelo ou acicate das outras, ia construindo, sem o saber, as condições da única Europa possível, se algum dia existir. Voltada aos deuses de uma pseudo-universalidade, cosmopolitismo sem sujeito, a mesma cultura nada ofereceria que possa comparar-se à herança de Montaigne, de Voltaire ou de Victor Hugo, franceses porque universais, e universais porque não apenas franceses. Se nenhuma outra cultura europeia se encontra hoje em situação de reassumir e ampliar essa herança de vocação universalizante por não etnocêntrica nem teocrática, mas laica e por isso mesmo imperativamente democrática, então a Europa é já, antes de nascer, um mero jogo económico-político sem alcance histórico-espiritual, uma forma talvez ainda brilhante por fora, mas oca por dentro (2005, p. 20).

### 1.3.4 – A canção de Helena

Insistimos até aqui que o procedimento que visa a correta interpretação alegórica das personagens em *Um filme falado* deve considerar etapas que se sucedem, como a observação das vicissitudes do período histórico e cultural com os quais a realização da obra se insere e dialoga, a releitura histórica das nações envolvidas no enredo elaborado, os traços de representação e interação entre os agentes da história, para, aí sim, notarmos os indícios que permitem a sua análise a partir de figuras que se constituem como personificações alegóricas.

Apresentado tal panorama, nos dedicaremos à observação de alguns aspectos que, suspeitamos, consolidam as hipóteses até aqui propostas e, ao mesmo tempo, ensejam os debates que pautarão os nossos esforços ao longo desta dissertação. A saber: a sequência em que a grega, Helena, entoou sua canção, bem como as que decorrem a partir dela.

Desta forma, começaremos com uma rápida descrição da sequência de que trataremos: durante o *segundo jantar*, após a integração das portuguesas junto ao grupo de convidadas “célebres”, o Comandante (a contragosto de Rosa Maria) presenteia Maria Joana com a boneca que ele havia comprado na cidade de Aden. A conversação dos personagens ao longo desta sequência gira em torno das questões que dizem respeito ao poder das línguas no mundo contemporâneo (sobretudo da língua inglesa), focando, no entanto, na contraposição entre os idiomas grego e português, em que o primeiro estaria limitado, praticamente, aos contornos de seu território nacional, enquanto o segundo espalhou-se pelo mundo. Tais comentários alertam para o fato de que, em contrapartida, a cultura portuguesa não teria tido tal alcance. Após alguns instantes de diálogo entre eles, Helena é convidada a entoar uma de suas canções. O Comandante, assim, chama a atenção de todos os passageiros para a apresentação que terá início.

Aqui, portanto, um primeiro aspecto nos chama a atenção. Ele diz respeito ao tratamento de som atribuído a esta passagem do filme. Desta maneira, recorremos a Rick Altman (2000a) que, partindo da noção de que não são os elementos sonoros separadamente que compõem a trilha sonora de um filme, mas sim o conjunto de relações existentes entre eles, cunha o termo *mise-en-bande*, que designa as interações

que ocorrem entre os diversos sons – voz, música e efeitos sonoros – de uma banda sonora cinematográfica.

É sintomático, nos parece, que pela primeira vez, em toda a narrativa decorrida até ali, haja significativa diminuição da presença de sons ambientes no momento em que Helena canta. Estabelece-se, deste modo, uma dinâmica na qual a canção não concorre com nenhum outro elemento sonoro (com exceção de uma única fala proferida por Maria Joana, que questiona a mãe sobre o motivo da saída do Comandante da mesa, sendo, todavia, um diálogo curto que não minimiza a predominância da canção na sequência), tornando-se o foco de atenção tanto do espectador como dos personagens que compõem a cena. Tal configuração de *mise-en-bande* destoa do restante da narrativa, na qual os diálogos se sobrepõem aos demais elementos sonoros da trilha, ressaltando-se ainda o fato de a canção grega ser única na trilha musical do filme.

Helena percorre todo o salão de jantar. Cantando em sua língua materna, ela interage com os demais passageiros, que se demonstram atentos à performance da personagem. No entanto, é cabível questionar se, com a exceção do Comandante, de Delfina e Francesca que, como sabemos, compreendem o idioma grego, alguém mais entende o que está sendo dito. De toda forma, por razões que se justificam dentro do próprio enredo, suspeitamos que ninguém mais (ou pouquíssimos ali) compreende o idioma grego.

A música cantada chama-se *Neranzoula*, que significa “pequena laranjeira”. Trata-se de uma canção tradicional grega, que narra o lamento dessa “pequena” árvore por conta de um vento que vem do norte e espalha os seus frutos<sup>17</sup>. Dentro de uma dada perspectiva, poderíamos, inclusive, pensar que ela se refere a um outro contexto alegórico, atribuído à invasão otomana sobre o Império Grego no século XII. Mas o que pretendemos salientar é a relação *música-enredo* tal como nos sugere Edison Delmiro Silva:

(...) a canção sempre aparece interagindo com outros materiais de expressão audiovisual; ela é mais um recurso que o cineasta usa para fazer o filme falar ao espectador, ao mesmo tempo em que, na análise fílmica, constitui um elemento que pode transcender essas mensagens na construção de um sentido para a narrativa (2008, p. 25).

---

<sup>17</sup> A própria Irene Papas, atriz que interpreta a personagem Helena, regravou esta canção no álbum *Odes*, trabalho de estúdio realizado em parceria com o músico grego Vangelis, datado de 1979. O álbum é composto, em sua predominância, por canções tradicionais gregas.

A propósito da interação da grega com os demais, vale ressaltar que, sendo a canção composta por dois elementos, a saber, melodia e letra (SILVA, 2008), a não compreensão do sentido semântico da música implica numa maior adesão aos aspectos puramente sonoros da obra musical, fazendo com que seja ressaltado o tom lamentoso de sua musicalidade e a performance de Helena em detrimento do sentido supostamente alegórico da letra da canção.

Tão logo se encerra o canto de Helena, o Comandante vem comunicar que uma bomba havia sido instalada no Navio e que, pela complexidade de seu mecanismo, não seria possível desinstalá-la, restando uma única alternativa: abandonar a embarcação. Cabe lembrar, conforme sugerimos anteriormente, que este momento do filme pontua o retorno, o alcance (após atravessar “milênios de civilização”, passando, inclusive, pelo século XX, com a adesão de Portugal à CEE, chegando ao “2001” indicado na legenda de abertura do filme) do tempo *presente da narrativa*. Dessa forma, portanto, o que decorre a partir de então tratar-se-ia de um olhar para o tempo futuro de sua própria diegese.

Estando esta hipótese correta, é pertinente verificarmos com atenção aquilo que se passa a partir daí. Há, sem dúvida, a desestabilização de uma ordem dada. Ou seja, remetendo ao sentido alegórico, a configuração de um mundo globalizado, com suas interações e estabilidades definidas, é desfeita: todos os passageiros correm ao saberem da existência de uma bomba a bordo no Navio. As mesas, até então representativas de centralidades, pertencimentos e exclusões, são abandonadas. A voz que anuncia a última *ordem* ao grupo ainda é a do Comandante, mas agora ansiosa e preocupada. Nesse ínterim, mãe e filha portuguesas tentam escapar, mas há um empecilho: Maria Joana esquece a boneca que ganhara de presente do Comandante e, soltando-se das mãos de sua mãe, volta à cabine para pegá-la. Depois de buscar a filha, Rosa Maria finalmente alcança o convés, mas, para a sua surpresa, todos já estão em seus botes e elas foram deixadas para trás.

Retrospectivamente, muitos detalhes da sequência acima descrita reforçam as hipóteses trabalhadas ao longo deste trabalho.

Atendo-nos aos pormenores do desfecho a que chegam Rosa Maria e Maria Joana, devemos lembrar da sequência ocorrida sobre o Mar Vermelho. Nela, a professora de História, após explicar à filha a origem do povo árabe e a causa de muitas guerras

decorridas nesse processo (o que causa novas dúvidas em sua filha, concluindo que os homens eram, portanto, “maus”), acaba por responder que isso, em muito, se dera pela “natureza do homem”. E como a garota não compreende tal definição, a mãe lhe explica que os homens não eram propriamente maus, que “são como nós”. Concluindo: “Supõe que tu tens uma boneca e que alguém lhe quer tirar, tu agarrá-la com muita força para poder ficar com ela...”, ao que a garota responde: “Se eu tiver uma boneca, vão tirarme?”. E, por fim, a mãe: “Não minha filha, claro que não”. Tal explicação, como podemos notar no decorrer do filme, não alcança o resultado pretendido por Rosa Maria. De fato, Maria Joana, a despeito do que tal metáfora sugere, acaba por corresponder literalmente ao ensinamento da mãe.

É pertinente notarmos que a boneca fora um presente dado pelo Comandante, que a comprara em Aden, cidade que, conforme Rosa Maria lhe ensina, “nos tempos dos Descobrimentos, os portugueses tentaram várias vezes conquistar”, mas que “nunca conseguiram”. Além disso, no momento em que recebe o presente, a garota ganha um reforço desse *ensinamento* (agora do Comandante, e em português!): “agora a boneca é tua, ninguém a tira”.

Assim, o *esquecimento* de Maria Joana, de certo modo, implica um desejo que encontra suas raízes no passado (inclusive, cabe notar, no trajeto que leva do salão por onde escapam os passageiros à cabine em que se encontra a boneca, vemos um quadro na parede, que representa Cristovão Colombo e o “descobrimento” da América), passado esse que é comum a ambas, mas que, de acordo com o que sugerimos, provoca resultados distintos em gerações distintas. Daí, talvez, toda a resistência de Rosa Maria ao Comandante (em contraste ao *encantamento* de Maria Joana) que indica certa figura alegórica de uma força que pretende atrair as gerações pós-Revolução dos Cravos, distanciando-as do reconhecimento e valorização de sua história. Dessa maneira, portanto, o embate entre mãe e filha ganha contornos pautados pela interação com o “outro”, já que resulta da perspectiva de diferentes “eus”.

Desesperado com o *esquecimento* das portuguesas, o Comandante que, diferentemente destas, não pagará o mesmo preço por sua falha, tem sua imagem congelada numa expressão de estupor (daí em diante não há mais imagem em movimento, apenas a banda sonora atua). Este plano surge logo após o som de uma explosão. Inferimos isso ao navio, ainda que não o vejamos. Em seguida é introduzido o

som das águas tragando os destroços daquilo que fora o simulacro de um tempo-espaço contemporâneo. Por fim, a canção entoada por Helena surge novamente, mas agora permeada por novos sentidos.

Assim, é sintomático que nesses momentos derradeiros de *Um filme falado* a câmera opte por não revelar o que ocorre. Sugerimos mais acima que seu realizador incute comentários críticos sobre os eventos históricos por ele referidos para, com isso, contradizer um discurso pautado pelo eurocentrismo e também para comentar o futuro que lhe parece possível a partir da configuração de um mundo globalizado na contemporaneidade, em que a compressão cada vez mais intensa de um tempo-espaço guiado pela lógica do mercado capitalista, estimulando individualidades e condenando culturas, é ainda mais agravado por sua falta de “universalismo moral” e pelas complexas relações entre o Ocidente e o Oriente no mundo de hoje, assim como sugere Octavio Ianni, recorrendo a Habermas para tal:

O que significa universalismo? Que se relativiza a própria forma de existência, atendendo-se às pretensões legítimas das demais formas de vida; que se reconhecem iguais direitos dos outros, aos estranhos, com todas as suas idiosincrasias e tudo o que neles resulta difícil entender; que cada um não se obstina na universalização da própria identidade; que cada um não exclui e condena tudo que se desvie dela; que os âmbitos de tolerância têm que tornar-se infinitamente maiores do que são hoje. Tudo isto é o que significa universalismo moral (IANNI, 2000a, p.83).

E não se tratando de uma *profecia*, mas sim de um *comentário*, de um posicionamento pautado por reflexões sobre dados empíricos, é pertinente que não haja *o que mostrar*. A interação existente entre a imagem congelada do Comandante perante a destruição da embarcação que até então ele conduzia, a provável morte de duas de suas passageiras – Rosa Maria e Maria Joana – e o retorno de *Neranzoula*, em seu tom de lamento, faz com que possamos pensar que a canção, nesse momento do filme, comenta sonoramente a tragédia que acabara de ocorrer. E com o seu tratamento, o filme sugere novos indícios, passíveis de interpretações alegóricas. Desta maneira é que ouvimos *algo* maior tragando as ferragens da figura de um mundo que não é mais contemporâneo. Seria este *algo* a história em si?

A propósito do trabalho que se encerra com a trilha sonora, cabem as considerações de Silva:

A percepção do acontecimento sonoro musical, com relações entre os sons que o constituem na construção de uma sintaxe dentro ou fora do

produto audiovisual, situa o ouvinte num contexto de representação sujeito às interferências da sua cultura e da sua memória: o seu repertório de referências o ajudará a reconhecer estilos, figuras representativas e modos de decodificação (2008, p. 24).

Portanto, assim, é pertinente observarmos que a sugestão de um comentário acerca de seu futuro diegético existente a partir da sequência em que Helena canta durante o *segundo jantar*, reforça-se justamente pelo retorno de sua canção ao término do filme. No entanto, tal possibilidade deve estar pautada no sentido último e alegórico de sua música. Ou seja, apenas atribuindo a ela as referências de uma metáfora que diz respeito à sobreposição de uma cultura à outra é que conseguiremos complementar esse procedimento narrativo. Do contrário, a experiência com a canção limitar-se-ia, de uma maneira geral, a partir somente dos significados próprios à emoção, quando de seu primeiro surgimento – momento no qual, como apontamos, a incompreensão do idioma grego poderia não só impedir o entendimento de seus significados alegóricos, como pressupor interpretações equivocadas. Em outras palavras, há, nessa utilização da canção, uma alegoria constituída dentro de outra.

A partir dos indícios que foram levantados no decorrer deste primeiro capítulo, partiremos para a compreensão dos aspectos que dizem respeito às instâncias narrativas em *Um filme falado*. Feito isso, acreditamos, estarão preparadas as bases para a sua adequada interpretação alegórica, tal como a apresentaremos nos capítulos seguintes desta dissertação.

Por fim, seguiremos com nossas argumentações pautados, no entanto, em grande medida, pela associação que este filme de Manoel de Oliveira parece estabelecer com as considerações de Eric Hobsbawm:

No fim deste século, pela primeira vez, tornou-se possível ver como pode ser um mundo em que o passado, inclusive o passado no presente, perdeu seu papel, em que os velhos mapas e cartas que guiavam os seres humanos pela vida individual e coletiva não mais representam a paisagem na qual nos movemos, o mar em que navegamos. Em que não sabemos aonde nos leva, ou mesmo aonde deve levar-nos, nossa viagem.

É a essa situação que uma parte da humanidade já deve acomodar-se no fim do século; no novo milênio, outras deverão fazê-lo. Porém então, quem sabe, já seja possível ver melhor para onde vai a humanidade. Olhando para trás, vemos a estrada que nos trouxe até aqui. (...) O velho século não acabou bem (1995, p. 25-26).

## CAPÍTULO 2 – A INSTÂNCIA NARRATIVA

A partir da proposta de análise fílmica estabelecida para esta dissertação, neste capítulo nos dedicaremos à observação dos aspectos relacionados à instância narrativa de *Um filme falado*. Nesse sentido, dentro de uma perspectiva que prevê sua leitura alegórica, buscaremos uma abordagem orientada pela “problemática da enunciação” – com interesse pelas questões de “focalização”, privilegiando, no entanto, a reflexão acerca dos conflitos entre os “pontos de vista dos personagens” e o “ponto de vista do narrador” – ou “ponto de vista da instância narrativa”. Desta maneira, será de nosso interesse, também, investigar questões próprias à “voz narrativa”, na expectativa de determinarmos o nível de presença do narrador na narrativa. Para tanto, autores, tais como Michel Marie, Jacques Aumont (2009), André Gaudreault e François Jost (2009), ganharão ênfase nesse momento do trabalho.

O que pretendemos responder, portanto, são duas questões essenciais para a interpretação alegórica de *Um filme falado*: 1) Qual é o grau de presença do narrador na narrativa? 2) Qual é o “discurso primeiro”, que lança mão das diferentes vozes narrativas? Para respondê-las, adotaremos um método que consiste em duas etapas para a análise: na primeira delas, vamos nos debruçar sobre os diferentes “pontos de vista” (da instância narrativa e dos personagens) existentes nas doze *grandes* sequências do filme, a saber: Lisboa, Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas, Istambul, Cairo, *primeiro* jantar, Mar Vermelho, Aden, *segundo* jantar e o abandono do Navio; na segunda etapa, mais uma vez, iremos nos deter sobre as mencionadas sequências. No entanto, nesse momento, nossa atenção estará voltada para os diálogos e para as diferentes “vozes narrativas” construídas no enredo do filme.

Para tanto, partiremos das considerações de Aumont e Marie, quando afirmam que o “essencial, para o analista fílmico, é convencer-se que o conteúdo de um filme nunca é um dado imediato, mas deve, em qualquer caso, construir-se” (2009, p. 85). Ou seja, a *construção* de uma interpretação alegórica será, em qualquer das etapas adotadas para a análise de *Um filme falado*, o horizonte perseguido com nossos esforços.

Dessa maneira, um dos aspectos essenciais para o nosso método é notar qual o “modo” da narrativa adotado em cada uma das sequências mencionadas acima, questionando, por exemplo, quais são as informações fornecidas e como elas

contribuem para o discurso do filme; quem explicita tais saberes e a partir de que perspectiva; em suma, como se dá aquilo a que Genette (1972) denomina como “focalização”.

No tocante aos “pontos de vista”, tentaremos encontrar o termo adequado que evidencie a complexa relação entre o ponto de vista do narrador e os das diversas personagens. Além disso, partindo da acepção proposta por Gaudreault e Jost – “a narração é um discurso (...), isto é, uma sequência de enunciados que remete necessariamente a um sujeito da enunciação” (2009, p. 34), em que cada imagem cinematográfica corresponderia a um *enunciado* –, buscaremos determinar qual é o *discurso* proferido pela instância narrativa em *Um filme falado*. Portanto, de acordo com esse procedimento metodológico, visamos apreender os enunciados existentes nas imagens de nosso filme-objeto. Nesse sentido, corroborando o procedimento de interpretação aqui objetivado, defendemos que cada construção alegórica complementa o sentido último do discurso do filme. Ou seja, para uma ideia central implicada sobre a instância narrativa, cada plano, cada sequência serviria como indicativo daquilo que quer emergir como discurso: “(...) todo plano contém, virtualmente, uma pluralidade de enunciados narrativos que se superpõem e que podem se recobrir quando o contexto nos é favorável” (Idem, p. 36).

Por fim, antes de partirmos para a análise das sequências de *Um filme falado*, algumas considerações fazem-se necessárias, no intuito de clarificarmos as colocações que apresentaremos a seguir. A primeira delas diz respeito à ideia de um “grande imagista” (GAUDREAULT; JOST, 2009). Ou seja, vamos nos esforçar para encontrar a instância superior, o equivalente cinematográfico do narrador escritural, que “fala cinema” no filme em questão. A partir disso, desse reconhecimento do “narrador primeiro”, notaremos como os demais narradores presentes na história (os protagonistas de nacionalidades distintas) não são mais que, de fato, “narradores delegados”, *narradores segundos*, e a atividade à qual eles se entregam é a “subnarração”, uma atividade que se distinguirá radicalmente da narração em primeiro grau (Idem, p. 68). Será esta, justamente, a tarefa a ser empreendida. Em outras palavras, o que *Um filme falado*, afinal, narra a partir das “subnarrações” de seus personagens?

## 2.1 – Lisboa

No porto de Lisboa pessoas acenam em direção ao navio que está prestes a partir em um cruzeiro pelo Mar Mediterrâneo. Entre seus passageiros estão Rosa Maria e Maria Joana, mãe e filha portuguesas, respectivamente. Elas, no caso, conforme uma legenda situa-nos, seguem em direção a Bombaim, na Índia, aonde devem encontrar o pai da menina. Ao partirem em viagem, a mãe, que também é professora de História, aponta à garota alguns monumentos que dizem respeito a episódios históricos de Portugal. São eles: o Padrão dos Descobrimentos e a Torre de Belém. Além disso, o denso nevoeiro que cobre o rio Tejo na passagem do navio pelo local faz com que Rosa Maria se lembre do mito de D. Sebastião – rei português que desapareceu na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Quando, navegando, avistam Ceuta outra referência histórica é evocada – trata-se de uma cidade que fora tomada aos mouros pelos portugueses em meados do século XV.

Ao analisarmos os planos construídos na *primeira grande sequência*<sup>18</sup> do filme, ou seja, ao determo-nos exclusivamente sobre os aspectos estruturais que dizem respeito aos pontos de vista – seja do narrador, seja das personagens –, alcançamos algumas conclusões: em primeiro lugar, podemos notar que há uma alternância (até o momento) unicamente entre duas perspectivas – a do narrador, ou “grande imagista” do filme, e a das portuguesas, Rosa Maria e Maria Joana; além disso, excluindo os sentidos implícitos dos diálogos travados entre elas, verificamos que os “enunciados” *imagéticos* sugerem algo como: um navio está de partida, mas duas passageiras não se despedem daqueles que ficam, pois não acenam em retorno às pessoas que estão no porto (planos 1 e 2); esta viagem narrará a história de duas personagens mais especificamente, com locais, data e destino definidos (plano 3); trata-se de mãe e filha portuguesas que seguem em direção à Índia, para encontrarem com o pai da menina. No caso, a mãe, professora de História, dedica-se a explicar à filha episódios da história de Portugal a partir dos monumentos que avistam durante o trajeto (planos 4 a 10); no entanto, essa viagem é longa e implica em um passar do tempo – pois o narrador não nos informa

---

<sup>18</sup> A descrição dos “pontos de vista” e os fotogramas dos planos mencionados ao longo deste capítulo encontram-se no Anexo da dissertação.

qual é o intervalo decorrido entre os planos 10 e 12 – (plano 11); além dos monumentos observados, a professora de História também aponta para uma cidade – Ceuta – para continuar ensinando episódios históricos relevantes para a nação portuguesa (planos 12 e 13); por fim, a cidade apontada também “observa” aqueles que seguem seu destino (plano 14).

De fato, apenas na primeira sequência de *Um filme falado* é que encontraremos *explicitamente* aquilo que Gaudreault e Jost (2009), recorrendo a Genette, chamam de “narrativa não focalizada” ou “com focalização zero”. Ou seja, quando o narrador é “onisciente”, isto é, quando ele diz mais do que sabe qualquer personagem. É importante, nesse caso, destacarmos a palavra *explicitamente*, pois nos referimos a isso a partir da legenda inicial do filme – “Em Julho de 2001, uma menina acompanhada de sua mãe, distinta professora de História, atravessa milénios de civilização ao encontro do pai” –, que indica quais são as personagens centrais da trama, seu destino e a data em que se estabelece a *diegese* do filme. No entanto, como poderemos observar com a análise dos pontos de vista ao longo do filme, o “grande imagista” não deixará de fornecer informações apenas por ele sabidas.

Ao longo deste capítulo, notaremos que a narrativa em questão obedece àquilo que os autores mencionados chamam de “narrativa de focalização interna variável” (Idem, p. 166). Ou seja, quando o personagem focal muda no decurso do enredo. Por este motivo, é relevante que o filme comece indicando quais são as personagens predominantes em sua trama e qual o objetivo delas na mesma.

Como comentamos no primeiro capítulo deste trabalho, o filme começa com o diálogo entre Rosa Maria e Maria Joana, num dado contexto em que a primeira esforça-se por passar à segunda ensinamentos que são da ordem prática de sua profissão. Todavia, a mãe lida, não com uma aluna, mas com sua herdeira. O que nos levou a pensar na relação entre gerações distintas da nação portuguesa que se encontram em permanente contato, em um constante *embate* que visa o passar de conhecimentos de uma a outra. Dessa maneira, ao explicar a diferença entre mitos e fatos históricos correspondentes a Portugal, a professora estaria, de fato, corroborando um discurso que é coerente com a sua profissão, mas que não é somente dela, pois essa “subnarradora”, no caso, dirige-se a Maria Joana, enquanto outra “voz narrativa”, a “instância narrativa”

– dirigindo-se ao espectador, por meio do ponto de vista do narrador – é quem informa o que está ocorrendo.

Em outras palavras, aqui nos deparamos com a evidente necessidade de relacionarmos “pontos de vista” e “vozes narrativas”. Por exemplo, quando diz Rosa Maria: “Olha, por onde estamos a sair é por onde saíam as caravelas, acompanhadas por sereias” e questiona Maria Joana: “O que são sereias?”, seguida da resposta: “Sereias também são um mito”, temos, no âmbito do discurso, duas personagens interagindo entre si, mas um narrador *dizendo* que elas estão interagindo entre si. Nesse caso específico, acreditamos que a *personagem* Rosa Maria ensina algo à *personagem* Maria Joana, enquanto a “instância narrativa” revela um primeiro indício, um primeiro “enunciado” daquilo que complementarmente o seu discurso primeiro, sua intenção alegórica fundamental.

Pensemos em outro exemplo. Já com vista para a cidade de Ceuta as portuguesas estabelecem o seguinte diálogo:

Rosa Maria: Está a ver aquela cidade? Chama-se Ceuta; ela foi tomada aos mouros, pelos portugueses, há mais de 500 anos.

Maria Joana: Então a cidade é nossa?

Rosa Maria: Não, já não é.

Maria Joana: Já sei, é por causa da Revolução dos Cravos.

Rosa Maria: Não, não, não. Ceuta foi perdida há muitos anos atrás, e a Revolução dos Cravos é mais recente... e isso é uma outra história.

Podemos inferir, a partir desta passagem, que não somente os dados *imediatos* fornecidos pelas personagens são relevantes. Considerando exclusivamente a voz do narrador (e com ela estabelecendo vínculos com os termos alegóricos), poderíamos sugerir uma leitura, tal como: nesse momento do filme, é o passado longínquo e os feitos portugueses nele realizados que ficarão em evidência; não é ao passado recente que nos voltaremos por ora; para tanto, lançando mão do *discurso direto*<sup>19</sup> (as falas das personagens), o narrador relata aquilo que pretende construir como discurso alegórico, no caso – quer dizer, a que *passado* sua narração está direcionada.

A partir do que sugerimos acima, defendemos que a primeira sequência de *Um filme falado*, no que diz respeito ao discurso construído pela instância narrativa, dedica-se a

---

<sup>19</sup> A diferença básica entre discurso direto e indireto é a mudança de emissor. No discurso direto, o emissor é a personagem; no discurso indireto, o emissor é o narrador. A opção por uma dessas formas depende da intencionalidade do narrador e com a expressividade que pretende obter.

determinar o *marco zero*, o *tempo presente* da história que, como veremos mais à frente, estabelecerá associações com outras indicações temporais ao longo do filme. Sendo assim, propomos que aqui a primeira função do narrador é informar o ponto de partida da história com relação ao *tempo* da *diegese* – no caso, o ano de 2001. Além disso, observando a legenda inicial do filme e os diálogos estabelecidos entre as personagens Rosa Maria e Maria Joana, o grande imagista deixa claro que é remetendo-se ao passado que as referências alegóricas serão construídas; ele também anuncia o desafio para a compreensão entre mãe e filha portuguesas, proveniente de seus distintos saberes, a ser ampliado e explorado no decorrer do filme. Sendo assim, o contraste entre pontos de vista e vozes narrativas indica a introdução de um discurso que será complementado com as sequências seguintes.

## 2.2 – Marselha

Ao desembarcarem em Marselha, ficamos sabendo, por meio do *olhar* de um dos marinheiros da tripulação, que as portuguesas seguirão em viagem pelo interior da cidade (elas entram em um táxi). Em seguida, com um corte entre planos, somos levados às ruas de Marselha, onde mãe e filha encontrarão um pescador francês. A interação de Rosa Maria e Maria Joana com ele terá início a partir do contato visual estabelecido com seu cachorro de estimação – nessa passagem, elas avistam o animal amarrado a um pequeno barco, que, ancorado, a todo instante ameaça levá-lo para dentro d'água. A luta do cãozinho para superar a força que o arrasta intriga e comove a ambas. A partir de então, já com o cão livre de seu tormento, a professora de História passa a conversar com o homem, enquanto a filha brinca com o cachorro. O diálogo entre os adultos gira em torno de aspectos econômicos, políticos e culturais da contemporaneidade, mas, no entanto, ao despedirem-se o Pescador alerta sobre uma placa instalada na calçada do local – ela diz respeito à passagem dos gregos por ali e que, com isso, espalharam a civilização pelo Ocidente.

O primeiro aspecto que nos chama a atenção nesta sequência é a predominância do ponto de vista do narrador – em certa medida, poderíamos afirmar que o ponto de vista do marinheiro (plano 16) e o ponto de vista das portuguesas sobre o cão amarrado ao barco (plano 18) não *contaminam* o *discurso indireto* assumido pelo grande imagista. Assim, entre os planos 15 e 39 – todos os que indicam as passagens ocorridas nas ruas de Marselha – observamos o discurso (por meio das imagens, pelo menos) proferido quase que completamente por uma única perspectiva. Além disso, é interessante notarmos que a presença de um personagem coadjuvante (o marinheiro, plano 16) serve unicamente para revelar o caminho que as protagonistas estão seguindo – no caso, sabemos a partir desse olhar que elas partem em um táxi. No mais, o primeiro personagem com quem se deparam mãe e filha (o Pescador francês) não tem o *privilegio* do ponto de vista – entre os planos 29 e 36 o que há, na realidade, é a mudança de perspectiva do narrador, variando entre o francês e Rosa Maria.

As informações passadas em tal contexto, livres do conteúdo dos diálogos, são reveladoras. Há nelas uma primeira metáfora, que encontrará complementaridade no contraste com outros indícios alegóricos no decorrer do filme: o cão, amarrado a um barco ancorado, lutando para não ser levado para dentro d'água.

É bastante significativa a angústia que as portuguesas enfrentam ao depararem-se com essa situação. Podemos imaginar que esse seria um enunciado daquilo que, em maior medida, será o drama por elas sofrido ao término do filme. Ou seja, lançarem-se ao mar diante do Navio prestes a explodir. Nesse sentido, também vale notar que, até então, o pescador de Marselha estava indiferente à situação – seu pedido para que soltem o animal só é feito a partir do incômodo daquelas. No mais, ao longo do diálogo estabelecido entre os adultos, a câmera, o olhar da instância narrativa *preocupa-se* em revelar o afeto de Maria Joana pelo cãozinho – agora livre do barco e amarrado próximo ao seu dono, na banca de peixes (planos 23, 25, 27 e 28). Em outras palavras, detendo-nos apenas sobre os pontos de vista, a “focalização” nessas passagens é dedicada, sobretudo, à dinâmica *angústia-alívio* entre aquelas que são sensíveis ao drama sofrido pelo *outro* (mas que é o seu próprio drama em alguma medida) e a solução do problema.

O narrador faz com que o pescador informe às portuguesas acerca da placa existente no chão (plano 37). Ou seja, eis um dado que elas ainda não conheciam. Obviamente, o espectador também desconhece aquilo que será denotado a partir de então, mas aí

encontramos um procedimento relevante para o trabalho de interpretação alegórica: a placa é encoberta pelas personagens; elas *escondem* aquilo que o narrador pretende mostrar (plano 38). Apenas depois de elas deterem tal conhecimento é que o conteúdo nos é apresentado (plano 39). Portanto, o que parece importante para o grande imagista é dar a saber para o espectador aquilo que somente ele sabe, mas que, no que diz respeito aos aspectos históricos, devemos conhecer somente depois dos personagens.

Por fim, com exceção do plano 18 que, como comentamos, obedece à outra dinâmica, o único ponto de vista das portuguesas acontece somente quando Delfina surge no filme (plano 41). É pertinente que elas notem a aparição desta personagem na história.

Os planos 43 e 44 obedecem à *marca* autoral do narrador, digamos assim, ao longo da narrativa. O primeiro indica a elipse temporal atribuída ao corte entre sequências – com o Navio avançando no mar – e o segundo aponta, mais uma vez, para uma cidade que *vê* a alegoria de um tempo-espaço na contemporaneidade distanciando-se mais e mais.

Nesta sequência novas informações sobre Rosa Maria e sua filha são apresentadas. Nela ficamos sabendo, por exemplo, que é a primeira vez que as portuguesas visitam Marselha, que o nome do pai da menina, um piloto de aviação civil, é João (assim como o do Pescador) e que elas estão viajando a passeio, em férias para encontrá-lo em Bombaim, na Índia. No entanto, um aspecto é destacado pela dúvida do pescador: “E vão de barco?”, ao que responde a mãe: “Sim, é uma situação complicada”. Concentrando-nos em tal passagem, podemos compreender que a “situação complicada” a que se refere Rosa Maria é justificada em termos alegóricos. Ou seja, de fato, *Um filme falado* sustenta-se em pilares que dão vazão a uma alegoria. Nesse sentido, como o próprio discurso do filme vem propondo desde a primeira sequência, é ao passado longínquo de Portugal que suas referências serão apontadas. Dessa maneira, chegar à Índia pelo mar e não pelos ares é muito mais coerente com seu enredo. Além disso, a complementaridade do núcleo familiar (o encontro com o pai da menina) a partir de um personagem, ausente todavia, que domina outra forma de locomoção, de trânsito, de viagem é importante porque sugere a ideia de um tempo *futuro*. Em outras palavras, ao embarcar em um navio para atravessar “milênios de civilização ao encontro do pai”, alegoricamente o filme estaria indicando que o caminho para o futuro, necessariamente,

deve passar pela compreensão do passado. É a esse percurso que se dispõe Rosa Maria com sua filha.

A conversa entre a portuguesa e o Pescador francês continua:

Rosa Maria: Falando em barcos, não vejo nenhum petroleiro, e a maior parte do petróleo chega a Marselha...

Pescador: Sim, há muitos petroleiros, a uns 10 ou 15km daqui. Há reserva de petróleo para a guerra e para os carros... uma verdadeira praga.

Rosa Maria: Sim, é uma verdadeira praga. Hoje em dia não podemos viver sem petróleo.

Pescador: Não podemos voltar atrás.

É digno de nota, como mencionamos anteriormente (Capítulo 1), que este seja o único diálogo no exterior do Navio a indicar aspectos políticos, econômicos, culturais da contemporaneidade. A partir de então, as referências, a focalização temporal da narrativa volta-se para o passado. Sendo assim, é destacável também que não haja nele a presença do ponto de vista tanto de Rosa Maria, como do Pescador. Pelo contrário, não obstante o fato de somente o narrador *dizer* o que acontece ali, ele ainda detém-se sobre Maria Joana e o pequeno cão, mesmo durante a conversa da professora com o francês – numa dada dinâmica já metafórica por si só. No procedimento que se segue, a mãe, mais uma vez utilizando um referencial concreto, visual – no caso, a placa no chão – ensina à filha outro episódio relevante para a constituição dos povos ocidentais: “Diz aqui que este sítio foi achado pelos gregos há muitos anos; e fundaram Marselha. Isso quer dizer que foram os gregos a espalhar a civilização pelos outros países”.

Em tal sequência, onde a voz do narrador é predominante, os indicativos alegóricos de *Um filme falado* se reforçam. A metáfora do cão amarrado, com a consequente preocupação das portuguesas, é reveladora de personificações da nação portuguesa que se identificam com o drama construído. A determinação da viagem de navio, a despeito da possibilidade de irem de avião para a Índia, indica um “enunciado” compatível com o *tempo* a que se pretende abordar: o passado. Por fim, esse trajeto não está livre da compreensão dos aspectos do mundo contemporâneo; perceber os processos que consolidam o mundo tal como o temos hoje é relevante por estabelecer vínculos com o posicionamento crítico que o narrador em questão sugere. Conhecer o passado histórico, destituído de suas mitificações é essencial para o debate acerca do tempo presente – essa parece ser a preocupação da instância narrativa até o momento.

### 2.3 – Nápoles

Rosa Maria e sua filha também seguem viagem pelas ruas de Nápoles. Elas chegam, então, ao “Castelo do ovo”. Nesta sequência, a temática da *proteção mítica* surge por meio do diálogo estabelecido entre ambas. No caso, o contraste entre fatos e justificativas míticas para as ações humanas no tempo é levantado a partir da explicação do significado da palavra “lenda”. No entanto, a construção dos enquadramentos dos planos em questão também é reveladora de tal dialética – a noção de um tempo passado vigiado por um tempo presente é explorada pelos reflexos das janelas do táxi que conduz as portuguesas até o local.

Mais uma vez, encontramos outro exemplo de um único ponto de vista: o da instância narrativa. Esta rápida sequência – com pouco mais de dois minutos de duração – destaca-se, no âmbito dos enquadramentos adotados, pela *brincadeira* empreendida nos planos 45 e 48. No caso, a câmera posicionada atrás do veículo encontra as personagens através dos vidros do táxi. Dessa maneira, Rosa Maria e Maria Joana, ao dirigirem-se para a calçada que dá para as margens do Mar Tirreno<sup>20</sup>, ficam *emolduradas* pelos contornos das janelas do automóvel. Por conta do reflexo dos vidros, fica espelhado o edifício que se encontra imediatamente à frente do castelo. Este plano encontrará correspondência com as falas da professora de História, quando esta explica à garota o que é uma lenda. Em outras palavras, a “proteção” imaginada para o castelo, por conta de um ovo dentro de uma gaiola de ouro em seu interior, tem sua *desmitificação* reforçada ao ser revelada em um único enquadramento o ambiente em que *homens reais*, na contemporaneidade, vigiam o patrimônio histórico.

Tal como vimos acerca da primeira sequência de *Um filme falado*, a passagem das portuguesas por Nápoles é significativa do procedimento que, adotado por Rosa Maria, visa explicar à filha o que são fatos históricos e o que são mitos. Mais especificamente, sua explanação aqui se desdobra sobre a definição do que é uma lenda. Vejamos o diálogo estabelecido entre ambas ao desembarcarem do táxi que as leva até o “Castelo do ovo”:

---

<sup>20</sup> O Mar Tirreno é a parte do Mar Mediterrâneo que se estende ao longo da costa oeste italiana.

Rosa Maria: 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, como as sereias... são histórias inventadas para se *explicar o que se passava no mundo*.

O grifo na fala anterior é nosso e pretende destacar aquilo que entendemos como fundamental na explicação da mãe portuguesa. Ou seja, *mitos, lendas, fábulas* são recursos presentes nas narrativas de tempos passados (e não somente nelas, obviamente) com o intuito de esclarecer aquilo que se *passava* no mundo. Assim, o tempo verbal adotado pela professora de História é de grande importância para o que estamos propondo. Em outras palavras, esses recursos, de acordo com tal perspectiva, não podem ser tomados literalmente para se explicar aquilo que se *passa no mundo hoje*. E isto nos parece bastante significativo, principalmente em um filme que lança mão do uso da alegoria histórica em seu enredo.

Dessa maneira, ao dar como exemplo a história narrada pelo poeta Virgílio – acerca do ovo trazido por uma sereia que acompanhava o barco do guerreiro Ulisses e que, antes de morrer, deixara um ovo onde se encontra o castelo para que Nápoles “sobreviva próspera” – como sendo esta uma outra “lenda”, reforça o sentido de que essa cidade, bem como qualquer outra, não tem sua existência dependente de mitos, mas sim de fatos e ações concretas.

Por meio das falas de Rosa Maria, a instância narrativa reforça a diferença entre fatos históricos e mitos construídos. Nesse sentido, embora a *proteção* de Nápoles tenha sido atribuída à lenda construída pelo poeta Virgílio, sua realidade no mundo hoje – assim como das demais cidades visitadas em *Um filme* falado – deve ser pautada por atos humanos, concretos, efetivos, assertivos.

## 2.4 – Pompeia

Seguindo viagem, mãe e filha partem em direção às ruínas de Pompeia. Porém, no trajeto elas passam pelo vulcão Vesúvio – responsável pela grande tragédia que vitimou os cidadãos da cidade há quase dois mil anos.

Ao contrário das outras paradas a que mãe e filha se dispuseram até o momento, essa é a primeira vez – fora do Navio – em que um *monumento histórico* é observado por elas unicamente a partir do ponto de vista de um veículo em movimento. Ou seja, ao contrário mesmo do “Castelo do ovo”, quando o táxi em que viajam se detém por alguns instantes à espera das duas, nesta sequência ele segue seu destino sem parar. É interessante notarmos, também, que o Vesúvio é a única referência natural apontada por Rosa Maria até então; é o único referencial não construído por mãos humanas. Em outras palavras, é significativo que ela opte por não parar (por mais rápido que isso possa ser) às proximidades do vulcão. Sua inatividade momentânea não é sinônimo de sua morte. De fato, nada impede que lavas e cinzas possam ser jogadas mais uma vez aos céus. Portanto, se, de acordo com nossas observações, Rosa Maria esforça-se por apresentar à Maria Joana signos criados pelos homens, no intuito de ressaltar seus feitos históricos livres de interpretações míticas, o Vesúvio não se conjuga com o mesmo procedimento; ao contrário das civilizações que acabam por ter um fim, as manifestações da natureza não encontram o mesmo destino daquelas elaboradas humanamente.

Já em Pompeia, no que diz respeito aos planos construídos, dois aspectos chamam-nos a atenção: 1) a utilização de uma imagem de catálogo como recurso expositivo e auxiliar à memória; 2) a relação das portuguesas com os demais turistas que encontram-se no lugar.

No primeiro caso (planos 59 e 62), a professora de História tenta explicar à garota como era a cidade antes do incidente com o Vesúvio. Para tanto, ela utiliza um catálogo que traz nas mãos para exibir imagens representativas do local no período anterior ao que sua população fora dizimada pelas cinzas e lavas do vulcão. É pertinente notarmos esse procedimento com alguma atenção: a câmera foca em *close* as mãos de Rosa Maria quando esta folheia o material; ao passar de uma página à outra, observamos o contraste de um *antes* e um *depois*. Assim, se por um lado o vulcão é algo que não pode ser considerado como inativo e, portanto, é tratado de maneira independente na comparação com os outros marcos históricos, a busca por uma memória de seus feitos só é possível mediante ações humanas. Em outras palavras, é o fazer histórico, a compreensão

humana sobre os eventos que se dão no tempo – e que a mãe tão bem compreende graças à sua profissão – que fica evidenciado aqui.

O segundo aspecto denuncia, por sua vez, a relação de Rosa Maria com os saberes *padronizados* dos guias turísticos. É interessante que as portuguesas notem grupos de turistas ao seu redor, aproximando-se, mas sem se integrar a eles (plano 63 ao plano 68). De fato, a professora de História parece querer, por si só, ensinar a Maria Joana aquilo que lhe é mais conveniente, livre de um discurso que pode não evidenciar posicionamentos críticos e reflexivos sobre episódios históricos. Essa viagem, dentro dessa perspectiva, é muito mais que a oportunidade de contato com *pontos turísticos*; suas abordagens exprimem outro caráter para a dinâmica.

A caminho de Pompeia, dentro do táxi, Rosa Maria mostra o Vesúvio a Maria Joana e explica-lhe que há muitos anos a cidade de Pompeia fora destruída por conta das cinzas e lavas do vulcão. Sobre isso conversam:

Rosa Maria: Parecia um castigo divino sobre uma população que levava uma vida devassa.

Maria Joana: O que é uma vida devassa?

Rosa Maria: É o que dizem quando as pessoas fazem coisas feias e más.

Maria Joana: Foi então um castigo dos céus?

Rosa Maria: *Há quem pense assim*. São cataclismos, contra os quais *o homem nada pode fazer*. Castigo ou não, o *fato* é que morreram todos calcinados e a cidade ficou destruída.

Tentamos aqui, mais uma vez, destacar aquilo que parece ser a preocupação última da professora de História. Ou seja, o “fato” sobre os quais o “homem nada pode fazer” é a lição que Maria Joana deve tirar do episódio. Há em sua fala a preocupação em deixar claro que “há quem pense assim”, mas que isso não deve sobrepor-se ao que é concreto, evidente, irremediável: “todos morreram calcinados” – independentemente da explicação que possamos dar a isso.

A primeira observação de Maria Joana em Pompeia, ao notar o templo de Apolo, “o segundo mais importante da cidade”, conforme lhe diz a mãe, é: “Está tudo em ruínas”. E esse é o aspecto destacado por Rosa Maria ao mostrar-lhe o *passado* em contraste com o *presente*, através do catálogo. O “principal templo da cidade”, o de Júpiter, é indicado por um dos guias turísticos do local. A esse profissional também cabe informar qual é a casa do “Poeta Trágico” – muito conhecida por seus mosaicos, onde um cão desenhado à porta do edifício indica que aquele lar é “protegido” pelo animal.

É relevante que outra vez mais a temática de um local *vigiado, guardado, protegido* venha à tona. Como nas demais sequências, tal interpretação mítica também não é atribuída à professora de História. Assim, é bastante interessante percebermos que ela evita o contato direto com tais profissionais. Nesse sentido, podemos notar a dialética entre apreensões padronizadas por *simples* turistas e aquelas a que a mãe portuguesa se dispõe a empreender.

Por fim, a italiana Francesca é vista e *reconhecida* ao embarcar no Navio. “Aquela senhora que vai a entrar parece ser conhecida”, diz Maria Joana. Como notaremos no decorrer do filme, esse é mais um indicativo, um “enunciado” que será complementado a partir da interação entre as personagens em *Um filme falado*.

Assim como nas sequências até aqui abordadas, a instância narrativa de *Um filme falado* mantém seu foco na contraposição  *fatos históricos-mitos*. No entanto, um novo elemento é incluído no debate: a fonte discursiva que se opõe à Rosa Maria é personificada via as falas do guia turístico. Além disso, contrariamente aos demais monumentos históricos apresentados, a ideia de uma *civilização em ruínas* é posta em primeiro plano; a noção de um passado rico e próspero frente a um presente aquém daquilo que fora é explorada não mais por palavras simplesmente, mas também pelo contato *in loco* das protagonistas do filme com as localidades visitadas.

## 2.5 – Atenas

Em Atenas as portuguesas encontram as ruínas do templo da deusa Atena. No entanto, a instância narrativa nesta passagem não se priva de explorar a beleza local, apesar dos desgastes sofridos com o tempo. Trata-se também de outra sequência em que elas interagem com um personagem. No caso, um padre ortodoxo grego. Chama a atenção o ponto de vista do narrador, por não ser *exclusivo* – mas também das portuguesas, que o compartilham com o Padre. Além disso, não obstante a bela composição dos planos na Acrópole, por meio do olhar dos personagens do grupo, um dos teatros gregos é revelado em sua magnificência.

Sugerimos, ao tratarmos da sequência passada em Marselha, que o grande imagista de *Um filme falado* opta por narrar em *discurso indireto* aquilo que acaba por evidenciar aspectos da contemporaneidade. Ou seja, seu ponto de vista não foi compartilhado naquela ocasião. No entanto, em Atenas observamos um procedimento distinto: o contato com uma cultura que traz suas marcas desde a Antiguidade é demonstrado também com o uso do *discurso direto*. Essa sensível mudança pode reforçar aquilo em que muito insistimos até o momento: é para o passado longínquo que Rosa Maria e Maria Joana estão dirigindo-se. Sendo assim, tal método de abordagem ganha coerência e significância. Essas personagens, em seu trajeto, e no contato com outros agentes da história, não têm o *olhar*, a *visão*, em suma, suas *perspectivas* anuladas por aquele que “fala cinema”. É significativo que aqui seus pontos de vista sejam utilizados na dinâmica narrativa do filme.

Cabe notar também que o Padre ortodoxo atua como uma espécie de *guia turístico* para as portuguesas. Porém, diferentemente daqueles que, de fato, exercem essa atividade – com os quais mãe filha entram em contato, mas não interagem –, ao grego é permitido o *olhar*. Sem dúvida, não lhe é fornecido um ponto de vista único, puramente particular, mas é digno de nota que, em comparação com os personagens anteriores, é a primeira vez no enredo de *Um filme falado* que as protagonistas (pensando no âmbito dos enquadramentos elaborados) *compartilham* suas perspectivas.

Quando chegam à Acrópole, Rosa Maria diz à filha: “Este é o templo que guardava a estátua da deusa *protetora* da cidade de Atena”, ao que a menina questiona: “E o que faziam aqui?” e a mãe: “Idolatravam os seus deuses!”.

É curioso que Rosa Maria inicie seu discurso dessa maneira. À primeira vista, poderíamos supor que há certa contradição em sua fala, com relação ao que vem sendo por ela pregado. No entanto, supomos que o grande imagista, neste caso, apenas introduz a questão que será mais bem explorada a partir do contato com o Padre ortodoxo.

Com o diálogo estabelecido entre a professora de História e o grego (eles falam em francês, todavia), passamos a conhecer alguns dos monumentos locais, bem como a sua relevância para a história grega e mundial. É o caso, por exemplo, do Partenon, “o monumento mais importante de toda a Grécia”, como diz ele; onde havia uma enorme estátua da deusa Atena. E continua o Padre: “A estátua era enorme e a *lenda* afirma que

ultrapassava o templo em altura, e podia-se vê-la em qualquer ponto da cidade”. Sendo complementado por Rosa Maria: “De modo que os cidadãos sentiam-se protegidos...”.

Assim, a justificativa para a crença do período é apresentada. No entanto, Maria Joana não compreende o idioma francês e, curiosa, questiona à mãe sobre o tema do diálogo:

Maria Joana: O que estão a dizer, mãe?

Rosa Maria: Estamos a falar da estátua da deusa Atena.

Maria Joana: E havia mesmo essa deusa?

Rosa Maria: Não, havia a estátua da deusa. Aliás, duas estátuas, que desapareceram. Ou melhor, foram levadas para Constantinopla.

Maria Joana: E podiam roubar uma deusa?

Rosa Maria: Não, não se pode roubar uma deusa. O que foi roubado foi a estátua que *representava* a deusa protetora da cidade.

Maria Joana: E a cidade, ficou sem proteção?

Rosa Maria: Não, meu anjo. *No mundo quem protege a Grécia são os gregos.* A história da estátua foi uma *crença* que se perdeu no tempo, antigamente, quando a cidade era próspera e rica. *Ficaram as ruínas desse tempo.*

Portanto, mais uma vez, a perspectiva da dialética  *fatos históricos-mitos* é apresentada pela instância narrativa. De certa maneira, ela estaria reforçando os aspectos já vistos nas sequências anteriores, mas com o cuidado de “enunciar” que, apesar de Atenas não ser mais rica e próspera, muitos de seus legados são sentidos até os dias de hoje, tal como deixa evidente em sua fala a mãe portuguesa: [Atena era a deusa da] “sabedoria, dos filósofos, dos dramaturgos, dos poetas e da música. Tudo vem de Atena”. Essa preocupação do narrador, sugerida a partir do diálogo entre os personagens, será em grande medida corroborada pelo discurso da grega Helena – já dentro do Navio –, como veremos mais à frente.

Outra temática, entretanto, surge na narrativa: a comparação entre religiões. Depois de descerem até “um dos teatros mais antigos da Grécia”, observarem suas características arquitetônicas, dialogarem sobre os hábitos comuns do período em que ali eram encenadas peças teatrais – como, por exemplo, o fato de animais serem sacrificados antes dos espetáculos e saberem que assentos eram reservados para autoridades da época –, Maria Joana surpreende-se ao ver o grego fazendo o sinal da cruz. Este explica às portuguesas que a união de três de seus dedos em seu ato é representativa da união entre “Pai, filho e espírito santo”.

Por fim, antes de Helena entrar no Navio, é Rosa Maria quem chama a atenção da garota: “Olha, esta aqui é que é conhecida... É uma cantora”.

A instância narrativa de *Um filme falado*, na sequência em questão, mantém-se fiel ao procedimento adotado desde o início. Assim, a oposição entre fatos históricos e mitos, recorrente nas falas de Rosa Maria é, mais uma vez, complementada aqui. De fato, pensadas como “enunciados”, tais insistências na temática acabam por consolidar o discurso primeiro do narrador. No entanto, o legado deixado pela cultura grega ao longo da história ganha evidência e passa a compor o mosaico discursivo do filme. As referências apontadas nesse sentido serão, mais tarde, reconhecidas e reforçadas a partir das falas da cantora grega, Helena. Além disso, a questão religiosa também ganha espaço e já anuncia as reflexões que serão exploradas na sequência seguinte.

## 2.6 – Istambul

Nesta sequência, apenas dois pontos de vista são mostrados: o das portuguesas e o do grande imagista. Nela, novamente, Rosa Maria e Maria Joana avistam um guia e um grupo de turistas, mas, a respeito do que é padrão na narrativa, não interagem com eles. Seguem sozinhas o percurso destinado à parada. No entanto, a alternância entre as “focalizações” atribuídas a uma e outra perspectiva merece atenção.

Começamos por notar a sequência entre os planos 101 e 103 – em todos eles o ponto de vista é do narrador. Porém, há uma diferença com relação aos anteriores. No caso, a chegada a Istambul é registrada por uma câmera fixa a partir do Navio – três cortes sucedem-se, então, mas sempre com a mesma perspectiva (sendo, cada um dos planos, mais próximo sucessivamente do porto da cidade). Ou seja, esse *aproximar-se* do mundo oriental recebe um tratamento até então inédito no filme. Além disso, diegeticamente, o local alcançado é comunicado por meio do letreiro na fachada de um edifício. Lê-se: *Welcome to Istanbul*.

Parece-nos bastante significativa a opção por essa abordagem. Em primeiro lugar, ao contrário das demais cidades visitadas, para *apresentar* o local de parada, o narrador elenca três planos seguidos até, finalmente, encontrar o porto. Ou seja, dentro de uma chave alegórica, poderíamos supor que adentrar ao *mundo árabe* merece uma atenção distinta daquela até então demonstrada do lado dito ocidental. No entanto, as *boas*

*vindas* aos que chegam são proferidas em *inglês*. Assim, de fato, tal sequência parece propor justamente uma preocupação sobre um ponto nevrálgico entre duas partes: Oriente e Ocidente – ou, como veremos, entre o mundo árabe e o cristão.

Esta também é a única sequência de *Um filme falado* em que as pessoas no porto são mostradas *antes* de o Navio chegar (plano 104). É a primeira e única vez em que o ponto de vista do narrador estará adiantado com relação ao próprio veículo que conduz seus personagens pela viagem empreendida. Esse momento inédito sugere a interação festiva entre aqueles que chegam e aqueles que os recebem.

A partir de então, encontramos uma variação entre os pontos de vista do narrador e o das portuguesas (plano 106 ao 122). Nesse ínterim, elas cruzam com um guia turístico e com um grupo de turistas, entram no então museu de Santa Sofia e conversam entre si. Merece destaque, contudo, os planos 120 e 122: no primeiro caso, por meio do *olhar* da instância narrativa, vemos duas figuras contrapostas: a primeira de temática árabe, a segunda de temática cristã; no segundo, uma cruz – no piso do local – é enquadrada em *close* pela câmera – no caso, o ponto de vista em questão poderia ser tanto o das portuguesas como o do narrador; só conseguimos determinar isso quando mãe e filha saem de quadro.

Sendo assim, as marcas de um período em que Santa Sofia fora dos cristãos são mostradas pela perspectiva do narrador, e não das personagens. Tal como na abertura da sequência, é esse grande imagista quem se dispõe a revelar os contrastes entre dois contextos distintos que se encontram em permanente contato.

Por fim, dois planos (125 e 126), dois pontos de vista: a cidade de Istambul observando o Navio seguindo seu trajeto pelo mar e a proa *cortando* as águas – duas recorrências.

Em Santa Sofia, como vimos demonstrando até aqui, o procedimento que preza pelo saber da mãe que é passado à filha permanece. Novamente, as informações *padronizadas* de um guia turístico fazem-se presentes. Mais uma vez, esses dados são comunicados em uma língua estrangeira: o inglês. No entanto, a *incompreensão* entre as portuguesas (ver Capítulo 1) ganha novos contornos. Maria Joana não domina o idioma e, assim, questiona Rosa Maria sobre o que informava o guia:

Maria Joana: O que estavam a dizer?

Rosa Maria: O que o guia estava a dizer... Estava a dizer que Santa Sofia acabou por ficar com os mulçumanos.

Maria Joana: Se era dos católicos, por que ficou para os mulçumanos?

Rosa Maria: Porque *andavam em luta*.

Maria Joana: E *ainda andam*?

Rosa Maria: Não, não, não, não... Isso foi na Idade Média.

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 se chamar Istambul. Como agora.

Maria Joana: E em que Idade Média *estamos agora*?

Rosa Maria: Nós já não estamos na Idade Média... Ao nosso tempo, que é o tempo atual, chama-se contemporâneo.

Maria Joana: Contemporâneo não quer dizer “agora”?

Rosa Maria: Exatamente. Contemporâneo quer dizer “agora”. E agora Santa Sofia é um museu.

Conforme sugerimos no capítulo anterior, as dúvidas da garota, em termos alegóricos, nada têm de inocente. Elas acabam por denunciar uma perspectiva que põe em xeque o saber da mãe. Em outras palavras, ainda que Rosa Maria evite a abordagem dos guias de turismo, privilegiando o contato com os monumentos históricos dentro de uma chave em que ela possa exemplificar e esclarecer para Maria Joana aquilo que lhe parece mais conveniente, a menina termina por encontrar *falhas* no discurso da mãe. Acreditamos que esta é, todavia, a ironia elaborada dentro do próprio discurso da instância narrativa. Dessa maneira, os “enunciados” desse conflito – que são complementados nas demais sequências, como, por exemplo, na do Cairo – reforçam a hipótese de serem elas personificações da nação portuguesa em gerações distintas.

A propósito da ironia mencionada acima, vejamos com alguma atenção o diálogo travado entre ambas as personagens na sequência em questão. Maria Joana questiona, em primeiro lugar, o que “estavam a dizer” e Rosa Maria responde-lhe “o que o guia estava a dizer”. Sendo assim, é evidente a preocupação da professora de História em deixar claro que o discurso proferido é o de um único ponto de vista, de uma única perspectiva (com a qual ela não compactua, pois evita); a mãe explica que Santa Sofia passara para os mulçumanos porque estes “andavam em guerra” com os cristãos, no período da Idade Média. Dessa maneira, a garota cria uma associação que define a Idade Média como sendo o período, por excelência, em que a mencionada *guerra* ocorreria. Logo, a Idade Média ainda existe! Basta-nos saber em *que parte dela estamos nós, hoje* – e conforme veremos mais à frente, os enunciados que indicam a não compreensão de

Maria Joana frente aos ensinamentos da mãe são completados e fechados como discurso justamente com o desfecho que alcançam na trama do filme.

Em Istambul, novas questões surgem no enredo do filme, como, por exemplo, a entrada no *mundo árabe*, a relação entre Ocidente e Oriente e o *embate* entre as portuguesas. Por outro lado, o narrador reforça algumas recorrências já trabalhadas como a determinação de Rosa Maria em manter-se distante dos discursos *padronizados* dos guias turísticos, por exemplo. Por meio da relação *pontos de vista-vozes narrativas*, destaca-se o fato de ser a instância narrativa (e não os personagens) a evidenciar o processo de transculturação entre mulçumanos e cristãos. De maneira geral, todos esses enunciados encontrarão bases de sustentação tanto nas sequências precedentes quanto nas seguintes.

## 2.7 – Cairo

No Cairo, Rosa Maria e Maria Joana encontram-se frente às Pirâmides do Egito. Em tal passagem, conversam acerca da população egípcia, “a mais alta civilização da Antiguidade”. Outros temas surgem a partir desse diálogo, como é o caso, por exemplo, das narrativas bíblicas de Moisés e das Doze Tribos de Israel. No entanto, destaca-se a interrupção do percurso da narrativa que segue em direção ao passado longínquo e o início de seu *retorno* ao presente. Em outras palavras, conforme veremos a seguir, com essa passagem pelo Egito, o grande imagista de *Um filme falado* finda sua ida para a direção inicial (o passado) e começa a apontar – em um movimento de volta – para outras referências (mais próximas do presente); movimento esse que encontrará vazão nas sequências decorridas no interior do Navio. Sendo assim, de acordo com a hipótese que levantamos inicialmente (Capítulo 1), a narrativa do filme parte com suas protagonistas em direção a “milênios de civilização”, determina o ponto de interrupção dessa viagem e passa a debater aspectos da contemporaneidade. É essa alternância na focalização temporal que implica diretamente o *personagem* Navio, tal como o abordamos anteriormente.

Todavia, esse corte não é brusco. A professora afirma que não tratará de uma história que “aconteceu há milhares de anos” e que “depois” será ensinada à filha. Assim, um novo personagem surge na trama e encontra sua função narrativa nesse processo: trata-se de um ator português que comenta a passagem de Napoleão e sua tropa pelo local. Além disso, ele também acompanha as portuguesas até o hotel construído para a inauguração do Canal de Suez, onde a temática *proteção mítica* será encerrada no enredo do filme e o apontamento para os esforços humanos ao longo dos tempos, que trazem suas marcas até os dias atuais, ganhará contornos mais visíveis e funcionará como introdução para o *segundo bloco narrativo* de *Um filme falado*.

Detendo-nos sobre a inclusão de um novo personagem no enredo do filme, é curioso que ali também o ponto de vista não seja atribuído exclusivamente àquele que surge na trama – todavia, o ponto de vista é compartilhado entre o Ator e as protagonistas. Com isso, a hipótese de um *olhar* voltado para o passado como sendo digno de ser mostrado a partir da perspectiva compartilhada entre os personagens em contraposição ao *olhar* sobre o tempo presente que não merece tal tratamento (ou seja, sem tal compartilhamento) parece se reforçar. Em outras palavras, nesta que é a última sequência do *primeiro bloco* algumas recorrências narrativas do filme fazem-se notáveis, como, por exemplo: repete-se a proposta tal como a adotada quando da interação com o Pescador grego, sugerindo reflexões acerca do tempo presente, que só é revelada pela perspectiva da instância narrativa; por outro lado, quando os demais personagens apontam para aspectos do passado, seus pontos de vista são relevantes o suficiente para serem divididos com Rosa Maria e Maria Joana; além disso, outra vez mais, não é com um guia turístico que elas tratam, portanto, o diálogo e interesse pelos assuntos debatidos ganha notoriedade; por fim, a temática *proteção mítica* volta a vigorar e a relação entre as portuguesas ganha um novo capítulo.

No tocante aos pontos de vista, mais especificamente, algumas *provocações* do grande imagista ganham destaque. A começar pelo plano de abertura da sequência (plano 127). Nele, um navio cruza o enquadramento da esquerda para a direita. No entanto, entre a câmera e o mar existe um portão. Neste há placas indicativas do local, informando que aquele é um “porto turístico”. No entanto, essa indicação surge em dois idiomas: o inglês e o árabe. A ideia de um espaço composto por sentidos transculturais

volta a vigorar. No plano seguinte (128), outra referência na mesma ordem: agora, placas de trânsito indicam o destino para cidades locais, entre elas Cairo. Outra vez, os nomes surgem nos dois idiomas.

Entre os planos 129 e 132 o procedimento narrativo encontra-se dentro de um padrão já estabelecido: as portuguesas conversam em uma mesa com vista para a Esfinge de Gizé; o Ator português entra em quadro e interage com elas; partem em um táxi para o hotel inaugurado por conta da construção do Canal de Suez. Os pontos de vista são intercalados e não há predominância do narrador ou dos personagens.

A sequência com os planos 133, 134 e 135 vigora, possivelmente, como a mais *surpreendente* de *Um filme falado*. Já dentro do hotel, os três portugueses caminham em direção à câmera; param diante dela e, pela altura em que esta se encontra, Maria Joana olha frontalmente para o ponto de vista do narrador; em seguida, Rosa Maria abaixa-se até a altura da garota e dirige seu olhar para o mesmo ponto (133). Então um *travelling* percorre as jóias que figuram escaravelhos e que estão expostas em uma vitrine de loja (134). Por fim, os três personagens olham frontalmente para a câmera (135). O contexto do diálogo informa que os escaravelhos egípcios são figuras míticas daquele local. No entanto, estariam os personagens, de fato, olhando *simplesmente* para a vitrine em questão? Ou esse *olhar* estaria sendo direcionado para outro ponto? Para fora, quiçá, do próprio filme? Suspeitamos, todavia, que, em termos alegóricos, esse procedimento narrativo encontra-se num ponto crucial para o filme. Ou seja, dentro de uma dinâmica que, como vimos nas últimas sequências, instiga a reflexão acerca dos contatos transculturais entre povos distintos, *convidar*, *expor*, *evidenciar* as marcas ficcionais de seu próprio fazer cinema torna-se um recurso eficaz do grande imagista para trazer o espectador ao debate que *Um filme falado* vem promovendo.

Ao determo-nos sobre o diálogo travado entre as portuguesas na sequência em questão, podemos notar um novo exemplo – ou amplitude – daquilo que defendemos como sendo a *incompreensão* entre personificações alegóricas da nação portuguesa. No caso, diante das pirâmides do Egito e da Esfinge de Gizé, Rosa Maria conta à garota a importância desses monumentos para os povos da Antiguidade. Além disso, detém-se sobre as histórias das Doze Tribos de Israel e a de Moisés. A conversa se dá da seguinte maneira:

Rosa Maria: Estás a ver estes grandiosos monumentos?

Maria Joana: Como se chamam?

Rosa Maria: São conhecidos pelas 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 pelo correr dos tempos, através da sua inteligência*.

Tal como vimos em Santa Sofia, uma definição para um termo é apresentada a Maria Joana. Ou seja, seguindo a linha de reflexão por nós adotada, novamente a instância narrativa de *Um filme falado* põe em confronto o saber da mãe e a maneira como o recebe a filha. Nesse caso, a ideia de “civilização” estaria relacionada diretamente com “desenvolvimento” e “inteligência”. Logo, ações *civilizadas* deveriam, necessariamente, partir desses princípios.

Assim, a professora de História continua seu discurso, contando à filha o episódio bíblico em que as doze tribos de Israel foram feitas escravas por um faraó egípcio sendo, dessa forma, obrigadas a trabalhar na construção das pirâmides. A isso, questiona Maria Joana: “Era por isso que eram civilizados?” e responde-lhe Rosa Maria: “Não... não era por isso que eram civilizados. Por outras coisas sim. A história das civilizações é feita dessas contradições. O homem não é perfeito e comete erros”.

Dentro de uma chave interpretativa, essa passagem é bastante sintomática do *contraste* entre tais personagens. Por exemplo, se as sequências de Lisboa, Marselha, Nápoles e Atenas são caracterizadas pelo esforço de Rosa Maria em separar mito de fatos históricos – em momentos que Maria Joana parece compreender os ensinamentos da mãe –, a sequência de Istambul destoa nesse sentido ao revelar a capacidade de associação de ideias da garota. Ou seja, a filha não estaria *simplesmente* absorvendo as informações que lhe são passadas. Ela elabora suas próprias conclusões que são, surpreendentemente, *confrontadoras* às da professora de História. E, indo mais longe nesse procedimento, nesta sequência do Cairo, o grande imagista parece querer coroar por via da ironia, de toda maneira, uma perspectiva aparentemente inocente, mas carregada de sentidos. Sendo assim, é bastante relevante o reconhecimento da mãe portuguesa acerca de uma possível fissura em sua própria fala: “A história das civilizações é feita dessas contradições. O homem não é perfeito e comete erros”.

O que estamos tentando destacar aqui é que, nesta que é a última sequência do *primeiro bloco narrativo*, os enunciados construídos na narrativa vão se

complementando e consolidando-se como discurso. Por este motivo, acreditamos poder pensar em Rosa Maria e Maria Joana como personificações alegóricas da nação portuguesa em momentos, gerações distintas.

Além disso, outro enunciado acaba por ser reforçado aqui: o percurso histórico que as portuguesas estão percorrendo. Insistimos até o momento que elas partem de um *marco zero* na narrativa, que o tempo presente a que se remete a instância narrativa é o ano de 2001. Elas seguem seu trajeto e, tal como Rosa Maria diz logo na sequência de Lisboa, não é ao passado recente da Revolução dos Cravos que se dirigem – “Essa é outra história”. Assim, sabemos que as referências históricas serão outras, mas elas devem voltar para o *seu* tempo – como veremos, uma retorno temporal é promovido em *Um filme falado*; daí as diferenças entre as abordagens no exterior e no interior do Navio (ver Capítulo 1). E para esse retorno, que terá início na sequência do *primeiro* jantar, a professora nega-se a contar a história de Moisés, pois “é muito antiga e passou-se há milhares e milhares de anos”. Porém, ao ator é atribuída a fala. E ele narra um episódio mais “recente”, do “tempo de Napoleão”.

Todavia, a temática da *proteção* surge novamente. Dessa vez, por meio da fala do Ator português. Já dentro do hotel construído para a inauguração do Canal de Suez, ao observarem jóias em forma de escaravelhos em uma vitrine, Rosa Maria diz saber que, para os egípcios, tais insetos eram o “símbolo da felicidade”, ao que o Ator explica: “Os antigos os tinham como uma divindade. Eram como o símbolo do sol”. E depois: “O escaravelho entra à noite em seu buraco e de madrugada junta terra aos seus excrementos e faz uma bola, que atira para fora. Ao nascer do sol vai iluminar os vivos e à noite volta a entrar na terra para iluminar os mortos”. No entanto, a *desmitificação* não surge mais na fala da mãe portuguesa. O ensinamento já foi passado. É a vez de inaugurar um novo tema: o Canal de Suez, “aberto a braço de homem”, como diz ela, e que coloca em primeiro plano a relação Oriente-Occidente, já iniciada na passagem por Istambul.

Dessa maneira, a instância narrativa encerra um primeiro percurso, que aponta para o passado, distingue mitos de fatos históricos, questiona os saberes *padronizados*, *confronta* os saberes de mãe e filha portuguesas e volta-se em direção ao presente.

## 2.8 – Primeiro jantar

Sem dúvida, o *primeiro* jantar em *Um filme falado* destaca-se como sequência fundamental para o filme. Não obstante os seus quase noventa planos, essa passagem congrega uma série de referências alegóricas que foram sendo construídas ao longo da narrativa, além de anunciar outras que a terão como central para as suas interpretações. Nela, os pontos de vista são alternados entre todos os protagonistas do filme. Além das portuguesas que, nesse caso, perdem evidência, as demais personificações alegóricas são exploradas, dentro de uma dinâmica bastante ilustrativa do discurso da instância narrativa.

No plano inicial (145), através do ponto de vista do narrador, vemos o Comandante, Helena, Francesca e Delfina cruzarem a porta que dá acesso ao salão de jantar. Na fachada da porta, lê-se *EXIT*. É curioso que esses personagens, que – conforme propomos ao longo deste trabalho – formarão o grupo da *mesa principal* do filme, surjam na trama justamente por meio de um acesso onde, em inglês, informa-se *saída*. Dentro de uma chave alegórica, podemos pensar que eles *detêm, dominam e comandam* o caminho almejado pelos passageiros em busca de salvação, tal como veremos na sequência final do filme.

Eles seguem em direção à *mesa principal*: a mesa do Comandante (plano 146). No entanto, a distribuição dos integrantes do grupo não é aleatória; o estadunidense é quem determina a posição de cada mulher à mesa: à sua direita fica Helena, à sua frente, Francesca e à sua esquerda, Delfina. Tal composição, de toda maneira, poderia ser compreendida como um mero acaso. No entanto, por um lado, tal disposição será mantida no *segundo* jantar; por outro, os pontos de vista do narrador, tal como se encontram os convivas à mesa, privilegiarão, em seus enquadramentos, ora uma dupla (Comandante e Delfina), ora a outra (Francesca e Helena). Além disso, somente nesse formato é que se torna possível o alcance do ponto de vista do Comandante sobre as portuguesas – que se sentam imediatamente atrás da cadeira onde está Francesca. Sendo assim, o grande imagista de *Um filme falado* doará perspectivas diversas aos personagens envolvidos na sequência, mas a estrutura espacial determinada por ele faz-se fundamental aqui. É o caso, por exemplo, dos planos 147, 148 e 149. Em tal

sequência, as portuguesas podem ver – mas não ouvir – todos os personagens à mesa do Comandante.

A composição espacial entre os personagens, conforme insistimos anteriormente (Capítulo 1), leva-nos a pensar em uma ideia de centralidade, na qual Portugal (por meio de suas personificações alegóricas) estaria às margens, isolado, visto periféricamente.

O jantar inicia-se (plano 150). Os quatro personagens à *mesa principal* brindam com suas taças. A câmera, no caso, posiciona-se atrás de Helena, a grega, de modo a expor apenas os rostos do Comandante e de Delfina, a francesa. No plano seguinte (151), é a vez de serem enquadradas Helena e Francesca. Nessa situação, o ponto de vista do narrador posiciona-se entre Delfina, a francesa, e o Comandante, de modo a expor os perfis da italiana e da grega; ao redor, outros passageiros jantam, entre eles estão as portuguesas. Tal estrutura de enquadramentos parece corroborar a hipótese levantada anteriormente (Capítulo 1), em que as mulheres célebres seriam não apenas personificações alegóricas de seus respectivos países, mas, mais do que isso, figurações de legados deixados na história, enquanto o Comandante personificaria uma espécie de entidade abstrata – algo como a *globalização* em si. Por este motivo, as duplas (Comandante e Delfina; Francesca e Helena) formam-se tal qual na perspectiva narrativa. Em outras palavras, os legados deixados por Grécia e Itália obedecem uma dinâmica muito mais histórica do que política. As referências alegóricas de seus países à *mesa principal* (ou seja, no mundo contemporâneo) são mais bem justificadas de acordo com tal perspectiva. Por outro lado, mesmo tendo toda uma implicância sobre o mundo (sobretudo o dito ocidental), o legado francês compartilha tanto quanto com o papel político que aquela nação exerce na contemporaneidade. Logo a associação *legado francês/globalização* e *legado grego/legado italiano* estaria determinada a partir das influências a que se remetem: os primeiros à política, os segundos à história.

Merece destaque também o plano 153. É a partir dele que ficamos sabendo que à *mesa principal*, o único ponto de vista passível de notar as portuguesas é o do Comandante. Nesse sentido, é bastante revelador que as mulheres célebres detenham-se exclusivamente apenas sobre os integrantes do grupo, enquanto o estadunidense *busque, persiga, supervisione* aqueles ao seu redor.

A partir de então, os pontos de vista alternam-se entre o narrador, o Comandante e suas convidadas. Não há sobreposições ou privilégios. Por quase oitenta planos vemos uma interação harmônica entre esses – e não apenas pela compreensão dos diferentes idiomas.

Por fim, a instância narrativa repete o procedimento. Nova elipse temporal: a proa do Navio *corta* as águas do mar (plano 232).

O primeiro aspecto indicado pelo grande imagista de *Um filme falado*, na sequência em questão, é a celebridade das personagens envolvidas. Diz Maria Joana: “Olha mãe, parece que eu já vi essas *senhoras* em qualquer parte!”, ao que Rosa Maria responde: “Não é de admirar, são muito conhecidas. Saem em revistas, na televisão, nos telejornais...”. É significativo em tal diálogo que as portuguesas não façam menção ao homem do grupo. Ou seja, as mulheres convidadas por ele é que são “muito conhecidas” – por suas profissões, como veremos a seguir, mas também, dentro de uma chave alegórica, por tudo aquilo fizeram (no *passado*) ou fazem (no *presente*) em suas vidas. Portanto, nessa passagem que inaugura os debates acerca da contemporaneidade, no interior do Navio, um primeiro enunciado sobre o discurso primeiro do narrador ganha destaque: alegoricamente, as personificações elaboradas para Helena, Delfina e Francesca são reconhecidas *concretamente*, enquanto o Comandante ainda carece de uma evidenciação mais clara, palpável e denominável.

A conversa à *mesa principal* começa a partir da iniciativa de Delfina. Ela inicia aquilo que o Comandante chama de “jogo”. Um jogo de apresentações, que serve para que, diegeticamente, os personagens se conheçam, mas que funciona ao mesmo tempo como marcas enunciativas das personificações construídas no âmbito do discurso. As características atribuídas a eles são passíveis de interpretações, pois complementam os indícios alegóricos propostos anteriormente ao longo deste trabalho.

Vejamos o diálogo inicial:

Delfina: Nada mais certo Comandante... sou eu quem deve romper o silêncio.

Comandante: (...) é sempre você quem inicia a conversa... É muito instrutivo. E você é uma mulher surpreendente.

Delfina: Eu sou Delfina, porém não sou surpreendente... Sou expansiva, sou independente e solteira... Pior para quem pense o contrário (...). Como francesa tenho a fama de amar o amor.

Comandante: Não só a fama, mas o benefício.

Delfina: Aí é que se engana. Já não tenho ilusões com os homens. Quantas vezes um sedutor não deixa insatisfeita a sua amante? (...)

Não tenho filhos (...). Sou, como se pode dizer, uma mulher de negócios. Não perco tempo sonhando.

Comandante: Muito sábio de sua parte. Porém, é raro encontrar uma mulher de negócios tão sedutora.

A praticidade e imponência com que Delfina assume-se diante dos demais, sobretudo ao tratar com o Comandante, são destacáveis. Por outro lado, a *amabilidade* do único homem à mesa também pode ser compreendida a partir de referenciais alegóricos. Por exemplo, a francesa como personificação nacional de um país que traz consigo as marcas dos valores libertários embutidos desde, pelo menos, a Revolução Francesa, parece coerente dentro do contexto criado no filme. Além disso, sabemos desde já, por meio de suas falas, que se trata de uma mulher sem herdeiros, sem família, dedicada aos negócios e consciente de sua eficácia nesse pormenor. As características de Delfina corroboram, dentro de uma chave interpretativa, as de uma nação que exerce papel fundamental no cenário político do mundo hoje. Daí a importância de ser ela a iniciar a conversa à mesa e ter no Comandante um *rival* que merece ser desafiado.

Mais acima, insistimos na ideia de que o Comandante e a francesa exercem funções correspondentes ao contexto político do mundo hoje. Ou seja, além do *legado* deixado pela França, Delfina destaca-se por representar alegoricamente um papel compreendido na contemporaneidade. Portanto, o *confronto* existente entre ambos os personagens é sintomático por sugerir a luta por uma predominância nas influências frente aos demais países do Ocidente e do Oriente. Sendo assim, é pertinente notarmos como o Comandante recorre a *galanteios* e *amabilidades* todas as vezes que aspectos políticos tornam-se centrais nos debates do grupo. Sua preocupação, desse modo, estaria muito mais relacionada ao interesse em manter uma centralidade em seu domínio do que estimular posicionamentos críticos perante as problemáticas do mundo hoje.

No caso, o grande imagista de *Um filme falado* prossegue com seu método de apresentações e faz-nos notar determinadas idiossincrasias nas célebres mulheres que são correspondentes às nações que personificam. Isso pode ser inferido a partir das apresentações de Francesca e Helena. Vejamos o prosseguimento do “jogo”, mais uma vez estimulado por ele:

Comandante: Isso está divertido, como um jogo. Quem é a próxima?

Francesca: Eu não sou francesa, mas Francesca. Como podem perceber, sou italiana. Na época em que fui...

Comandante: Todos sabemos que era uma das modelos mais famosas do mundo por sua beleza, graça e elegância.

Francesca: Em pensar que na época chamavam-me “Afrodite”. Eu que nunca fui livre, nem independente como Delfina. Nunca o fui em meu trabalho, que me obrigava a manter horários muito rígidos e em regras muito rígidas, nem tão pouco quando deixei de trabalhar para casar-me. Não que o meu marido fosse um tirano, porque o amei... o amei muito. E o amor é tirano (...). Passo de uma espécie de prisão amorosa a uma solidão nostálgica. E essas viagens, que agora faço, me distraem um pouco. Conhecer gente nova, fazer novos amigos é o único conforto a uma felicidade perdida.

Mais uma vez, a profissão exercida por uma personagem encontra correspondência com os aspectos alegóricos construídos. Francesca, que também não tem filhos, sente falta de um período em que fora reconhecida por sua “beleza, graça e elegância”. Sobretudo, a italiana queixa-se por se encontrar em uma espécie de “solidão nostálgica” após passar por uma “prisão amorosa”. É pertinente notarmos suas características biográficas como complementadora de uma ideia de ascensão e queda do Império Romano, onde a inexistência de herdeiros hoje (ou, inclusive, ex-colônias, como podemos verificar no caso português) justificaria a tristeza com que tal personagem lida com seu próprio passado e descreve o seu presente.

Já a grega, Helena, orgulha-se de sua profissão e dos “alunos” que tanto a admiram. Porém, lamenta-se pelos sofrimentos causados por uma “traição”. Mas não uma traição amorosa, como ela faz questão de esclarecer, e sim de “alguém em quem confiamos”. Diz ela: “É como a ferida de um punhal, como ser apunhalado pela dor e pela dúvida. Eu sofri a traição, entre outras desgraças. (...). Nunca sofri uma traição em minha vida amorosa (...). No entanto, nada dói tanto quanto a traição de alguém querido”. E continua: “Me encanta o teatro, e passo tanto tempo no palco como fora dele (...)”. Por fim: “Meu amor pelo teatro, e pela música, me converteu em uma professora. Estou dedicada ao meu trabalho. Adoro meus alunos e todos eles sentem grande estima por mim... e respeitam meu trabalho. É um grande consolo para mim”.

Sendo assim, uma profissional que exerce seu trabalho, que é admirada, reconhecida e requisitada encontra complementaridade com a perspectiva de um legado histórico grego, responsável por feitos passados que não perderam relevância no presente. Dessa maneira, a despeito da beleza italiana só *desfrutada* em seus tempos de modelo, Helena não sofre com o passar do tempo. Ou seja, reforçam-se aqui as hipóteses dos sentidos alegóricos acerca de um Império Romano hoje inexistente e de uma cultura grega ainda pertinente no mundo atual. Por este motivo, pensarmos nas profissões e nas biografias

das mulheres célebres de *Um filme falado* faz-se notório como elemento que dá vazão às interpretações alegóricas, tal como propomos.

Todavia, ainda resta questionarmos qual é a “traição” que tanto incomoda Helena. Acreditamos que sua queixa está relacionada com o não reconhecimento *pleno* de sua cultura, tal como poderia (ou deveria, de acordo com sua perspectiva) ser a partir de todo o legado deixado pela Grécia. Ao longo do nosso primeiro capítulo demonstramos como *Um filme falado* debate a diglossia imposta pelo idioma inglês na contemporaneidade. A isso se refere Helena, ao argumentar que apesar de tal “colonização”, todavia, essa língua não tem por base o princípio da constituição do Ocidente. Como lembra Delfina, “a Grécia é o princípio de nossa civilização”, ao que responde Helena: “É uma civilização que tem sido esquecida”; e completa: “Nenhuma civilização dura eternamente. O tempo dirá o quanto melhor seria preservar as lembranças do passado. Assim é como via Alexandre, o Grande, quando, por influência de Aristóteles, decidiu fundar uma biblioteca universal”. O pesar da grega refere-se ao descaso com toda a contribuição que *ela* – dentro de uma interpretação alegórica – ofereceu aos povos ocidentais e orientais. Daí a referência direta ao episódio histórico que relata o fim da biblioteca pensada por Alexandre: “Construída e destruída em Alexandria. Portanto, perdida para sempre. (...) o que me parece mais curioso é o caso dos árabes que, havendo difundido a cultura grega pela Europa e além, foram os que a destruíram queimando todos os livros, na cegueira de seu fervor religioso”.

Por fim, o grande imagista situa-nos acerca do Comandante. Vejamos a seguir as características deste. Diz ele: “Suponho que agora seja a minha vez (...) o mar atraiu-me desde muito jovem (...). De fato, adaptaria aos marinheiros o que disse Helena sobre os artistas: a maior desgraça para um marinheiro é viver longe da água”.

Quando refletirmos acerca da personificação alegórica de tal personagem, é importante termos em mente as considerações apresentadas a propósito do Navio em *Um filme falado*. Ou seja, mantendo a hipótese de que seria este veículo, na verdade, um *personagem*, a alegoria de um tempo-espço que atua na contemporaneidade, o *mar* por onde transitam passageiros e tripulação, nesse contexto, poderia ser compreendido como a História em si. Sendo assim, a “maior desgraça” à qual poderia se sujeitar o Comandante, de fato, alegoricamente, seria ausentar-se do controle por ele exercido sobre o destino das demais nações. Portanto, aqui verificamos uma primeira

característica de sua representação, que será enriquecida com o debate travado entre ele e Delfina.

Comandante (falando em francês): Eu sou... Bem, desde o princípio... Sou americano, descendente de poloneses, mas nascido e criado na América.

Delfina: Americanos legítimos são somente os índios.

Comandante (voltando ao idioma inglês): Isso é certo, eu não sou índio. Porém, tenho algo em comum com eles, que é ter nascido na América, o que me converte em americano. Meus avós e meus pais são da Polônia. Os poloneses eram conhecidos por sua facilidade com idiomas, mas temo não ter herdado isso, e confesso que não me é fácil... Posso entender muitos idiomas, mas me é difícil falá-los. Mas, no entanto, não necessito porque hoje em dia quase todo mundo fala inglês.

Contrariamente ao que sugerimos para as mulheres célebres do filme, ao estabelecermos paralelos entre suas biografias e as nações/legados que personificam, o Comandante não estaria *exclusivamente* relacionado com a sua nacionalidade. Em outras palavras, como apresentamos anteriormente (Capítulo 1), as vicissitudes dos EUA ao longo da história não encontram correspondência com os desdobramentos existentes em *Um filme falado* – por exemplo, a ideia de uma centralidade estadunidense sobrepondo-se à Comunidade Econômica Europeia durante a década de 1980 não é factual; tal país não exerceu função para a entrada de Portugal no mesmo bloco. Sendo assim, pensando em sua interpretação alegórica, cabem-nos as seguintes indagações: por que tal personagem é originário dos Estados Unidos? E a que representação submetem-se suas características?

Defendemos que a nacionalidade do Comandante estaria relacionada a dois aspectos: 1) ao idioma; e 2) ao poderio exercido pelos EUA dentro das dinâmicas de um mundo globalizado (mas que, todavia, não é único ou exclusivo). Sendo assim, como estadunidense, este personagem é representativo de *algo* que fala, comunica, determina, impõem-se, em suma, comanda na língua inglesa. Obviamente, este idioma não é privilégio exclusivo de tal país. Ou seja, detendo-nos especificamente nessa justificativa, o Comandante poderia pertencer a qualquer nacionalidade em que o inglês fosse o idioma oficial. No entanto, ele é estadunidense e isso leva-nos – pensando em sua interpretação alegórica – a vincular o papel desempenhado pelos EUA aos órgãos definidores da política, economia, cultura e sociedade no mundo hoje com as idiosincrasias do personagem. Em outras palavras, defendemos que o Comandante de

*Um filme falado*, por um lado, seria a personificação de uma *entidade*, de um *movimento*, de uma *dinâmica* que age, pensa e determina-se com o idioma inglês; por outro, ele também evidenciaria a força que os Estados Unidos detêm sobre os institutos que dão vazão aos procedimentos da globalização. Assim, os EUA não estariam representados exclusivamente no filme, mas seriam apontados por meio de um personagem que personifica algo *abstrato* e *indefinido*, como a globalização. Por este motivo, não seria o caso de pensarmos em imprecisões históricas quando refletimos acerca do bloco europeu: o que centraliza, convida e determina as nações à sua volta não é, alegoricamente, determinado país ou povo, mas sim um *processo*.

Como exemplo daquilo que aqui estamos expondo, podemos refletir acerca do diálogo que prossegue à mesa, após o Comandante exprimir sua paixão pelo mar:

Delfina: Ou seja, a felicidade de um marinheiro é como a de um peixe?

Comandante: Exatamente! Exatamente como a felicidade de um peixe. Só que eles respiram na água e nós não.

Delfina: Respiram, porém não falam.

Helena: O que significa que não podem dar a sua opinião.

Comandante: Não podem falar. Ou seja, não podem dar sua opinião, no entanto, garanto que têm outra forma de entenderem-se.

Tal passagem pode reforçar os sentidos alegóricos de nossa interpretação. Sendo o Navio a representação de uma modernidade-mundo que percorre as águas de um mar compreendido como a História em si, é sintomático que o Comandante não possa “respirar” dentro d’água. Ou seja, sua atuação, para sua própria sobrevivência, apenas pode ocorrer *sobre* as eventualidades que consolidam a História propriamente dita. Dessa maneira, a sobreposição de uma perspectiva *eurocêntrica* que separa aqueles que estão dentro e fora dos grupos capazes de decidir o destino das sociedades fica colocada. Esses *ausentes*, *excluídos*, capazes de “respirar”, mas impossibilitados de “darem sua opinião”, “entendem-se” entre si, porém estão subjugados perante a força centralizadora (que os reconhece, todavia) incapaz de com eles estabelecer um diálogo.

Não por acaso, a temática dos idiomas fica em primeiro plano a partir de então em *Um filme falado*. A forma “estranha”, “única”, “insólita” com que se comunicam os convivas à mesa ganha evidência. A interação harmônica entre eles conota uma comunhão onde apenas alguns poucos privilegiados seriam capazes de participar.

Delfina: Nós também nos expressamos de uma forma estranha.

Comandante: Estranha, por quê?

Delfina: Sim, estranha, única, insólita... em uma forma fora do comum. Não notou que nesta mesa cada um fala a sua própria língua e cada um é de um país diferente?

Francesca: Sim, e o mais estranho é que tudo saia de forma muito natural.

Delfina: Natural, sim. No entanto, também é uma grande coincidência.

Helena: Coincidência?

Delfina: Sim, porque todos nos entendemos bem e com tanta facilidade...

Helena: Entre as mulheres educadas não existem barreiras.

Francesca: Acredito que não há nada mais cômodo que falar a própria língua.

Apresentados e explorados os sentidos alegóricos dos personagens à mesa de jantar, o grande imagista, então, dedica-se a aspectos sociais, culturais e políticos da contemporaneidade, sobretudo naquilo que diz respeito à União Europeia. Tal abordagem foi debatida ao longo do capítulo anterior. No entanto, é pertinente neste momento, após definirmos as personificações alegóricas interpretadas, atentarmos para algumas características de suas interações.

A relação de gêneros é um dado destacável no contato entre os personagens de *Um filme falado*. Conforme demonstramos, o único homem no enredo do filme a ter um ponto de vista autônomo, exclusivo, é o Comandante. Além disso, todas as mulheres são representativas de suas nacionalidades, ou dos legados históricos deixados por suas nações, enquanto ele não. Sendo assim, é sintomática a atração que ele se esforça por criar sobre as demais. Todas as perspectivas colocadas em xeque sobre a contemporaneidade partem de personagens femininas, enquanto o único agente masculino desvia e, em alguma medida, anula as opiniões dessas.

Quando tratam do legado deixado por suas culturas, comentando, por exemplo, acerca da “fraternidade e os direitos do homem”, como “ideais utópicos da Revolução Francesa”, passando pela problemática do “fundamentalismo religioso”, que implica no conflito entre Ocidente e Oriente, diz o Comandante: “O que não falta é algo que havia passado despercebido: todas têm um sentido político muito agudo”. Além disso, a possibilidade de um planeta comandado pelas mulheres cria um ponto de inflexão no debate. Delfina chega mesmo a sugerir que haveria mais paz “se o mundo fosse dirigido pelas mulheres”. No entanto, alegoricamente, não defendemos que esteja colocada em pauta a dicotomia *homens x mulheres*. Recorrendo ao que propomos até aqui, nesse âmbito, o fator determinante para a discussão passa pelo conflito entre agentes claramente definidos contra entidades anônimas. Em outras palavras, pensando em suas

interpretações alegóricas, “um mundo dirigido pelas mulheres” vincula-se mais facilmente com a possibilidade de um tempo-espço guiado por culturas e nações plenamente estabelecidas e definidas em detrimento aos órgãos que conduzem as diretrizes do mundo atual. Por este motivo, a fala final do Comandante soa com ironia e descaso acerca daquilo que, de fato, está sendo proposto por elas: “Estou inclinado a pensar que vocês três deveriam unir-se e criar uma nova Torre de Babel mais harmoniosa, em que todos falaríamos uma única língua e viveríamos eternamente, abaixo da sombra da árvore do bem”.

Esta sequência que inaugura o *segundo bloco narrativo* do filme evidencia em sua construção uma nova abordagem acerca da focalização temporal trabalhada. Ou seja, de acordo com nossa análise interpretativa, o grande imagista de *Um filme falado* dá prosseguimento ao trato cronológico de sua alegoria trazendo, na diegese da história, apontamentos que dizem respeito ao tempo contemporâneo. Sendo assim, tal passagem do filme pontua uma espécie de *retorno ao presente*, após uma viagem de exploração ao passado longínquo – esse caminho de retorno, conforme demonstramos, inicia-se já na sequência do Cairo, mas alcança a contemporaneidade apenas aqui. Portanto, ao narrar a partida de mãe e filha portuguesas em direção a “milênios de civilização” (em Lisboa), a instância narrativa cria um percurso que parte do ano de 2001 e segue em direção ao passado (Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas) até a última sequência do *primeiro bloco* (no Egito); a partir de então, principia o procedimento inverso, dirigindo-se, no caso, ao presente – alcançando-o, finalmente, no *primeiro* jantar à mesa do Comandante.

Para tanto, o narrador do filme adota um procedimento narrativo embasado em três etapas: 1) apresentar o Comandante e reapresentar as demais protagonistas do filme, além de Rosa Maria e Maria Joana; 2) situá-los *temporalmente* no enredo; e 3) relacioná-los com as portuguesas. Sendo assim, podemos apreender características de Helena e Francesca e vinculá-las, respectivamente, à alegoria do legado grego e ao Império Romano hoje inexistente. Também conseguimos relacionar Delfina à nação francesa, tanto histórica como politicamente, e defender que a personificação do Comandante diz respeito a uma dinâmica própria do mundo atual, algo como a globalização. Além disso, os apontamentos reflexivos, por meio das argumentações

apresentadas por cada personagem, permitem-nos concluir que o tempo indicado pela narrativa já não é o passado, mas sim o presente. Por fim, após deter-se exclusivamente sobre Rosa Maria e Maria Joana, bem como sobre a relação entre estas, neste momento do filme a ideia de um *Portugal excluído* ganha evidência, reforçando a hipótese de estar a mãe portuguesa determinada a passar à filha posicionamentos críticos acerca das eventualidades históricas que justificariam a configuração de nossa contemporaneidade.

## 2.9 – Mar Vermelho

Sobre o Mar Vermelho, já no chamado *mundo oriental*, Rosa Maria e Maria Joana conversam no convés do Navio, com os olhares voltados para a água. Nessa ocasião, a mãe aproveita o espaço geográfico que adentram para explicar à filha a origem do povo árabe. Em tal passagem do filme ocorre também o primeiro contato direto do Comandante com as portuguesas. Ele apresenta-se e, a partir de então, desencadeia um processo irreversível que diz respeito à impressão causada sobre uma e outra. Além disso, conforme observaremos a seguir, esta sequência de *Um filme falado* implica a confirmação e o reforço de alguns indícios alegóricos construídos no decorrer da história até então, como é o caso, por exemplo, dos tempos sugeridos acerca do interior e exterior do Navio, a incompreensão entre mãe e filha e a personificação do Comandante. Por fim, no que diz respeito à narrativa em questão, este é o momento em que o grande imagista anuncia os aspectos determinantes para o desfecho de sua história. Ou seja, sobre o Mar Vermelho dar-se-á a aglutinação de fatores que encontrarão complemento somente nos instantes decisivos e finais do enredo.

A propósito dos pontos de vista em tal momento do filme, sua estrutura é curta. Ao todo, quatro planos formam a referida sequência (233, 234, 235 e 236). No entanto, tal conjunto merece ser observado com atenção. O primeiro aspecto destacável diz respeito ao fato de o *olhar* do Comandante não ser privilegiado. Ou seja, em detrimento do que ocorreria quando do contato de Rosa Maria e Maria Joana com o Padre grego e com o Ator português, nessa ocasião não há o compartilhamento de um único ponto de vista

entre os personagens envolvidos. Assim, novamente, a instância narrativa não doa uma perspectiva exclusiva àquele que dialoga com as portuguesas acerca de questões da contemporaneidade no *limiar* entre exterior e interior do Navio – da mesma forma como acontece com o Pescador em Marselha. Em outras palavras, o procedimento adotado pelo grande imagista do filme sustenta-se e mantém-se inalterado: em Marselha os diálogos giram em torno de questões contemporâneas e o ponto de vista é exclusivo do narrador; em Atenas e no Cairo as temáticas abordadas referem-se ao passado e os pontos de vista são compartilhados entre os personagens; já sobre o Mar Vermelho, no *limiar* entre exterior e interior do Navio (pois estão no convés deste), abordam determinada temática contemporânea e o ponto de vista não é compartilhado entre os envolvidos.

Acerca do mesmo ponto, merece destaque o plano 234. Nele, após Maria Joana espantar-se com o fato de o Comandante também falar o idioma português, o estadunidense olha diretamente para a câmera e responde: *just a little*. Assim como ocorrera na sequência do Cairo, tal procedimento surpreende o espectador. Acreditamos, no entanto que, diferentemente do primeiro exemplo, em tal situação o ponto de vista é o das portuguesas – e não o da instância narrativa. Sendo assim, o método adotado pelo narrador implica em posicionar aqueles que simplesmente acompanham a narrativa, como consumidores ou “narratários” (GENETTE, 1972), ao lado de mãe e filha, de maneira a criar uma eventual empatia com estas. Em outras palavras, parece existir ali outra convocação para o debate – passando pelo *revelar* da ficção cinematográfica construída – que está diretamente relacionado às vicissitudes do mundo empírico.

Explicando a Maria Joana aonde se encontram nesse momento da viagem, ou seja, sobre o Mar Vermelho, diz Rosa Maria: “*Estamos de costas para a África e voltadas para a Arábia, a terra dos árabes*”. Esta fala, que dá início ao debate acerca da origem do povo ismaelita, parece-nos sintomática por seus sentidos alegóricos. “Estar de costas para a África” sugere menos a posição física das personagens do que o direcionamento adotado pela própria narrativa do filme. Em outras palavras, o enfoque temporal de *Um filme falado*, na sequência em questão, sugere dois pontos: 1) a contemporaneidade indicada já não é anterior à Revolução dos Cravos; 2) é para o *atual* conflito entre Ocidente e Oriente que elas estão se dirigindo. Portanto, dentro da chave que defende

um movimento de ida e volta na temporalidade alegórica do filme, a ideia de tempo presente em questão remete-se ao período em que Portugal já não é mais um país colonizador (pós-1974), e o atentado terrorista de 11 de setembro de 2001 aproxima-se. Por este motivo, pensando em uma linha cronológica, é pertinente notarmos que até então mãe e filha não fizeram parte do grupo à *mesa principal*, mas que foram observadas pelo Comandante. Além disso, é revelador que tal sequência decorra no convés do Navio, ou seja, no limiar entre aquilo que determina as referências ao tempo passado e ao tempo presente. Não por acaso, é em seguida a este diálogo que o Comandante entrará em cena no intuito de cooptá-las para o seu grupo.

De acordo com o que fora argumentado anteriormente (Capítulo 1), a sequência do Mar Vermelho evidencia o ápice da incompreensão de Maria Joana acerca do discurso de Rosa Maria. A ineficiência dos esforços da mãe portuguesa será revelada com o desfecho do filme, quando a garota seguirá aquilo que compreendera a partir da fala do Comandante<sup>21</sup>. No caso, a professora de História ensina à garota qual é a origem dos povos árabes, motivo de inúmeras guerras, onde muitas pessoas morreram. Vejamos o diálogo:

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, por 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 os leva à guerra. É assim a sua natureza.

Maria Joana: E o que é “a sua natureza”?

Rosa Maria: Como é que eu hei de te explicar? É como ter fome ou ter um grande desejo. Supõe que tu tens uma boneca e que alguém te quer tirar, tu agarrá-la com muita força para poder-te ficar com ela. Vês-te é mais ou menos isso.

Maria Joana: Acho que sim. Mas se eu tiver uma boneca vão tirar-me?

Rosa Maria: Não, minha filha. Claro que não.

É interessante notarmos que, diferentemente da oposição  *fatos históricos-mitos*, tão presente no discurso da professora de História ao longo do filme, tal como o apresentamos até aqui, Rosa Maria opte por passar à filha uma lição fundamental por meio do uso de uma metáfora. Mais uma vez, a incompreensão da garota a esse respeito será determinante para o destino delas.

<sup>21</sup> Acerca disso voltaremos a falar mais à frente.

Em seguida ao diálogo, o Comandante entra em cena. Sua abordagem sobre as portuguesas parece ofensiva à Rosa Maria, que nega o convite – falando em português – para integrar o grupo de mulheres à mesa de jantar. No entanto, Maria Joana encanta-se pelo estadunidense, que compreende um pouco de seu idioma por ter vivido algum tempo no Brasil. Diz a garota: “Mãe, não me apresentas este senhor?”, ao que responde-lhe o Comandante: “Ah, entendi. Bem, me apresentarei em meu péssimo português: Como vai a querida menina? Eu sou o John, o Comandante às ordens da menina”. Assim, um novo dado surge no enredo do filme a partir deste contato: a atribuição de um nome à personificação do personagem. Ou seja, pela primeira (e única) vez aquele que guia um simulacro de modernidade-mundo revela – no idioma delas – uma informação que lhe implica denominação humana. Ironicamente, isso se dá como elemento determinante para a afetividade criada pela garota.

Assim, a sequência sobre o Mar Vermelho reforça o sentido elaborado acerca da construção temporal em *Um filme falado*. No caso, o grande imagista avança a narrativa sobre a linha cronológica que une passado e presente. A partir de então, sabemos que a contemporaneidade indicada pelo filme informa um momento posterior à Revolução de abril de 1974 e que o destino do cruzeiro, dentro dessa chave, é o conflito recente entre Ocidente e Oriente – mais especificamente o *marco zero da* narrativa: o ano de 2001. Além disso, por meio dos pontos de vista trabalhados na passagem em questão, o espectador é *convocado* a posicionar-se dentro da perspectiva das portuguesas. Acreditamos que a questão fundamental apresentada pelo narrador, nesse contexto, é instigar o olhar crítico por meio da revelação das marcas ficcionais em seu enredo.

No mais, a metáfora construída por Rosa Maria sugere certa fissura em seu próprio discurso, reforçando a incompreensão entre as portuguesas. Tal situação, iniciada por meio dos “o quês?” e “por quês?” de Maria Joana ao longo do *primeiro bloco narrativo*, acaba por encontrar um novo ponto de inflexão com a abordagem do Comandante. Sendo assim, o incômodo da mãe, sua recusa ao convite recebido, em suma, a resistência com relação a uma força que tenta empurrá-las para o *centro de decisões* é contraposta à atração exercida sobre a garota. Em outras palavras, o posicionamento crítico, historicamente consciente e reflexivo acerca das problemáticas do mundo na atualidade é desafiado por uma instância *anônima* que exerce força sobre aquela que personifica a nação portuguesa em suas gerações atuais.

## 2.10 – Aden

Sequência constituída por apenas dois planos (237 e 238). Nela, no primeiro plano, vemos as portuguesas caminhando por uma das ruas de Aden até entrarem em uma das lojas locais. Em seguida, o Comandante faz o mesmo percurso e entra em um estabelecimento diferente. Nessa passagem, descobrimos que Rosa Maria e Maria Joana escolhem o vestido que será usado pela garota mais tarde. O estadunidense sai da loja com um pacote nas mãos, sem que o espectador saiba do que se trata. Eles não se encontram no local. Por fim, o segundo plano em questão mostra o Navio percorrendo o mar; é noite e a narrativa nos conduz para o *segundo jantar*.

Em Aden, um rápido diálogo é estabelecido entre mãe e filha. No caso, Rosa Maria explica à garota que, “no tempo dos Descobrimentos, os portugueses tentaram várias vezes conquistar esta cidade, mas nunca conseguiram”, originando vários conflitos entre os envolvidos. Assim, a garota preocupa-se:

Maria Joana: Houve muitas mortes?

Rosa Maria: Nas guerras há sempre mortes. Sabe por que queriam invadir esta cidade?

Maria Joana: Não, mãe.

Rosa Maria: Era para facilitar o caminho das naus para a Índia.

Analisada separadamente, tal sequência não revela qualquer novidade no método narrativo adotado pelo grande imagista. Na verdade, o que notamos, exclusivamente pelo ponto de vista do narrador, é a passagem dos personagens envolvidos por um espaço propriamente atribuído ao chamado “mundo árabe”; e mais uma informação factual passada pela professora de História. No entanto, essa passagem carrega marcas fundamentais para a interpretação alegórica de *Um filme falado*. Além de atuar como mais um exemplo das referências atribuídas ao exterior do Navio – as que dizem respeito ao passado –, ela servirá como elemento de intersecção entre as sequências do *primeiro* e do *segundo blocos narrativos* do filme, sobretudo às que se referem à construção alegórica das portuguesas e suas interações com o Comandante. Dessa maneira, cabe notarmos que a única representação do estadunidense fora do Navio, do simulacro de tempo-espaço na contemporaneidade, se dá justamente em Aden; ou seja, pensando na vinculação do Comandante com o veículo por ele conduzido, o *sacrifício* de abandonar a configuração planetária por ele liderada ocorre exatamente para que a cooptação de Maria Joana seja efetivada, tal como perceberemos a seguir.

## 2.11 – Segundo jantar

À noite, no salão de jantar, adentram o local o Comandante e suas três convidadas célebres. A respeito do que ocorrera no *primeiro* jantar, as integrantes do grupo sentam-se nas mesmas posições antes ocupadas. No entanto, o estadunidense não ocupa seu lugar à mesa e dirige-se às portuguesas. Rosa Maria e Maria Joana são convencidas a integrarem o grupo e, à *mesa principal*, ocupam o assento antes destinado a ele, que permanece em pé. Em tal sequência, a partir da chegada das duas últimas, todos obrigatoriamente passam a conversar em inglês. Nessa passagem do filme, em que a filha portuguesa utiliza o vestido comprado em Aden, também descobrimos o conteúdo do pacote levado pelo Comandante na mesma cidade: trata-se de uma boneca com vestimentas árabes; um presente dele para a garota.

Nessa interação decorrida à mesa de jantar, é oportuno notarmos que os pontos de vista apresentados alternam-se entre o narrador e as personagens femininas. Ou seja, em momento algum é permitido ao Comandante a exclusividade de seu *olhar* sobre o contexto narrado. Além disso, a perspectiva que adotam as portuguesas, por estarem no assento antes ocupado por ele, vai obrigá-las, em termos alegóricos, a *observar* as demais convidadas como antes fizera o estadunidense. Também é relevante destacarmos que nesse caso a instância narrativa do filme não opta por eleger duplas em seus enquadramentos. Ou seja, ao contrário daquilo que apontamos acerca do *primeiro* jantar, na situação atual todos os integrantes são abordados a partir da inserção das portuguesas no grupo.

Sendo assim, o convívio harmônico entre personificações nacionais femininas, tal como propusera Delfina anteriormente, acontece por fim. No entanto, ironicamente, ele só é possível por meio de um idioma comum a todos, no caso, o inglês. A presença do Comandante ao lado da mesa conota, entretanto, a ideia de uma supervisão, de um controle que ele não deixa de exercer. Ao *emprestar* seu assento a Rosa Maria e Maria Joana, de fato, sua intenção parece ser a de convencê-las do privilégio por estarem à *mesa de decisões* mais até do que promover o seu conforto. A propósito disso, não é por acaso que a boneca, presente dado à garota, somente é entregue após elas estarem

devidamente acomodadas – ou seja, o *agrado* do Comandante apenas acontece, efetivamente, após as instalações serem assumidas de fato.

Por fim, atendo-nos aos sentidos alegóricos implicados exclusivamente pela composição visual da sequência, é sintomática a passagem de mãos em mãos da boneca árabe pelas integrantes da mesa. No caso, após receber seu presente, Maria Joana mostra às demais aquilo que ganhara; o brinquedo percorre a mesa até, por fim, voltar ao seu domínio. No entanto, o vestido comprado por Rosa Maria, também em Aden, e utilizado pela garota nessa sequência, não é exibido com orgulho e nem mesmo chama a atenção dos demais. Em outras palavras, a aquisição advinda de uma *força anônima*, tão admirada por aquela que personifica a nação portuguesa em suas novas gerações, é muito mais celebrada e desejada do que o presente recebido de sua própria mãe. Além disso, enquanto a roupa utilizada pela filha portuguesa pode representar um último esforço da professora de História para que a menina assimile a cultura apreendida em sua experiência máxima, a boneca sugere muito mais a possibilidade de uma posse, do saciar de um desejo não alcançado “desde o tempo dos Descobrimentos”, tal como comentado em Aden.

Dentro de uma lógica interpretativa, onde o grande imagista de *Um filme falado* conduz sua narrativa sobre uma linha cronológica em direção ao *marco zero* iniciado dentro da diegese no ano de 2001, vemos na sequência em questão o reforço e complemento de todos os indícios alegóricos construídos ao longo do filme. É o caso, por exemplo, da cooptação das portuguesas. Não ouvimos o diálogo que se dá nesse momento, no entanto, é possível concluirmos (pelas reações apresentadas pelas personagens) que as argumentações do Comandante são muito mais direcionadas à Maria Joana em detrimento de Rosa Maria, que acaba se deixando convencer a segui-lo. Não por acaso, ao ver que a filha ganhara um presente, a professora de História reage com certa irritação: “Comandante, quanta gentileza... não devia aceitar!”, seguida da resposta deste: “Ao contrário, o prazer é meu”.

Ou seja, a *amabilidade* do estadunidense, a necessidade de influenciar e exercer atração sobre as demais personagens é dedicada, nesse contexto, à menina e não à mãe. Conforme argumentamos até aqui, a consciência histórica de Rosa Maria parece caracterizá-la como um agente que tenta, a todo instante, alertar para as problemáticas da não separação entre mitos e fatos; apesar disso, Maria Joana acaba por não entender

os ensinamentos que lhe são passados, o que implica uma incompreensão da filha para com a mãe. A isso parece ater-se o Comandante ao entrar em contato com elas. Em outras palavras, na impossibilidade de *seduzir* a personificação portuguesa em seu sentido crítico e reflexivo acerca do passado e do presente, o estadunidense passa a objetivar a representação alegórica dessa nação em suas gerações mais jovens. Sendo assim, após passar a boneca de mãos em mãos, diz a menina: “Eu quero é a minha boneca” e o Comandante (que é de fato quem lhe entrega o brinquedo) responde-lhe em português: “Agora a boneca é tua. Já ninguém te a tira”. Tal ensinamento, conforme veremos a seguir, é aceito e seguido por Maria Joana.

O mesmo acontece com as demais: os indícios sugeridos são reforçados por suas alegorias.

Helena estabelece uma comparação entre os idiomas e culturas gregos e portugueses:

Os portugueses viajaram por todo o mundo. Os gregos também viajaram pelo Mediterrâneo e muito em direção ao leste, até a Índia. Acho curioso que o português, como idioma, se comparado com o grego, foi estabelecido no Brasil, na África, em certas partes da Ásia, Oceania e, inclusive, na América do Norte. Em contrapartida, o grego nunca saiu da Grécia.

Portanto, a preocupação com uma civilização, ao seu entender, desdenhada e prestes a perder-se continua em seu discurso.

Francesca mantém-se fiel à nostalgia e ao lamentar por aquilo que não voltará a ser ou que nunca será. Comentando o fato de Rosa Maria ter uma filha, diz: “A invejo. Porque me parece maravilhoso ter uma filha. Eu também quis estudar. Fui à universidade, mas tive que deixá-la por minha profissão”.

Por fim, Delfina com sua praticidade e autonomia: “Uma família também traz problemas. De uma maneira ou outra, sempre há um motivo para preocupar-se”.

Portanto, esta sequência do *segundo* jantar propõe, alegoricamente, o momento da narrativa em que Portugal passa a compor a *mesa de decisões* do mundo na contemporaneidade. No entanto, sua entrada no grupo privilegiado é marcada pelo incômodo da língua: a interação harmônica, com que cada um dos integrantes se comunica em seu idioma materno, já não é mais possível. A *instância* anônima que as convida é também a supervisora do espaço. As personificações alegóricas se sustentam e o *marco zero* da instância narrativa é alcançado: o Comandante convida a todos os passageiros para ouvirem uma das canções tradicionais gregas, que será entoada por

Helena. Em seguida, um dos marinheiros adentra o salão para comunicar que há uma bomba instalada no Navio. Dessa maneira, o movimento temporal criado no discurso do grande imagista de *Um filme falado* está completo: após partir do ano 2001 em direção ao passado para visitar “milênios de civilização”, encontrando marcos históricos para a constituição dos povos ocidentais e orientais, a narrativa *retorna* ao presente indicando a Revolução dos Cravos, a inserção de Portugal na Comunidade Europeia, a configuração de um mundo guiado pelas dinâmicas da globalização e, por fim, os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 nos EUA. A partir de então, aquilo que decorrerá na história narrada tratar-se-á de uma “prolepse” (GENETTE, 1972), ou seja, de comentários acerca do tempo futuro da própria instância narrativa.

## 2.12 – O abandono do Navio

Na última sequência de *Um filme falado*, a grega Helena entoa sua canção interagindo com os demais passageiros no salão de jantar. Como comentamos no primeiro capítulo deste trabalho, entretanto, podemos supor que, com exceção do Comandante, Francesca e Delfina, ninguém mais compreende seu idioma. Sendo assim, é sua interpretação, são seus gestos, bem como a melodia de sua voz que acabam por congregam o público presente. Após o término de sua apresentação, o estadunidense informa às convidadas de sua mesa que uma bomba fora instalada no Navio. A partir de então, todos os passageiros correm para abandonar a embarcação prestes a explodir. As únicas a não conseguirem abandonar o local são Rosa Maria e Maria Joana.

Esse que parece ser o comentário, a sugestão alegórica para o futuro do mundo configurado tal como o percebemos hoje, é apresentado pelo quase que exclusivamente pelo ponto de vista do narrador. As únicas exceções, nessa passagem, são os planos 272, 279 e 282. Eles merecem ser notados com alguma atenção.

No primeiro deles, ironicamente, é a primeira e única vez em todo o filme que a *perspectiva* de Rosa Maria será individual. Ou seja, ao longo de todo o enredo, todos os pontos de vista das portuguesas foram compartilhados entre mãe filha. Em nenhum

outro momento a instância narrativa privilegiou uma em detrimento da outra. O plano 272 é a única fuga à regra. No caso, após desvencilhar-se da professora de História, já à porta de acesso ao exterior do Navio, Maria Joana corre em direção à cabine, onde esquecera a boneca, presente dado pelo Comandante. Rosa Maria corre atrás da garota. Tudo isso é demonstrado pelo *olhar* do narrador. Chegando à porta da cabine, um corte indica o ponto de vista da mãe portuguesa, que encontra a filha conversando com o brinquedo que ganhara. O plano 279 é sintomático por ser *idêntico* ao primeiro plano do filme. Assim, o último ponto de vista das portuguesas repete-se ao término da viagem: no convés do Navio, sozinhas, elas observam não mais aqueles que se despedem dos que seguem no cruzeiro, mas sim os demais passageiros que escapam à explosão em seus botes, deixando-as para trás. Por fim, o plano 282 revela o olhar do Comandante, já em seu bote salva-vidas, no momento em que este descobre que as portuguesas ficaram no Navio.

É revelador que ao longo de toda a narrativa o *olhar* sobre os espaços, culturas, eventos, descobertas, contatos, etc. tenha sempre ocorrido no *plural*. Eram as portuguesas a observar todos a sua volta. Cada qual com suas reflexões e conclusões, conforme nos esforçamos por apresentar aqui, mas sempre juntas, unidas. O motivo do atraso de ambas para o abandono do Navio é também o estopim que separa essa união. Rosa Maria já não vê a partir do mesmo ponto que Maria Joana. É o ponto de vista de uma nação crítica acerca de seu passado, consciente de seu presente e temerosa sobre seu futuro que é compartilhado com o espectador. A jovem nação, que aceitara e se encantara com o presente ganho – assumindo, todavia, certa *responsabilidade protetora* sobre o brinquedo – acaba por condenar a ambas. No entanto, não há julgamento ou condenação. A mesma consciência histórica aceita seu destino e luta por uma saída ao problema, mas já não há mais tempo e o que lhes resta é, outra vez unidas entre si, isoladas e abandonadas pelos demais, olhar para fora da modernidade-mundo e encontrar cenários que se reconfiguram sem sua presença, sem sua participação. Apesar dos equívocos, ambas as personificações, a dos críticos e a dos inocentes, parecem afundar com um tempo-espço que condena Portugal. Salvo das mazelas que, direta ou indiretamente, ajudara a criar, a força anônima que coopta a nação portuguesa é a mesma que a vê – com um olhar aterrorizado diante dos fatos, possivelmente, pela

primeira vez notados –, distante, abandonada à própria sorte junto a uma configuração planetária já insustentável.

Aquilo que o Comandante vê não nos é mostrado. O grande imagista nega-se a revelar a imagem que condena Rosa Maria e Maria Joana. Se essa é a sugestão de um futuro trágico para aquele país, sua alegoria limita-se a explorar a expressão atônita do mundo frente à tragédia por meio do plano congelado do estadunidense (284). Assim, nada mais precisa ser visto. Apenas a banda sonora atua. A canção de Helena retorna sobreposta aos sons das ferragens destorcidas e tragadas pelo mesmo mar outrora navegável. Os demais sobrevivem. Novas possibilidades poderão se dar, agora, sem mãe e filha portuguesas.

A sequência em questão, no caso, funciona como um marco transitório entre as temporalidades indicadas pela instância narrativa do filme. Insistimos até aqui que em *Um filme falado* acontece um movimento de ida e volta que faz com que as referencialidades da diegese retornem ao tempo presente. Sendo assim, o ano 2001 seria alcançado justamente a partir do momento em que uma bomba é instalada no Navio – numa alegoria explícita dos atentados terroristas de 11 de setembro daquele ano nos Estados Unidos. No entanto, na realidade empírica e factual, tais atentados não foram previamente anunciados para o mundo. Ou seja, não houve tempo para a fuga. Por este motivo, defendemos que a *Canção de Helena* é o limiar entre o *marco zero* da narrativa e os comentários futuros sobre este tempo. Desta maneira, tal como exploramos no capítulo anterior, aquilo que anuncia a grega, por meio de sua música, é também uma construção metafórica, alegórica dentro do enredo. Diz a canção:

Ai, minha pequena e frondosa laranjeira, o que aconteceu com suas flores, minha pequena laranjeira? Que foi feita de sua antiga beleza? Que foi feito de seus adornos, pequena laranjeira? Que foi feito de seus adornos? O vento do norte soprou e levou a todas, minha pequena laranjeira, e levou a todas. Por favor, vento do norte, sopra suavemente.

A alusão ao “vento do norte” que destrói a “pequena e frondosa laranjeira”, ao término do filme, com a imagem congelada do Comandante em sua expressão de estupor, é a última mensagem, o último pedido e, também, o alerta anunciado pela instância narrativa de *Um filme falado*. De fato, a partir do imediatismo de uma obra realizada apenas dois anos após os trágicos acontecimentos do 11 de setembro, poderíamos atribuir o clamor para que este mesmo vento “sopra suavemente” como um

pedido de cautela ao mundo dito ocidental, liderado pelos Estados Unidos, ao lidar com o maior trauma recente sofrido no confronto entre Ocidente e Oriente. Suas reações condenam povos, grupos, etnias. A configuração planetária abala-se e, nesse processo, alguns serão esquecidos.

## CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, defendemos a existência de uma “expressão alegórica” no longa-metragem *Um filme falado*, de Manoel de Oliveira. A propósito disso – de uma adequada análise de seu discurso fílmico, buscando a eficiente interpretação dos sentidos alegóricos elaborados por seu realizador – é que nossos esforços foram empreendidos até então. Propomos que Oliveira, com este filme, visa problematizar a história de modo a reforçar a ideia de um conflito permanente entre o passado e o presente. E dentro desse contexto, estaria enfatizada a complexa relação de Portugal com a União Europeia, bem como o embate entre culturas do Ocidente e do Oriente na contemporaneidade. Para tanto, duas noções detiveram espaço privilegiado no decorrer desta pesquisa: nação e globalização.

As construções alegóricas presentes em *Um filme falado* dizem respeito a um posicionamento crítico acerca da história vista de maneira teleológica. Em outras palavras, tentamos demonstrar aqui que o cineasta em questão apresenta um discurso fílmico em que as noções de progresso como resposta às contradições entre desenvolvidos e subdesenvolvidos, seja no plano mundial, seja no âmbito do continente europeu, estariam postas em xeque. Sendo assim, Oliveira estaria posicionado em uma determinada vertente de oposição à perspectiva eurocêntrica de *leitura* do mundo, com suas respectivas implicações. O cineasta, no caso, corrobora mais precisamente a possibilidade de um “multiculturalismo policêntrico” e as possibilidades de *descentralizações* que tal perspectiva oferece.

Portanto, com o intuito de explorar o campo interdisciplinar mais adequado às necessidades de nossa investigação, o vínculo entre Cinema e História encontrou ênfase nesta dissertação. Por este motivo, empenhamo-nos em compreender as vinculações existentes no processo de *enunciação-interpretação* no enredo do filme em questão, procurando determinar como ocorre a utilização da alegoria como apresentação de fenômenos históricos que discutem elementos e questões do passado e do presente.

Nesse processo, elencamos procedimentos metodológicos que pretenderam dar vazão às hipóteses levantadas. O primeiro deles foi determinar o posicionamento de *Um filme falado* dentro da obra oliveiriana: ou seja, como título que constitui o *corpus* que denominamos como *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*. Desse modo, propomos

que a película em questão consolida o discurso elaborado a partir de outros títulos do cineasta – *O sapato de cetim, Non ou a vã glória de mandar, Viagem ao princípio do mundo, Palavra e utopia* e *Cristóvão Colombo – o enigma*. A segunda etapa visou sua análise de maneira a destacar os indícios alegóricos presentes no enredo do filme, pretendendo estabelecer a correta associação entre episódios históricos relativos, sobretudo, a Portugal – mas também às demais nações envolvidas na trama – e a diegese construída. Assim, tanto as vicissitudes de Rosa Maria e Maria Joana, como as características do Navio, do Comandante, de Helena, Francesca e Delfina puderam ser contrapostas aos legados, culturas, tempos e espaços representados por suas personificações. Além disso, exploramos os diferentes “pontos de vista” e “vozes narrativas” constantes ao longo de todas as sequências do filme, com o propósito de determinarmos a real presença do narrador no discurso fílmico em questão.

Por fim, vislumbrando uma conclusão a partir das metodologias e referenciais teóricos empreendidos nos dois capítulos deste trabalho, passamos agora a compreender os significados implicados na proposta de alegoria histórica dentro do referido filme, tomando-os como possibilidade que instiga a percepção de uma narrativa que se dá em âmbito globalizado, mas de acordo com as premissas de uma multiplicidade descentrada, propondo a reestruturação de relações intercomunais, visando a descolonização das relações de poder contida entre diferentes comunidades.

Sendo assim, os elementos estruturais da narrativa de *Um filme falado* acabam por compor a alegoria histórica elaborada por Manoel de Oliveira, dando vazão ao discurso crítico que este cineasta propõe acerca da configuração planetária – econômica, política, social e culturalmente – tal como a percebemos no mundo contemporâneo. O posicionamento de Portugal dentro dessa dinâmica, todavia, reflete a essencial preocupação do realizador com relação a um futuro (aparentemente) incerto para aquele país. No entanto, como podemos notar, a partir de uma avaliação mais detida sobre cada etapa da elaboração discursiva do filme, são diversos os povos passíveis de identificação com muito daquilo que nos é apresentado em seu enredo. A propósito disso, podemos verificar que a estrutura em questão também implica sucessivas referências históricas que se reforçam para compor o painel discursivo de Oliveira.

Sobre tal procedimento nos deteremos por ora. Sendo assim, destacaremos os diferentes elementos que constituem o discurso alegórico de *Um filme falado*: 1) tempos

indicados; 2) a alegoria da nação portuguesa; 3) as personificações de espaço-tempo, legados e dinâmicas da contemporaneidade.

O primeiro elemento de nossa seleção, portanto, diz respeito aos diferentes usos de referências temporais atribuídas ao longo do enredo do filme. No caso, a história de Rosa Maria e Maria Joana, em viagem pelo Mar Mediterrâneo acusa um movimento que será mantido durante todo o *primeiro bloco narrativo* do filme: elas estão em direção ao passado. No entanto, sua viagem tem um ponto inicial: o ano de 2001. Conforme exploramos ao longo deste trabalho, este é o *marco zero* que acabará sendo retomado nos apontamentos temporais a partir das sequências ocorridas no interior do Navio – ou seja, desde o *primeiro* jantar à mesa do Comandante. Em outras palavras, no que diz respeito aos tempos referidos em *Um filme falado*, um movimento de ida e volta é construído, pois as indicações partem do tempo *presente*, seguem em movimento ao *passado* e retornam ao *presente* até, por fim, ultrapassá-lo com os comentários acerca de um *futuro* (sequência do abandono do Navio).

Toda esta dinâmica encontra correspondência com as cidades visitadas, com a história de Portugal e com a configuração do mundo na contemporaneidade. Por exemplo, ao depararem-se com culturas e civilizações de inquestionável importância para a constituição dos povos ocidentais e orientais, mãe e filha portuguesas, de fato, não seguem uma rota cronológica em seu trajeto (é a relevância dessas localidades para a história o que importa, no caso). Assim, os apontamentos temporais em tais sequências servem exclusivamente para sugerir que a compreensão do tempo contemporâneo passa também pela real necessidade de se visitar o *passado*. Daí a pertinência dos pontos de vista das cidades sobre um tempo-espaço que segue sua rota na atualidade – basta lembrarmos-nos dos planos finais ao longo das sequências do *primeiro bloco narrativo*, quando uma câmera-fixa aborda o *olhar* das localidades visitadas em direção ao Navio percorrendo o mar.

No entanto, o percurso que se inicia a partir das sequências no interior do Navio obedece outra lógica. Insistimos ao longo desta dissertação que é sobre o *presente* que a “focalização” temporal do filme estaria remetendo-se. Tal indicação parece-nos apropriada e pertinente. Todavia, devemos notar que a noção de tempo *presente* é compreendida de maneira mais extensa que a atribuída simplesmente aos anos mais recentes, como os da última década (próximos ao ano 2001), por exemplo. Em outras

palavras, na impossibilidade de uma definição concreta para o termo, consideramos como *contemporâneos*, no enredo de *Um filme falado*, os eventos ocorridos a partir de 1974 na história de Portugal. Dessa maneira, conforme nos esforçamos para demonstrar, a relação das portuguesas com as demais personificações alegóricas indica os períodos de pós-Revolução dos Cravos, com o interesse em aderir e se inserir na Comunidade Econômica Europeia. Ou seja, respectivamente, o *primeiro* jantar à mesa do Comandante corresponde a um momento posterior a 1974, mas anterior a 1986 (período em que Portugal já superara a ditadura salazarista/marcelista, mas que ainda não aderira à CEE); a sequência sobre o Mar Vermelho (a que sucede o *primeiro* jantar) reforça tal possibilidade, pois é nela que Rosa Maria afirma a Maria Joana: “Estamos de costas para a África”. Dentro de uma chave interpretativa, defendemos que o “estar de costas” indica o fim das guerras coloniais em África, determinantes para o início da atual democracia portuguesa; por fim, a interação de mãe e filha com as demais personagens durante o *segundo* jantar seria o indicativo alegórico do ano de 1986 em diante (pós-adesão de Portugal à CEE).

Porém, o movimento das temporalidades se completa e se estende entre duas sequências: com o término do *segundo* jantar e o início da canção de Helena. Dessa maneira, acreditamos que o *contemporâneo*, nesse caso, alcança o ano de 2001 com o anúncio da bomba instalada no Navio – numa clara indicação alegórica aos atentados terroristas daquele ano nos EUA – e o ultrapassa ao sugerir comentários sobre uma configuração planetária que acaba por se desfazer – com o abandono de todos os passageiros da embarcação.

No tocante ao segundo elemento de nossa seleção (a alegoria da nação portuguesa), a propósito de tudo o que exploramos até aqui, é pertinente reforçarmos que a *incompreensão* entre gerações distintas (entre mãe e filha, no caso) sustenta-se por meio de um procedimento intimamente relacionado com as demais construções alegóricas. Dessa maneira, fica evidente a preocupação de Oliveira em destinar a essas protagonistas o papel central de todo o seu discurso. Em outras palavras, acreditamos que é fundamentalmente pela perspectiva de Portugal que a crítica do cineasta é elaborada sobre a configuração do mundo na atualidade. Por exemplo, com a oposição  *fatos históricos-mitos* (recorrente ao longo de todo o *primeiro bloco narrativo*), de fato, podemos afirmar que é a *consciência histórica* daquela nação que pretende revelar a

pertinência dos feitos passados para a compreensão do presente. Por este motivo, não nos parece irrelevante que toda a primeira metade do enredo aborde mais atentamente essas personagens; também é destacável que a resistência de Rosa Maria e o encantamento de Maria Joana pelo Comandante seja essencial para o entendimento alegórico proposto para o desfecho de ambas. Além disso, a concepção de uma Comunidade Europeia constituída pelas representações alegóricas das demais personagens somente é possível a partir da história portuguesa – ou seja, a interpretação alegórica do estadunidense e das mulheres célebres, tal como a defendemos, só ocorre a partir de bases sustentadas por episódios históricos de Portugal. Por fim, o abalo sofrido pelo mundo dito ocidental é inegável perante os atentados promovidos por grupos terroristas do Oriente; logo, o estupor provocado com o comentário acerca do futuro só encontra correspondência por condenar Rosa Maria e Maria Joana, ao passo que os demais sobrevivem à desestabilização em voga. Ou seja, de acordo com esta perspectiva, a eventual condenação portuguesa a partir de comportamentos não assertivos por meio daqueles que incorporam suas novas gerações é o primeiro plano de toda a alegoria existente em *Um filme falado*.

Conforme afirmamos acima, as figuras alegóricas do Navio, do Comandante e das mulheres célebres do filme estão baseadas, em grande medida, a partir dos referenciais históricos de Portugal. No entanto, determinadas características desses personagens, observadas particularmente, são fundamentais para a compreensão do discurso em sua plenitude. Sendo assim, ao passo que todas as indicações temporais do *primeiro bloco* apontam para o passado e as duas *principais* do *segundo bloco* indicam o presente, isso também é observável ao considerarmos, sobremaneira, o papel desempenhado pelo Navio. No caso, a sustentação de nossos argumentos somente encontra respaldo ao atribuímos a este *personagem* a função alegórica de um tempo-espço que exerce suas dinâmicas na contemporaneidade; do contrário, a tão insistida hipótese *sequências internas = presente* e *sequências externas = passado* não teria razão de existir. Além disso, o veículo que comporta personificações de legados, culturas e nações do contemporâneo é determinante para justificar o *olhar* das cidades de histórica relevância para a configuração mundial. Em outras palavras, os planos-fixos a partir das localidades visitadas pelo cruzeiro sobre aqueles que dão prosseguimento à viagem correspondem à ideia de um passado longínquo que já não pode influenciar sobre as

decisões no tempo presente. Sendo assim, o mar por onde navegam os passageiros, alegoricamente, pode ser entendido como a História em si, sendo percorrida por uma “modernidade-mundo” que tenta ultrapassar os limites impostos pelas noções de Ocidente e Oriente. Por este motivo, é pertinente lembrarmos que o Navio que congrega nações e possibilita a determinação de centros de decisões é o mesmo que exclui “peixes”, ou povos, impossibilitados mesmo de frequentar seu interior. Por fim, apenas por tal perspectiva alegórica é que sua explosão ao término do filme corrobora a possibilidade de uma crítica à configuração do mundo como o percebemos hoje.

A propósito disso, ou seja, das características alegóricas do *personagem* Navio, podemos inferir significados acerca do Comandante de *Um filme falado*. De acordo com nossas considerações ao longo deste trabalho, a representação alegórica do estadunidense seria passível de interpretação acerca de um *processo* e, ao mesmo tempo, mencionaria uma nação: as dinâmicas próprias da globalização e os EUA, respectivamente. Sendo assim, a *ausência* de um nome para este personagem é sintomática por implicar a ideia de algo *abstrato, indefinido*, sem contornos plenamente estabelecidos. Em outras palavras, a partir das características dele, somos levados a concluir que aquele que direciona um simulacro de tempo-espço na contemporaneidade é mais bem compreendido por suas determinações comportamentais do que por sua nacionalidade. Portanto, a centralização imposta pelo Comandante, o fato de comunicar-se em inglês (ainda que compreenda outros idiomas) e, principalmente, a incongruência de suas ações com relação aos eventos históricos dos EUA na relação com a Europa e, sobretudo, com Portugal sugerem que o agente em questão seria antes algo como os *procedimentos* de um mundo globalizado do que a concreta personificação alegórica de seu país. A menção à sua nacionalidade, entretanto, indica a liderança exercida pelos Estados Unidos nos aspectos culturais, econômicos, políticos, sociais do mundo atual. Dessa maneira, é coerente pensarmos, por exemplo, na resistência de Rosa Maria em aceitar o convite feito para que ela e sua filha fizessem parte do grupo composto pelas mulheres célebres – o que fica em evidência nesse ínterim é a preocupação de uma *consciência histórica portuguesa* acerca das ilusões propostas às *novas gerações de Portugal*. Não por acaso a boneca dada a Maria Joana acaba por desencadear uma série de consequências que, por fim, vitimam mãe e filha. Além disso, a *amabilidade* do Comandante junto a Delfina, Francesca e Helena pode ser

entendida como uma camuflagem ao desejo último de manter-se *atrativo* e designador à *mesa de decisões*. No mais, a imagem congelada deste personagem ao término do filme, com sua expressão de espanto, estupor, sugere uma opinião crítica de Oliveira sobre as dinâmicas, procedimentos, comportamentos, delimitações próprias à globalização que, de acordo com seu comentário sobre o futuro, pode condenar a configuração planetária atual e, mais enfaticamente, a própria nação portuguesa.

Por fim, Helena, Francesca e Delfina, alegoricamente, exercem duas funções essenciais para a interpretação do discurso fílmico de *Um filme falado*: a primeira diz respeito ao tempo indicado pela instância narrativa, a segunda, à permanência das culturas e civilizações ao longo da história. Em outras palavras, o encontro harmônico entre personificações de nações e legados culturais à mesa do Comandante sugere a existência da Comunidade Econômica Europeia em sua constituição prévia à entrada de Portugal neste bloco e, depois, a já então União Europeia, com regras e procedimentos distintos do inicial, percebidos após a sua criação na década de 1990; além disso, por meio dos diálogos e das características biográficas destas personagens, os legados deixados pelas culturas grega, italiana e francesa ganham ênfase. Assim, ao mesmo tempo em que o bloco europeu é proposto alegoricamente pelo filme, também somos levados a refletir acerca das marcas históricas que grandes civilizações deixam ao longo da história. Nesse sentido, a oposição do discurso oliveiriano a uma perspectiva histórica teleológica é reforçada. Ou seja, ao visitar diferentes cidades ao longo de sua trajetória, *Um filme falado*, na verdade, chama a atenção para os feitos do passado, que não devem ser esquecidos no presente, justamente porque seus reflexos ainda são notáveis – daí a importância de uma *União Europeia* constituída alegoricamente, não com personificações de países de relevância política na contemporaneidade, mas sim com legados que não deixam de implicar na configuração planetária do mundo hoje.

Além disso, os complexos contextos das dinâmicas de um mundo globalizado, inclusive naquilo que diz respeito ao embate entre Ocidente e Oriente, são trazidos ao primeiro plano do discurso por meio dos diálogos, reflexões e opiniões destas mulheres célebres. À medida que seus pontos de vista nos conduzem para um debate acerca das problemáticas da contemporaneidade é que o Comandante realiza um esforço contrário a esse movimento. Sendo assim, ainda que atraídas e cooptadas por uma *entidade* que dita as regras à *mesa de decisões*, tal como Rosa Maria, em grande medida Francesca,

Helena e, principalmente, Delfina lutam por uma proposta de mundo diferente. Na realidade, as personificações alegóricas femininas do filme corresponderiam a Estados-nação com regras, procedimentos, contornos e tradições plenamente definidos e estabilizados – em oposição às vicissitudes *abstratas* próprias à globalização.

Dessa maneira, Manoel de Oliveira, com seu *Um filme falado*, desenvolve um discurso crítico ao eurocentrismo, questionando o papel das nações e os sentidos da globalização no mundo contemporâneo, onde o conflito entre tradição e modernidade, o embate entre Oriente e Ocidente, e a incompreensão das instâncias de liderança acerca da história, podem condenar a configuração planetária tal como a percebemos hoje. Para tanto, revela a pertinência de culturas e civilizações do passado para o correto entendimento do tempo presente. E, nesse processo, evidencia os riscos sofridos por seu país ao não se desapegar de antigos desejos, impossibilitado de assumir-se *responsável* e *assertivamente* na contemporaneidade, ainda desejoso de um posicionamento privilegiado no cenário mundial e, mais especificamente, no europeu. Em suma, aponta para os perigos iminentes para Portugal num dado contexto em que suas *novas gerações* podem não mais dar prosseguimento a uma *consciência histórica*.

Portanto, com esta pesquisa de dissertação, visamos contribuir com a ideia de que o cinema é um agente promovedor de experiências de conhecimentos. Com os nossos esforços ao longo da análise de *Um filme falado*, buscamos colocar em pauta a construção de um saber que pode resultar na intervenção em debates políticos, econômicos, culturais e sociais, sobretudo, no que se refere a países que têm em comum um passado colonial vinculado a Portugal, os quais hoje constituem uma comunidade internacional orientada pelo esforço de uma colaboração solidária.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMAD, A. **A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional”**. Revista Novos Estudos CEBRAP, nº 22, 1988.
- ALTMAN, R. **Inventing the cinema soundtrack Hollywood’s multiplane sound system**. In: *Music and cinema*. James Buhler (Ed.); Caryl Flinn (Ed.); David Neumeyer (Ed.). Hanover: Wesleyan University Press, 2000a.
- ALTMAN, R. **Los generos cinematográficos**. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000b.
- ANDERSON, B. **Nação e consciência nacional**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- APPADURAI, A. **Modernity at large: Cultural dimensions of globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- APPADURAI, A. **Disjunção e diferença na economia cultural global**. In: Mike Featherstone (Org.). *Cultura global*. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- AUERBACH, E. **Figura**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.
- AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 4a. ed. 2002. (Estudos, 2).
- AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda., 2009.
- AUMONT, J. **A Imagem**. Campinas: Papyrus Editora, 2º ed. 1995.
- \_\_\_\_\_. **À quoi pensent les films**. Paris: Séguier, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 2005.
- BAECQUE, A.; PARSI, J. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Trad. Henrique Cunha. Portugal: Campo das Letras – Editores S.A., 1999.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARROS, D. L. P. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.
- BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de Cultura, 7).

BARTHES, R. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 9ª ed. 1993.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

BERNARDET, J.-C. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **O autor no cinema**: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo, Brasiliense/Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

BERRY-FLINT, S. **Genre**. In: Toby Miller; Robert Stam (Eds.). *A companion to film theory*. Oxford, UK. Blackwell Publishing, 1999.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 6ª. ed., 2005. (Col. Estudos, 20).

BUENO, A. F. **Um filme falado**: Portugal entre o Atlântico e o Mediterrâneo. In: Renata Soares Junqueira (Org.). *Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010.

BUSCOMBE, E. **A idéia de gênero no cinema americano**. In: Fernão Ramos (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol. 2. São Paulo: SENAC, 2005.

CAMÕES, L. **Os lusíadas**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

CANCLINI, N. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1998.

CAPELATO, M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; SALIBA, E. T. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

CARONE, M. **Um roteiro do conceito de figura**. In: Erich Auerbach. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2ª ed. 2004. (Col. Cinema, Teatro e Modernidade).

COELHO, S. **A adaptação em Vale Abraão do romance de Agustina Bessa-Luís ao filme de Manoel de Oliveira**. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp: Programa de Pós-Graduação em Multimeios, 1999.

COSTA, A. **Breve história do cinema português (1896-1962)**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

COSTA, J. B. **Pedra de toque: o dito “eterno feminino” na obra de Manoel de Oliveira**. In: Álvaro Machado (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DENNISON, S.; LIM, S. H. **Remapping world cinema: identity, culture and politics in film**. Londres: Wallflower, 2006.

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

FERREIRA, J. M. **História de Portugal**. Oitavo volume: Portugal em Transe (1974-1985); dir. José Mattoso. Lisboa: editorial estampa, 2001.

FERRO, M. **Cinema e história**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FLETCHER, A. **Allegory - the theory of a symbolic mode**. Ithaca: Cornell University Press, 1970.

FRANÇA, A. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Trads. Adalberto Müller; Ciro Inácio Marcondes; Rita Jover Faleiros. Brasília-DF: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GASSET, J. O. **A Rebelião das massas**. São Paulo: Martins Fontes, 1º edição brasileira: 1987.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Ltda., 1972.

GIL, J. **Portugal, hoje: o medo de existir**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 11º ed., 2007.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 3º. ed., 1999.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaide La Guardia Resende [et al.]. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2005.

HOBSBAWM, E. **A era dos impérios, 1875-1914**. São Paulo: Paz e Terra, 3º ed., 1992.

\_\_\_\_\_. **Era dos extremos**. Trad. Marcos Satarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2ºed.,1995.

\_\_\_\_\_. (Org.). **A invenção das tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª. ed., 1997 (Col. Pensamento Crítico, v. 55).

IANNI, O. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000a.

- IANNI, O. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000b.
- JAMES, D. E. **Allegories of cinema: american film in the sixties**. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- JAMESON, F. **Espaço e imagem**. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- \_\_\_\_\_. **The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system**. London: Indiana University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2006.
- JUNQUEIRA, R. S. (Org.). **Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010.
- KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Trad. Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KOTHE, F. R. **A alegoria**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.
- LAGNY, M. **De l'histoire du cinéma**. Méthode historique et histoire du cinéma. Paris: Armand Colin. 1992.
- LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2º edição, 1982.
- \_\_\_\_\_. **A nau de Ícaro** seguido de Imagem e miragem da lusofonia. Lisboa: Gradiva – Publicações Ltda., 3º edição, 2004.
- \_\_\_\_\_. **A Europa desencantada – para uma mitologia europeia**. Lisboa: Gradiva – Publicações Ltda., 2º edição, 2005.
- LYOTARD, J.-F. **Discours figure**. Klincksieck, 1971.
- LYOTARD, J.-F. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: Jose Olimpico, 1993.
- MACHADO, A. (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2005.
- MARGARIDO, O. **Filmografia**. In.: Alvaro Machado (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- MARQUES, A. H. O. **História de Portugal**. Lisboa: Editorial Presença, 13º edição, 1997-98, 3º vol.
- MARQUES, A. H. O. (Coord.) **Nova história de Portugal**. Lisboa: Editorial Presença, 1987-2004, 10º vol.
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Trad. Ronaldo Polito e Sérgio Alciedes. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2ª ed., 2001.

- MELEIRO, A. (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras, 2007, 5º vol.
- MORETTIN, E. V. **Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937)**, de Humberto Mauro. São Paulo: Depto de Cinema, Televisão e Rádio da ECA-USP, 2001, 2º vol.
- MORETTIN, E. V. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. In.: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.
- MORGADO, F. I. **O leme e a deriva – Problemas da sociedade portuguesa**. Lisboa: Livros Horizonte Ltda., 1989.
- NEGRI, T.; HARDT, M. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- ORTIZ, F. **Contrapunteo cubano del tabaco e y el azucar**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- OLIVEIRA, M. **Esta minha paixão**. In.: Alvaro Machado (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- OLIVEIRA, M. **Poema cinematográfico**. In.: Alvaro Machado (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- PAIVA, S. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. Tese de doutorado, depto. de Cinema, TV e Rádio, Escola de Comunicações e Artes, Eca-Usp, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, L. **A Idade Média de agora**. In.: Alvaro Machado (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- PINA, L. **História do cinema português**. Mem Martins: Europa-América, 1987.
- QUENTAL, A. **Prosas sócio-políticas, “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1982.
- RAMA, A. **Transculturación narrativa en América Latina**. Montevideu: Fundacion Angel Rama, s/d.
- RAMOS, F. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2005 (Vol. I).
- REVISTA CAHIERS DU CINEMA, outubro de 1957, nº 75
- RIBEIRO, M. M. T. (Coord.) **Imaginar a Europa**. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2010.
- RIBEIRO, M. M. T. (Coord.) **2009: (Re) pensar a Europa**. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2010.

- SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAID, E. W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTOS, B. S. (Org.). **Reconhecer para libertar**: Os caminhos do cosmopolitismo multicultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- SANTOS, M.; SOUZA, M. A. A.; SILVEIRA, M. L. (Orgs.). **Território**: globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1994.
- SANTOS, M. **Por uma geografia nova**. São Paulo: Edusp, 6º ed., 2004.
- SANTOS, M. **A natureza do espaço**: Técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 4º ed., 2006.
- SARAMAGO, J. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SÉRGIO, A. **Obras Completas**. Ensaaios, tomo II, Lisboa: Sá da Costa, 2º ed., 1977.
- SHOHAT, E.; STAM, R. **Unthinking eurocentrism**: multiculturalism and the media. London/New York: Routledge, 1994.
- SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- SILVA, E. D. **O papel narrativo da canção nos filmes brasileiros a partir da Retomada**. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2008.
- SORLIN, P. **Sociologie du cinéma**: ouverture pour l'histoire de demain. Paris: Aubier Montaigne, 1977.
- STAM, R. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- SÜSSEKIND, F. **O Brasil não é longe daqui**: o narrador; a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TORRES, A. R. **Cinema português**: ano Gulbenkian. Porto: Afrontamento, 1974.
- WILLIAMS, R. **Cultura e sociedade**: 1780-1950. Trad. Leonidas H. B. Hegenberg. São Paulo: Editora Nacional, 1969. (Col. Cultura, Sociedade, Educação, v. 1).
- \_\_\_\_\_. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

XAVIER, I. **A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano.** In: Balalaica nº1, s/d.

\_\_\_\_\_. **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 2º ed., 1991.

\_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. **De monumentos e alegorias políticas:** a Babilônia de Griffith e a dos Taviani. In: Estudos de Cinema, v.2, 1999.

\_\_\_\_\_. **A alegoria histórica.** In.: Fernão Ramos (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema.* São Paulo: SENAC, 2005a, p. 339-379.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 3º ed., 2005b.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

**ACTO da primavera.** Manoel de Oliveira, Portugal, 1963. 89', 35mm, cor.

**AMOR de perdição.** Manoel de Oliveira, Portugal, 1978. 262', 16mm, cor.

**ANIKI-BOBÓ.** Manoel de Oliveira, Portugal, 1942. 70', 35mm, preto e branco.

**BENILDE ou a virgem mãe.** Manoel de Oliveira, Portugal, 1975. 106', 35mm, cor.

**BERLIM, sinfonia de uma metrópole.** Walter Ruttmann, Alemanha, 1927. 65', 35mm, preto e branco

**CAIXA, A.** Manoel de Oliveira, Portugal; França, 1994. 93', 35mm, cor.

**CANIBAIOS, Os.** Manoel de Oliveira, Portugal; França, 1988. 99', 35mm, cor.

**CARTA, A.** Manoel de Oliveira, Portugal; França, 1999. 100', 35mm, cor.

**CONVENTO, O.** Manoel de Oliveira, Portugal; França, 1995. 91', 35mm, cor.

**CRISTÓVÃO Colombo – o enigma.** Manoel de Oliveira, Portugal; França; EUA, 2007. 75', 35mm, cor.

**DIA do desespero, O.** Manoel de Oliveira, Portugal; França, 1992. 75', 35mm, cor.

**DOURO, faina fluvial.** Manoel de Oliveira, Portugal, 1931. 21'/18', 35mm, preto e branco.

**ESPELHO mágico, O.** Manoel de Oliveira, Portugal, 2005. 137', 35mm, cor.

**ESTÁTUAS de Lisboa.** Manoel de Oliveira, Portugal 1932. 8', 35mm, preto e branco.

**FAHRENHEIT 11 de setembro.** Michael Moore, EUA, 2004. 122', 35mm, cor.

**FILME falado, Um.** Manoel de Oliveira, Portugal; França; Itália, 2003. 96', DV, cor.

**FRANCISCA.** Manoel de Oliveira, Portugal, 1981. 166', 35mm, cor.

**INQUIETUDE.** Manoel de Oliveira, Portugal; França; Suíça; Espanha, 1998. 114', 35mm, cor.

**MEU caso, O.** Manoel de Oliveira, Portugal; França, 1986. 87', 35mm, cor.

**NON ou a vã glória de mandar.** Manoel de Oliveira, Portugal; França, 1990. 111', 35mm, cor.

**PALAVRA e utopia.** Manoel de Oliveira, Portugal; França; Espanha; Brasil, 2000. 132', 35mm, cor.

**PASSADO e o presente, O.** Manoel de Oliveira, Portugal, 1971. 117', 35mm, cor.

**PINTOR e a cidade, O.** Manoel de Oliveira, Portugal, 1956. 27', 35mm, cor.

**PINTURAS do meu irmão Júlio, As.** Manoel de Oliveira, Portugal, 1959-65. 16', 16mm, cor.

**PRINCÍPIO da incerteza, O.** Manoel de Oliveira, Portugal; França 2002. 132', 35mm, cor.

**QUINTO império – ontem como hoje, O.** Manoel de Oliveira, Portugal; França, 2004. 127', 35mm, cor.

**SAPATO de cetim, O.** Manoel de Oliveira, Portugal; França, 1985. 415', 35mm, cor.

**SIMPÓSIO Internacional de Escultura em Pedra – Porto.** Manoel de Oliveira, Portugal 1985. 60', 16mm, cor.

**VALE Abraão.** Manoel de Oliveira, Portugal, França, Suíça, 1993. 187', 35mm, cor.

**VIAGEM ao princípio do mundo.** Manoel de Oliveira, Portugal; França, 1997. 95', 35mm, cor.

## ANEXO

### Ficha Técnica do Filme

**Título:** Um filme falado

(Portugal, França, Itália, 96', DV, cor.)

**Produção:** Madragoa Filmes, Gemini Films, Mikado Film, France 2 Cinema.

**Argumento, Roteiro e Diálogos:** Manoel de Oliveira.

**Fotografia:** Emmanuel Machuel.

**Montagem:** Valérie Loiseleux.

**Som:** Philippe Morel.

**Assistente de direção:** José Maria Vaz da Silva.

**Direção:** Manoel de Oliveira.

**Elenco:** Leonor Silveira (Rosa Maria), Filipa de Almeida (Maria Joana), John Malkovich (Comandante John Walesa), Catherine Deneuve (Delfina), Stefania Sandrelli (Francesca), Irene Papas (Helena), Luís Miguel Cintra (Ator português), Michel Lubrano di Sbaraglione (Pescador), Elias Logothetis (Padre ortodoxo).

## Pontos de Vista dos Planos

### Plano 1

Aqueles que estão no Navio, entre eles, Rosa Maria e Maria Joana: observando as pessoas que ficam no porto de Lisboa e acenam em sinal de despedida para os passageiros; surgimento dos créditos iniciais do filme.



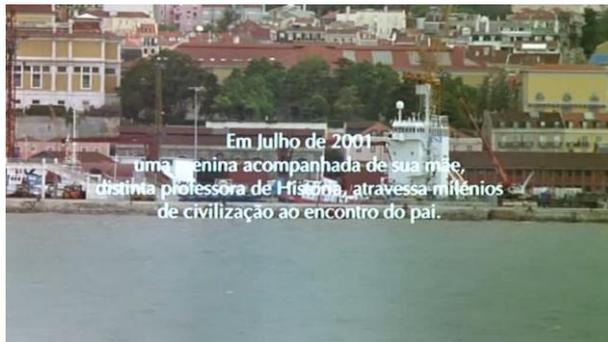
### Plano 2

Narrador: as portuguesas em primeiro plano no convés do Navio, com os demais passageiros ao fundo; estes acenam para os que ficam no porto, elas não; fim dos créditos iniciais do filme.



### Plano 3

Portuguesas: o cais de Lisboa; legenda de abertura: “Em Julho de 2001, uma menina acompanhada de sua mãe, distinta professora de História, atravessa milénios de civilização ao encontro do pai”; câmara fixa – mas que, ao mesmo tempo é também um *travelling*, por estar dentro do Navio que segue viagem.



Plano 4

Narrador: as portuguesas no convés do Navio.



Plano 5

Portuguesa: o Padrão dos Descobrimentos.



Plano 6

Narrador: as portuguesas no convés do Navio.



## Plano 7

Portuguesas: a Torre de Belém.



## Plano 8

Narrador: as portuguesas no convés do Navio.



## Plano 9

Portuguesas: a Torre de Belém (já mais distante, a câmara volta-se para trás).



## Plano 10

Narrador: as portuguesas no convés do Navio.



## Plano 11

Narrador: a proa do Navio “cortando” as águas do mar.



## Plano 12

Portuguesas: a cidade de Ceuta.



## Plano 13

Narrador: as portuguesas no convés do Navio (utilizando roupas diferentes das usadas entre os planos 1 e 10).



## Plano 14

Cidade de Ceuta: o Navio distante percorrendo o mar.



## Plano 15

Narrador: no convés um marinheiro observa os passageiros que descem do Navio (entre eles estão Rosa Maria e Maria Joana).



## Plano 16

Marinheiro: as portuguesas saem do Navio e dirigem-se a um táxi.



## Plano 17

Narrador: nas ruas de Marselha, mãe e filha caminham em direção à câmera.



## Plano 18

Portuguesas: elas avistam um cão amarrado a um pequeno barco ancorado.



## Plano 19

Narrador: Rosa Maria e Maria Joana correm em direção ao cão.



## Plano 20

Narrador: o Pescador observa as portuguesas.



## Plano 21

Narrador: Rosa Maria desamarra a corda que prende o cão ao barco.



## Plano 22

Narrador: o Pescador (que também vende seus peixes) entrega a mercadoria comprada por um cliente; elas entram em quadro.



## Plano 23

Narrador (câmera fixa no cachorro): o Pescador amarra o cão à banca de peixes; Maria Joana abaixa-se para acariciar o animal.



## Plano 24

Narrador: Rosa Maria e o Pescador conversam.



## Plano 25

Narrador: Maria Joana com o cão; a menina questiona o nome do animal.



## Plano 26

Narrador: o Pescador responde: “Farrusca”.



## Plano 27

Narrador: primeiro plano do Pescador; conversam, ele e a mãe portuguesa, mas a câmara permanece fixa no primeiro.



## Plano 28

Narrador (plano fixo no cão): Maria Joana brinca com Farrusca.



## Plano 29

Narrador: primeiro plano do Pescador.



## Plano 30

Narrador: contra-plano em Rosa Maria (conversam acerca dos petroleiros).



Plano 31

Narrador: primeiro plano do Pescador.



Plano 32

Narrador: contra-plano em Rosa Maria.



Plano 33

Narrador: primeiro plano do Pescador.



## Plano 34

Narrador: contra-plano em Rosa Maria.



## Plano 35

Narrador: primeiro plano do Pescador.



## Plano 36

Narrador: contra-plano em Rosa Maria; a câmera permanece fixa até que a portuguesa saia do quadro.



## Plano 37

Narrador: primeiro plano do Pescador (ele comunica acerca da placa no chão).



## Plano 38

Narrador: plano-fixo da placa no chão; as portuguesas se aproximam; só vemos os pés das personagens.



## Plano 39

Narrador: as costas das portuguesas, que escondem a placa que está no chão; as personagens saem de quadro, assim, passamos a ver a placa.



## Plano 40

Portuguesas: chega um táxi, de onde sairá Delfina; a francesa desce do carro e caminha em direção ao Navio; uma amiga corre em sua direção para cumprimentá-la.



## Plano 41

Narrador: as portuguesas, em primeiro plano, observam a entrada de Delfina; os demais passageiros estão ao fundo.



## Plano 42:

Portuguesas: elas avistam os que ficam no porto para despedir-se daqueles que seguem viagem.



## Plano 43

Narrador: a proa do Navio “cortando” as águas do mar.



## Plano 44

Cidade de Marselha em direção ao mar.



## Plano 45

Narrador (câmera fixa): o “Castelo do ovo” e o Mar Mediterrâneo; um táxi entra em quadro, dele saem as portuguesas que caminham em direção à calçada que dá para as margens do mar; elas ficam “enquadradas” a partir dos limites da janela do automóvel.



## Plano 46

Narrador: mãe e filha conversam em primeiro plano; ao fundo está o “Castelo do ovo”.



## Plano 47

Narrador: mãe e filha conversam em primeiro plano; ao fundo estão a calçada, as ruas e alguns pedestres.



## Plano 48

Narrador (câmera fixa): o “Castelo do ovo; as portuguesas retornam ao carro que permanecera parado; o carro sai de quadro, ficando apenas o castelo e o Mar Mediterrâneo no enquadramento.



Plano 49

Portuguesas (dentro do táxi): vulcão Vesúvio.



Plano 50

Narrador: as portuguesas dentro do carro observam o Vesúvio.



Plano 51

Narrador: primeiro plano de Maria Joana.



Plano 52

Narrador: contra-plano de Rosa Maria.



Plano 53

Narrador: primeiro plano de Maria Joana.



Plano 54

Narrador: contra-plano de Rosa Maria.



## Plano 55

Narrador: primeiro plano de Maria Joana.



## Plano 56

Narrador: contra-plano de Rosa Maria.



## Plano 57

Portuguesas: Pompeia, com o Vesúvio ao fundo.



## Plano 58

Narrador: Rosa Maria apontando as ruínas da cidade para Maria Joana.



## Plano 59

Portuguesas: *close* do catálogo que demonstra como Pompeia era antes do incidente com o vulcão.



## Plano 60

Narrador: as portuguesas observando o templo de Apolo.



## Plano 61

Narrador: turistas circulam pelo local.



## Plano 62

Portuguesas: *close* do catálogo que demonstra como Pompeia era antes do incidente com o vulcão.



## Plano 63

Narrador: as portuguesas observando alguns turistas com um guia local.



## Plano 64

Portuguesas: observam alguns turistas com um guia local.



## Plano 65

Narrador: as portuguesas observando alguns turistas com um guia local.



## Plano 66

Narrador: as portuguesas caminhando pelo local em direção oposta à tomada pelos demais turistas.



## Plano 67

Narrador: alguns turistas com o guia; as portuguesas entram em quadro e observam à distância; depois seguem os turistas que foram orientados.



## Plano 68

Portuguesas: olham o interior de uma das casas de Pompeia; ao fundo, do outro lado do edifício, estão os demais turistas.



## Plano 69

Narrador: o cão que protege a casa, segundo o guia – *Cave canem*.



## Plano 70

Narrador: no porto de Nápoles, a italiana Francesca se despede de seus acompanhantes.



## Plano 71

Narrador: as portuguesas no convés do Navio; Maria Joana diz que a italiana lhe parece conhecida; Rosa Maria não a vê entrar.



## Plano 72

Narrador: a proa do Navio “cortando” as águas do mar.



Plano 73

Portuguesas: observam Acrópole.



Plano 74

Portuguesas: observam detalhes da arquitetura.



Plano 75

Portuguesas: observam detalhes da arquitetura.



## Plano 76

Narrador: as portuguesas caminham em direção a Acrópole; saem de quadro e o plano enquadra Acrópole e o céu azul.



## Plano 77

Narrador: detalhe da arquitetura.



## Plano 78

Narrador: as portuguesas caminhando ao lado de Acrópole.



## Plano 79

Narrador: padre ortodoxo caminhando no sentido em que estão as portuguesas; ao fundo um mastro com a bandeira grega e alguns turistas que visitam o local.



## Plano 80

Narrador: as portuguesas caminhando ao lado de Acrópole; o Padre entra em quadro e inicia uma conversa com Rosa Maria.



## Plano 81

Narrador: Rosa Maria explica a Maria Joana o que estava conversando com o Padre até então; Maria Joana questiona acerca de um dos edifícios (que se encontra atrás delas); o Padre entra em quadro e explica que se trata de “Erection”; saem de quadro, ficando apenas o edifício.



## Plano 82

Os três personagens: observam um dos teatros gregos da Antiguidade.



## Plano 83

Narrador: os três personagens, com a cidade ao fundo; o Padre apresenta-se para Rosa Maria; saem de quadro, ficando apenas a cidade à vista.



## Plano 84

Narrador: os três personagens descem até o teatro que estavam observando.



## Plano 85

Narrador: o teatro mencionado, com alguns turistas sentados ao seu redor; os três entram em quadro e o Padre explica-lhes o que acontecia ali na antiguidade; ensina o

que é uma “thimeli” – pedra utilizada para o sacrifício de animais antes das apresentações.



Plano 86

Os três personagens: observam os assentos destinados às celebridades da época.



Plano 87

Narrador: os três personagens no teatro.



## Plano 88

Os três personagens: observam os assentos destinados às celebridades da época.



## Plano 89

Narrador: os três personagens no teatro.



## Plano 90

Os três personagens: observam os assentos destinados às celebridades da época.



## Plano 91

Narrador: os três personagens no teatro; toca um sino e o padre faz o sinal da cruz de acordo com as tradições de sua religião; Maria Joana nota que ele une três dedos da mão para isso.



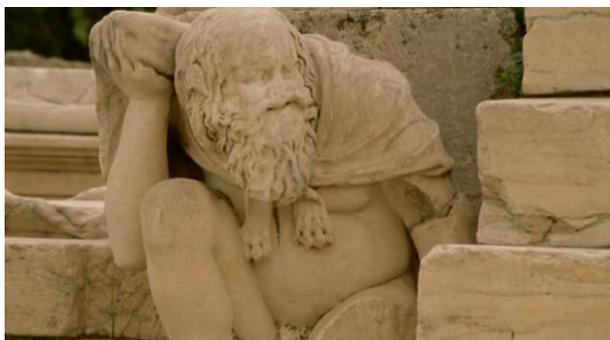
## Plano 92

Narrador: primeiro plano de Maria Joana observando uma escultura.



## Plano 93

Narrador: uma das esculturas do local.



## Plano 94

Portuguesas: o padre explica porque faz o sinal da cruz daquela maneira.



## Plano 95

Narrador: Acrópole vista à noite.



## Plano 96

Portuguesas: observam a chegada de Helena; ela desce de um táxi e é abordada por fãs.



## Plano 97

Narrador: as portuguesas observando a entrada de Helena no Navio; Rosa Maria diz que a grega é que é famosa, por ser uma cantora.



## Plano 98

Portuguesas: observam a entrada de Helena no Navio.



## Plano 99

Cidade de Atenas: o Navio percorrendo o mar, seguindo em direção ao horizonte.



Plano 100:

Narrador: a proa do Navio “cortando” as águas do mar.



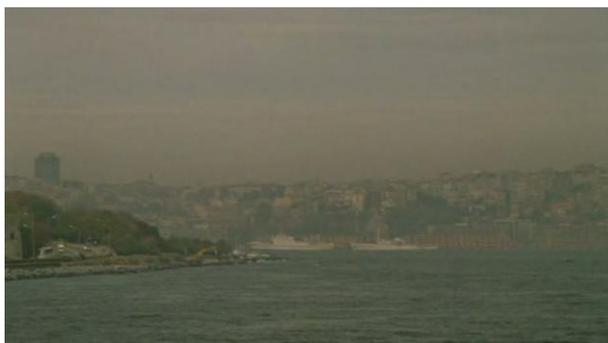
Plano 101

Narrador: a cidade de Istambul (o Navio aproximando-se do porto).



Plano 102

Narrador: a cidade de Istambul (o Navio aproximando-se do porto).



## Plano 103

Narrador: a cidade de Istambul (o Navio aproximando-se do porto); edifício com a seguinte frase em sua fachada: *Welcome to Istanbul*; pessoas aguardam o Navio que se aproxima.



## Plano 104

Narrador: pessoas no porto de Istambul aguardam a chegada do Navio; elas acenam em direção ao Navio.



## Plano 105

Narrador: ruas da cidade; passageiros do Navio (entre eles estão Rosa Maria e Maria Joana) aguardam para serem levados por ônibus.



## Plano 106

Portuguesas: observam a catedral de Santa Sofia.



## Plano 107

Narrador: as portuguesas observando a catedral; ao fundo turistas aproximam-se do local.



## Plano 108

Portuguesas: observam o *minarete*.



## Plano 109

Narrador: as portuguesas observando o *minarete*; elas também notam a presença de um guia de turismo dando orientações.



## Plano 110

Portuguesas: elas vêem o guia, à porta da mesquita, que passa informações aos turistas.



## Plano 111

Narrador: as portuguesas observando o guia de turismo dando orientações; saem de quadro.



## Plano 112

Narrador: o guia passando informações; as portuguesas entram em quadro; ouvem as informações, mas deslocadas do grupo; viram as costas para o grupo, que está à porta da mesquita, e entram no local.



## Plano 113

Narrador: mãe e filha caminham dentro de Santa Sofia.



## Plano 114

Portuguesas: observam a arquitetura interna do local.



## Plano 115

Narrador: mãe e filha conversam dentro de Santa Sofia; ao fundo, turistas circulam pelo local; saem de quadro.



## Plano 116

Narrador: mãe e filha conversam dentro de Santa Sofia.



## Plano 117

Portuguesas: elas observam detalhes da arquitetura interna do local.



## Plano 118

Narrador: o interior de Santa Sofia; ao fundo turistas circulam pelo local (entre eles estão as portuguesas); a mãe aponta detalhes do lugar, enquanto, ao lado, o guia que entrara com os turistas continua passando informações.



## Plano 119

Narrador: detalhes da arquitetura interna do local – figura de temática cristã.



## Plano 120

Narrador: detalhes da arquitetura interna do local – duas figuras contrapostas: a primeira de temática árabe, a segunda de temática cristã.



## Plano 121

Narrador: cruzes no chão de Santa Sofia; as portuguesas entram em quadro, mas só vemos os seus pés.



## Plano 122

Narrador: *close* em uma das cruzes; Maria Joana passa o pé sobre uma delas; as portuguesas saem de quadro, ficando apenas uma cruz, em *close*, à vista.



## Plano 123

Narrador: pessoas acenam para o Navio que parte do porto de Istambul.



## Plano 124

Narrador: as portuguesas no convés do Navio.



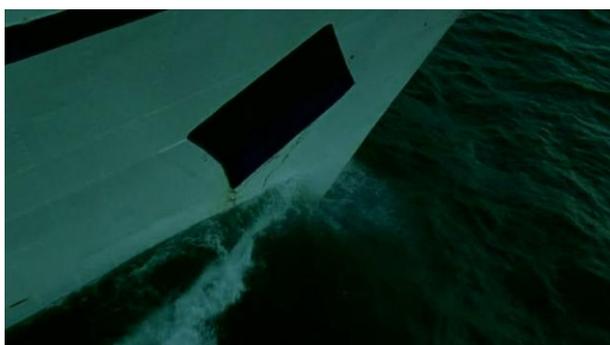
## Plano 125

Cidade de Istambul: o Navio segue seu trajeto pelo mar.



## Plano 126

Narrador: a proa do Navio “cortando” as águas do mar.



## Plano 127

Narrador: porto de Cairo; um navio cruza o enquadramento da esquerda para a direita.



## Plano 128

Narrador: placas de trânsito indicando Cairo como destino.



## Plano 129

Portuguesas: primeiro plano da Esfinge de Gizé.



## Plano 130

Narrador: mãe e filha conversam; ao fundo estão as Pirâmides do Egito e a Esfinge de Gizé; o Ator português entra em quadro.



## Plano 131

Narrador: primeiro plano de Maria Joana olhando para a mãe.



## Plano 132

Narrador: hotel construído para a inauguração do Canal de Suez; um carro, com os três personagens a bordo, entra em quadro; eles descem do veículo e dirigem-se para o interior do edifício.



## Plano 133

Narrador: dentro do hotel, os três personagens caminham em direção à câmera; param diante dela e, pela altura em que esta se encontra, Maria Joana olha frontalmente para a câmera; em seguida, Rosa Maria abaixa-se até a altura da garota e dirige seu olhar para o mesmo ponto.



## Plano 134

Os três personagens: *travelling* sobre os escaravelhos que estão em uma vitrine.



## Plano 135

Narrador: os três personagens olham frontalmente para a câmera.



## Plano 136

Narrador: os portugueses olham para a vitrine (agora com as costas voltadas para a câmara); saem de quadro; um vendedor surge à porta da loja, cujo à qual os primeiros se detiveram observando.



## Plano 137

Narrador: um dos quadros no interior do edifício – representativo da construção do Canal de Suez; os personagens entram em quadro.



## Plano 138

Narrador: os portugueses conversam; ao fundo estão outros turistas; o Ator aponta para um quadro.



## Plano 139

Portugueses: quadro representativo da “entrada da Imperatriz”.



## Plano 140

Narrador: os portugueses conversam; ao fundo estão outros turistas; o ator aponta para um quadro.



## Plano 141

Portugueses: quadro representativo do “banquete”.



## Plano 142

Narrador: a mesa onde se encontravam os três portugueses, mas agora ela está vazia; ao fundo turistas conversam.



## Plano 143

Narrador: a câmera aponta para um espelho, que reflete uma escultura masculina em mármore e outra feminina dourada, com um vestido azul; os três param diante da escultura feminina.



## Plano 144

Narrador: o Navio percorrendo o mar (noite).



## Plano 145

Narrador: o Comandante, Helena, Francesca e Delfina entram no salão de jantar; cruzam uma porta, onde no alto lê-se *EXIT*; outros passageiros jantam.



## Plano 146

Narrador: os quatro dirigem-se para a *mesa principal*, a convite do Comandante; é ele quem determina o local em que cada um deve se sentar – à sua direita fica Helena, à sua frente, Francesca e à sua esquerda, Delfina.



## Plano 147

Narrador: as portuguesas, em outra mesa, observam a chegada do Comandante com as mulheres célebres.



Plano 148

Portuguesas: observam a *mesa principal*.



Plano 149

Narrador: as portuguesas observam o Comandante e as mulheres célebres.



Plano 150

Narrador: à *mesa principal* os quatro personagens brindam com suas taças e iniciam o jantar; a câmera posiciona-se atrás de Helena, a grega, de modo a expor apenas os rostos do Comandante e de Delfina, a francesa; ao redor, outros passageiros jantam.



## Plano 151

Narrador: à *mesa principal* os quatro personagens conversam; a câmara posiciona-se entre Delfina e o Comandante, de modo a expor os rostos de Francesca, a italiana e Helena, a grega; ao redor, outros passageiros jantam, entre eles, mãe e filha portuguesas (estas estão imediatamente atrás da cadeira onde se senta Francesca; assim, também à frente do Comandante).



## Plano 152

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele avista as portuguesas.



## Plano 153

Comandante: Rosa Maria e Maria Joana jantando em sua mesa.



## Plano 154

Narrador: à *mesa principal* os quatro personagens conversam; a câmara posiciona-se entre Delfina e o Comandante, de modo a expor os rostos de Francesca, a italiana e Helena, a grega; ao redor, outros passageiros jantam, entre eles, mãe e filha portuguesas.



## Plano 155

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele conversa com as mulheres convidadas.



## Plano 156

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 157

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele dirige-se à Delfina.



## Plano 158

Comandante: primeiro plano de Francesca; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 159

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele responde às considerações de Francesca.



## Plano 160

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 161

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele responde às considerações de Delfina.



## Plano 162

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 163

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele responde às considerações de Delfina.



## Plano 164

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 165

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele ouve as considerações de Delfina.



## Plano 166

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 167

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele ouve as considerações de Delfina.



## Plano 168

Delfina: primeiro plano de Helena; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 169

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele ouve as considerações de Helena e responde às mulheres.



## Plano 170

Delfina: primeiro plano de Helena; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 171

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele ouve as considerações de Helena e lhe responde.



## Plano 172

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 173

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele ouve as considerações de Delfina e lhe responde.



## Plano 174

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 175

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele ouve as considerações de Delfina e lhe responde.



## Plano 176

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 177

Delfina: primeiro plano de Helena; ela dirige-se à Delfina.



## Plano 178

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele ouve as considerações de Helena e lhe responde.



## Plano 179

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 180

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele ouve as considerações de Delfina e lhe responde.



## Plano 181

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 182

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele ouve as considerações de Delfina.



## Plano 183

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se a todos os integrantes do grupo.



## Plano 184

Comandante: primeiro plano de Francesca; ela responde às considerações de Delfina.



## Plano 185

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se à Francesca, depois à Helena.



## Plano 186

Delfina: primeiro plano de Helena; ela responde às argumentações de Delfina.



## Plano 187

Comandante: primeiro plano de Francesca; ela responde às considerações de Helena.



## Plano 188

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele responde às considerações de Francesca.



## Plano 189

Comandante: primeiro plano de Francesca; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 190

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se à Francesca, depois a todos os demais.



## Plano 191

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele responde às considerações de Delfina.



## Plano 192

Helena: primeiro plano de Delfina; ela responde ao Comandante.



## Plano 193

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele responde às considerações de Delfina.



## Plano 194

Helena: primeiro plano de Delfina; ela sorri depois das considerações do Comandante.



## Plano 195

Delfina: primeiro plano de Helena; ela também está sorrindo.



## Plano 196

Helena: primeiro plano de Delfina; ela sorri.



## Plano 197

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele sorri; depois fala a todas as mulheres da mesa.



## Plano 198

Helena: primeiro plano de Delfina; ela ouve com atenção a fala do Comandante; depois faz considerações a ele.



## Plano 199

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele responde à Delfina.



## Plano 200

Delfina: primeiro plano de Helena; ela responde às argumentações do Comandante.



## Plano 201

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se à Helena.



## Plano 202

Delfina: primeiro plano de Helena; ela responde às argumentações de Delfina, depois dirige-se a todos da mesa.



## Plano 203

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se à Helena.



## Plano 204

Delfina: primeiro plano de Helena; ela ouve Delfina, depois responde-lhe.



## Plano 205

Helena: primeiro plano de Delfina; ela ouve Helena e responde-lhe, em seguida.



## Plano 206

Comandante: primeiro plano de Francesca; ela dirige-se à Delfina.



## Plano 207

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele responde à Francesca.



## Plano 208

Comandante: primeiro plano de Francesca; ela responde ao Comandante.



## Plano 209

Delfina: primeiro plano de Helena; ela ouve Francesca, depois dirige-se a todos os demais.



## Plano 210

Comandante: primeiro plano de Francesca; ela responde à Helena.



## Plano 211

Delfina: primeiro plano de Helena; ela ouve Francesca, depois fala a todos os demais.



## Plano 212

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele dirige-se a todas as mulheres da mesa.



## Plano 213

Delfina: primeiro plano de Helena; ela sorri após ouvir as considerações do Comandante.



## Plano 214

Comandante: primeiro plano de Francesca; ela responde ao Comandante.



## Plano 215

Ponto de vista de Delfina: primeiro plano de Helena; ela argumenta sobre os comentários de Francesca.



## Plano 216

Helena: primeiro plano de Delfina; ela ouve Helena e responde-lhe, em seguida.



## Plano 217

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele dirige-se a todas as mulheres da mesa.



## Plano 218

Delfina: primeiro plano de Helena; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 219

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele ouve Helena, depois fala às mulheres.



## Plano 220

Helena: primeiro plano de Delfina; ela ouve o Comandante e dirige-se a ele sorrindo por seus comentários.



## Plano 221

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele ouve Delfina, sorri e responde-lhe.



## Plano 222

Helena: primeiro plano de Delfina; ela ouve o Comandante e responde-lhe.



## Plano 223

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele ouve Delfina, sorri e responde-lhe.



## Plano 224

Helena: primeiro plano de Delfina; ela dirige-se ao Comandante.



## Plano 225

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele fala à Delfina.



## Plano 226

Helena: primeiro plano de Delfina; ela ouve o Comandante.



## Plano 227

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele fala à Delfina.



## Plano 228

Helena: primeiro plano de Delfina; ela responde ao Comandante.



Plano 229

Francesca: primeiro plano do Comandante; ele fala à Delfina.



Plano 230

Portuguesas: elas observam a *mesa principal*.



Plano 231

Narrador: as portuguesas observando o Comandante e suas convidadas.



## Plano 232

Narrador: a proa do Navio “cortando” as águas do mar.



## Plano 233

Narrador: Rosa Maria e Maria Joana conversam no convés do Navio; o Comandante entra em quadro e passa a dialogar com as portuguesas.



## Plano 234

Portuguesas: o Comandante fala olhando diretamente para a câmera.



## Plano 235

Narrador: as portuguesas observam o Comandante que se afasta.



## Plano 236

Portuguesas: o Comandante conversa com as três mulheres célebres.



## Plano 237

Narrador: uma legenda informa o nome da cidade “Aden”; mãe e filha caminham em direção à câmera e entram em uma loja; em seguida, o Comandante faz o mesmo percurso e entra em outra loja; Rosa Maria avalia um vestido azul, que será comprado para Maria Joana; o estadunidense sai do estabelecimento com um pacote nas mãos; ele e as portuguesas não se encontram à saída das respectivas lojas.



## Plano 238

Narrador: o Navio percorrendo o mar.



## Plano 239

Narrador: em primeiro plano a mesa do Comandante; ao fundo, ele e as três mulheres entram no salão de jantar; caminham em direção à mesa; elas seguem à frente e sentam-se exatamente na mesma disposição do *primeiro* jantar; o Comandante não se senta e retira-se do quadro em direção à Rosa Maria e Maria Joana.



## Plano 240

As três mulheres célebres: o Comandante convida as portuguesas para integrarem o grupo formado por ele e as três mulheres.



## Plano 241

Narrador: as três mulheres aguardam o retorno do Comandante com as portuguesas; os três últimos entram em quadro; Rosa Maria e Maria Joana são apresentadas às demais; elas sentam-se na posição anteriormente ocupada pelo estadunidense; ele permanece em pé; a garota ganha uma boneca de presente do Comandante; a boneca passa de mãos em mãos por todos os presentes até retornar para a garota; todos conversam em inglês.



## Plano 242

Portuguesas: Francesca fala com elas.



## Plano 243

Francesca: Helena dirige-se a ela.



Plano 244

Portuguesas: Francesca acena com a cabeça em sinal de aprovação.



Plano 245

Helena: Delfina fala com ela.



Plano 246

Delfina: Helena responde-lhe.



Plano 247

Helena: Delfina fala com ela.



Plano 248

Delfina: Helena dirige-se à Francesca e à Delfina.



Plano 249

Helena: Delfina sorri.



Plano 250

Narrador: o Comandante dirige-se a todas as mulheres à mesa; todas sorriem; ele pede para que Helena entoe uma de suas canções; a grega levanta-se e ele senta-se à

mesa; inicia-se o canto; Helena, cantando, interage com os demais integrantes do grupo e sai de quadro.



Plano 251

Narrador: um dos marinheiros entra no salão de jantar e anuncia a necessidade de falar com o Comandante.



Plano 252

Narrador: um dos garçons comunica o Comandante que o estão aguardando fora dali; o estadunidense sai de quadro junto ao marinheiro.



## Plano 253

Narrador: em *travelling* a câmera acompanha Helena cantando e interagindo com os demais passageiros.



## Plano 254

Narrador: o Comandante adentra ao salão de jantar.



## Plano 255

Narrador: Helena termina sua canção; o Comandante entra em quadro; ele fala com ela e os dois saem de quadro.



## Plano 256

Narrador: à mesa principal, já com as portuguesas, a italiana e a francesa, entram em quadro Helena e o Comandante; ele fala com todas elas.



## Plano 257

Narrador: primeiro plano de Delfina, que se dirige ao Comandante.



## Plano 258

Narrador: o Comandante fala com as mulheres; ele sai de quadro.



## Plano 259

Narrador: os passageiros no salão de jantar; eles ouvem o alarme e deixam o local; as portuguesas são as últimas a saírem do lugar.



## Plano 260

Narrador: em primeiro plano, o Comandante anuncia, via rádio, que todos devem abandonar o Navio.



## Plano 261

Narrador: na cabine, as portuguesas colocam seus respectivos salva-vidas; saem de quadro, mas se esquecem da boneca de Maria Joana.



## Plano 262

Narrador: as portuguesas correm por um dos corredores do Navio; outros passageiros fazem o mesmo.



## Plano 263

Narrador: Rosa Maria e Maria Joana sobem as escadas do Navio em direção à saída.



## Plano 264

Narrador: mãe e filha alcançam o andar que dá para a entrada do salão de jantar; na parede, há um quadro representativo da chegada de Cristovão Colombo à América.



## Plano 265

Narrador: passageiros tentam chegar ao exterior do Navio cruzando uma porta de acesso; entre eles encontram-se as portuguesas; Maria Joana corre no sentido contrário dos demais; Rosa Maria faz o mesmo para tentar alcançar a garota.



## Plano 266

Narrador: Maria Joana corre em sentido à cabine; passa pelo andar onde se encontra o quadro na parede.



## Plano 267

Narrador: no salão de jantar, Rosa Maria consegue desvencilhar-se dos demais passageiros e corre atrás de Maria Joana.



## Plano 268

Narrador: Rosa Maria atravessa o andar em que está o quadro.



## Plano 269

Narrador: Rosa Maria passa pelo andar imediatamente acima do das cabines.



## Plano 270:

Narrador: a mãe portuguesa corre pelo corredor em direção à cabine.



## Plano 271

Narrador: primeiro plano de Rosa Maria junto à porta da cabine.



## Plano 272

Rosa Maria: Maria Joana conversa com sua boneca.



## Plano 273

Narrador: Maria Joana com a boneca; a mãe entra em quadro e puxa a garota; saem de quadro.



## Plano 274

Narrador: as duas correm pelo corredor do Navio, agora vazio.



## Plano 275

Narrador: as portuguesas cruzam o segundo andar, agora vazio.



## Plano 276

Narrador: Rosa Maria e Maria Joana atravessam o espaço em que se encontra o quadro na parede.



## Plano 277

Narrador: as duas passam pelo salão que dá acesso à parte externa do Navio.



## Plano 278

Narrador: à porta de acesso para a saída do Navio, surgem mãe e filha.



## Plano 279

Portuguesas: elas avistam os botes afastando-se no mar.



Plano 280

Narrador: à distância o Navio; as portuguesas surgem no convés.



Plano 281

Narrador: um dos marinheiros aponta o Navio, indicando-o para o Comandante; este avista as duas que ficaram para trás.



Plano 282

Comandante: as portuguesas no convés do Navio.



## Plano 283

Narrador: o Comandante ordena que elas saltem; o Navio explode.



## Plano 284

Narrador: primeiro plano do Comandante; o plano é congelado, mas a banda sonora continua atuando; surgimento dos créditos finais.

