

O PRINCÍPIO DE TUDO: IDENTIDADES E DESLOCAMENTOS SOBRE O MEDITERRÂNEO EM *UM FILME FALADO*, DE MANOEL DE OLIVEIRA

William Pianco¹

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar *Um filme falado* (2003), título do realizador português Manoel de Oliveira, a partir de quatro parâmetros fundamentais: *alegoria histórica*, *viagem*, *crítica da imagem eurocêntrica* e *diferença portuguesa*. Os parâmetros que oferecem base de sustentação para essa análise são os elementos constituintes dos chamados *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*. Dentro desse contexto, em movimento complementar a partir das qualidades fílmicas do enredo, *Um filme falado* será avaliado enquanto integrante do conjunto *filmes de viagem* e também serão consideradas estratégias discursivas que confirmam a relação alegórica estabelecida entre o passado e o presente da cultura ocidental sob demandas históricas de povos mediterrâneos.

PALAVRAS-CHAVE: *Um filme falado*; Manoel de Oliveira; *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*; Mediterrâneo.

THE PRINCIPLE OF EVERYTHING – IDENTITIES AND DISPLACEMENTS OVER THE MEDITERRANEAN IN A *TALKING PICTURE*, BY MANOEL DE OLIVEIRA

ABSTRACT

This article aims to analyze *A talking picture* (2003), title of the Portuguese director Manoel de Oliveira, from four fundamental parameters: *historical allegory*, *travel*, *criticism of the Eurocentric image* and *Portuguese difference*. The parameters that provide support base for this analysis are the constituent elements of the so-called *Manoel de Oliveira's travel movies*. Within this context, in a complementary movement based on the film's filmic qualities, *A talking picture* will be evaluated as an integral part of the *travel movies* and will also be considered discursive strategies that confirm the allegorical relationship established between the past and the present of the western culture under historical demands of Mediterranean peoples.

KEYWORDS: *A talking picture*; Manoel de Oliveira; *Manoel de Oliveira's travel movies*; Mediterranean.

INTRODUÇÃO

Um Filme Falado (Manoel de Oliveira, 2003) narra a viagem de navio realizada por uma mãe e uma filha portuguesas, de Lisboa em direção a Bombaim, na Índia, aonde devem encontrar com o pai da menina. Durante o trajeto, que se dá

¹ Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Centro de Investigação em Artes e Comunicação.

majoritariamente pelo Mar Mediterrâneo, Rosa Maria, uma professora de História, pode explicar à sua pequena filha, Maria Joana, a relevância das cidades que passam a conhecer para a constituição das civilizações ocidentais e orientais. Outros personagens ganham importância ao longo do filme: uma empresária francesa (Delfina), uma ex-modelo italiana (Francesca), uma cantora grega (Helena) e o comandante do navio, um estadunidense.

O cenário da viagem em *Um Filme Falado* é o Mar Mediterrâneo. E o destino desta, tal qual o projeto de Vasco da Gama no final do século XV, é o Oriente – mais precisamente, a Índia. O deslocamento principal é o de mãe e filha, mas o cruzeiro comporta outros personagens que, se não disputam o estatuto de protagonismo com aquelas, merecem atenção especial justamente por suas qualidades enquanto viajantes. Nesse sentido, a *viagem* se torna *viagens*, enquanto personificações alegóricas encorajadas pelas personagens comunicam os legados culturais ofertados pelas nações representadas. Assim, mãe e filha e as célebres convidadas do comandante implicam em alegorias de, respectivamente, Portugal, França, Itália e Grécia.

O recurso da alegoria também se manifesta na representação da perspectiva de uma modernidade-mundo contemporânea que encontra no navio do cruzeiro – guiado por um comandante sem nome – a figuração de um constructo social que navega pela história das civilizações com seus dilemas, preconceitos e impertinências. Em *Um Filme Falado*, o percurso discursivo elaborado por Manoel de Oliveira, explicitamente sustentado pela força simbólica atribuída ao Mar Mediterrâneo, parte do princípio da civilização ocidental, marca a posição de Portugal em um passado mitificado como glorioso e chega ao esquecimento e isolamento da nação lusitana na configuração geopolítica globalizada do mundo contemporâneo.

As reflexões que seguem neste ensaio visam ponderar, de maneira alargada, acerca das características de *Um filme falado* enquanto integrante dos chamados *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* (cf. PIANCO, 2017) e, de modo pontual, averiguar como se desenvolve a estratégia discursiva desse enredo fílmico no sentido de afirmar a íntima relação entre o princípio civilizacional da cultura mundial e as demandas históricas dos povos mediterrâneos.

UM FILME FALADO, UM FILME DE VIAGEM

Sustentamos que, ao lado d'*O sapato de cetim* (1985), *Non, ou a vã glória de mandar* (1990), *Viagem ao princípio do mundo* (1997), *Palavra e utopia* (2000) e *Cristóvão Colombo – o enigma* (2007), *Um filme falado* integra o conjunto *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* por admitir qualidades temáticas, formais e conceituais recorrentes nos enredos de tal seleção de títulos oliveirianos. Nomeadamente, quatro categorias delimitadoras merecem especial atenção na composição do *corpus* fílmico em causa: *alegoria histórica*, *viagem*, *crítica da imagem eurocêntrica* e *diferença portuguesa*.

ALEGORIA HISTÓRICA

Afirma o retórico alemão Heinrich Lausberg: a “alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento” (LAUSBERG *apud* HANSEN, 2006: p. 7). Por sua vez, ao defender que a alegoria diz *b* para significar *a*, João Adolfo Hansen observa que estes dois polos (*b* enquanto elemento do concreto; e *a* como elemento de significação abstrata) estão mantidos dentro de uma relação virtualmente aberta, em que se admite a inclusão de novos significados entre eles (cf. HANSEN, 2006). Por isso, a alegoria não pode ser analisada simplesmente como a metáfora – ao passo que a metáfora substitui termos isolados, de forma mais imediata, a alegoria equivale a um enunciado, a uma reflexão mais complexa, carregada, todavia, de abstrações. De acordo com o autor: “a alegoria serve para demonstrar, pois evidencia uma ubiquidade do significado ausente, que se vai presentificando nas «partes» e no seu encadeamento no enunciado” (Idem: p. 33).

Ainda de acordo com Hansen, o critério da legibilidade da alegoria como expressão retórica é o critério desse discurso implícito. Ou seja, seu desconhecimento, sua obscuridade ou sua incoerência determinam alterações na recepção. Por isso, diante de um filme/texto supostamente alegórico, o espectador/leitor tem duas opções (não necessariamente voluntárias): analisar simplesmente os procedimentos formais que produzem a significação figurada, observando-os apenas como convenções que ornamentam o discurso em questão, “ou analisar a significação figurada (...) pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos

acontecimentos e, assim, revelado de alegoria” (Idem: p. 9). É a partir dessa segunda opção que propomos uma análise fílmica sobre *Um filme falado*. Pretendemos verificar a “significação figurada” implicada na narrativa fílmica de modo a sugerir interpretações para os enunciados em causa, pois compreende-se que “a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso” (Idem).

Sem inviabilizar as considerações dispostas em torno desse conceito, é preciso frisarmos que, com os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*, está em causa o uso de um tipo específico de construção discursiva, ou seja, a *alegoria histórica*, mediante possibilidades de similaridades e contrastes entre o passado histórico referido e o contemporâneo imagetivamente representado.

Procedendo com a verificação dos conflitos originados das diferentes interpretações de signos e eventualidades históricas ao longo do tempo, e por forças contrapostas, afirma Ismail Xavier:

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 (XAVIER, 2005, p. 340).

A problemática que se coloca para a metodologia de interpretação alegórica passa pela dialética entre o “significado oculto” e a necessidade de entendimento sobre um “texto a ser decifrado” (cf. XAVIER, 2005). 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” (Idem: p.354). Disso resulta a necessidade de “novas formas de arte que possam fornecer (...) um «mapeamento cognitivo» lúcido que nos auxilie a compreender a sociedade e nossa posição dentro dela”, afinal, um desafio imposto pelo contexto contemporâneo “é a desestabilização de determinadas categorias políticas e estéticas consolidadas, como a de nação e seus correlatos: cultura e literatura nacionais, arte e cinema nacionais” (Idem: p. 363).

Dessa maneira, assumimos a seguinte afirmação como uma pretensão oliveiriana:

A alegoria, se encarada como expressão da sensibilidade moderna, distancia-se de sua imagem tradicional de arte voltada para efeitos pedagógicos convencionais. Torna-se signo de uma nova consciência histórica, em que o gosto por analogias e por uma memória viva do passado não é tomado como celebração de uma identidade que equaciona passado e presente, mas como experiência capaz de nos ensinar que a repetição é sempre ilusória e que fatos antigos, assim como signos antigos, perdem seu significado «original» quando analisados de uma nova perspectiva (XAVIER, 2005, p. 362).

VIAGEM

O proveito da viagem no *corpus* oliveiriano estimula o contraste entre os enredos fílmicos em causa e as qualidades delimitadoras tanto da *literatura de viagens* como do gênero cinematográfico *road movie*.

Seguindo por essa seara, conforme já referido, partimos do pressuposto de que há nos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* o interesse elevado de associação entre o passado histórico e o presente português em perspectiva crítica mediada pelas dinâmicas da alegoria histórica. Um momento anterior certamente destacável nas narrativas do *corpus* pode ser verificado a partir das menções – diretas e indiretas – ao chamado período das grandes navegações ou dos Descobrimentos portugueses. O proveito do cotejo entre o conjunto fílmico e o gênero literário aqui avaliado deve ter esse aspecto em conta.

O uso da viagem, seja na literatura ou na obra oliveiriana, implica na compreensão de que essa categoria comunica a “reinterpretação do mundo” à medida em que ela própria (a categoria) é produzida. Conforme salienta Helga Maria Jüsten:

Com efeito, julgamos que a criação de universos possíveis, para além do mundo conhecido, bem como a conseqüente instauração de um espaço próprio de liberdade subjectiva, isento de restrições da vida concreta, potencializa uma reinterpretação do mundo. Conseqüentemente, o prazer inerente a essa reconstituição do universo interior explicará, porventura, a fortuna do motivo da viagem que, ao longo dos séculos e através de representações de errâncias reais ou imaginárias, encaminhou o público ouvinte ou leitor a seguir os passos do conhecimento alheio (JÜSTEN, 2007: p. 18).

Por sua vez, Fernando Cristóvão, no artigo intitulado “Para uma teoria da Literatura de Viagens”, afirma que “pensar em Literatura de Viagens é, antes de mais, admitir que há um conjunto de textos que à viagem foram buscar temas, motivos e formas que, na sua globalidade, se identificam como um conjunto autónomo, distinto de outros conjuntos textuais” (CRISTÓVÃO, 2002, p. 15). Mais, que a literatura de viagens “não se distingue de viagem na literatura só pela diferença de estatuto genológico, mas também pelo seu relacionamento com o referente” (Idem).

Estipuladas delimitações para a compreensão da literatura de viagens, Cristóvão esboça uma tipologia de carácter temático, dividida em cinco itens principais: [1] “viagens de peregrinação, [2] de comércio, [3] de expansão (estas, seriadas por expansão política, religiosa, científica), [4] de erudição, formação e de serviços, [5] viagens imaginárias” (Idem: pp. 37-38). Conforme destaca o investigador, os cinco tipos propostos, por vezes, estão mesclados entre si – de modo que tal tipologia pode, inclusive, fazer menção tanto a obras inteiras como a partes ou capítulos de livros.

Seguindo em nosso processo reflexivo, passamos ao género cinematográfico *road movie*. Sobre este tema, vejamos a proposta delimitadora sugerida por José Duarte:

O que caracteriza o *road movie* é a ênfase colocada no carro e na estrada, considerando-os, a par do protagonista, elementos essenciais para a construção da narrativa. O *road movie* reimagina, portanto, toda a tradição da literatura de viagens num contexto industrializado e americano. A gramática do género assenta, assim, na combinação entre estrada, ser humano e carro (numa simbiose perfeita), espaço (no sentido da relação que o protagonista estabelece com o espaço – a natureza) e viagem que é efectuada (...) este é, no fundo, o núcleo central que permite a viagem e no qual se centra a imagética do *road movie* (DUARTE, 2014, p. 73).

Essa concepção, encontra correspondência com a avaliação de outra pesquisadora interessada na delimitação do *road movie*, Filipa Rosário:

(...) no centro impulsionador da viagem no *road movie* e da viagem a que ele corresponde, reside uma imagem mitificada e permanentemente celebrada dos Estados Unidos da América. Foi ali que ele surgiu, quando o espaço do *western* se cruzou com o protagonista do cinema *noir* numa geografia pós-mítica e numa cartografia cinematográfica pós-clássica. Daí que a viagem rebelde no espaço norte-americano opere sempre enquanto invocação no *road movie* europeu, oriental, africano ou sul-americano. Por outras palavras, a motivação do *road movie* pós-*Easy Rider* [Dennis Hopper,

1969, título tido como «o grande fundador genológico»] corresponde ao próprio filme, isto é, à trajetória das suas personagens e a tudo aquilo que o filme faz implicar no contexto de produção cinematográfica da época (ROSÁRIO, 2010, p. 4).

Os enredos do conjunto oliveiriano permanentemente repercutem a condição nacional portuguesa em contraste com o continente europeu, aceito por nós como um “mosaico de nações, culturas, línguas e estradas separadas por costumes e fronteiras geográficas, políticas e econômicas” (MAZIERSKA; RASCAROLI, 2006: p. 9). A expectativa em causa é a de que os *filmes de viagem* oliveirianos tenham, relativamente aos *road movies* europeus, um significativo ponto de convergência, pois “constituem um multiforme e denso corpo de trabalho que oferece uma extraordinária lente através da qual se olha para as realidades em mudança do continente e do seu cinema” (Idem).

O contraste das narrativas oliveirianas com o *road movie* também convoca ao debate o âmbito da “tradução” dos gêneros cinematográficos, conforme proposto por Samuel Paiva. No caso, este pesquisador assume a transculturação como palavra-chave em seu trabalho para “questionar o filme de estrada como tradução do *road movie*, levantando como hipótese a desconstrução das matrizes eurocêntricas do gênero” (PAIVA, 2008: p. 1). De acordo com essa perspectiva, importa debater as “dimensões universais dos gêneros”, contudo com ênfase no *road movie*, dentro de uma dinâmica em que a percepção das contextualizações transculturais “consiste justamente na investigação dos problemas relacionados à percepção dos códigos, das matrizes, dos sistemas de comunicação deslocados de um contexto a outro, levando-se em conta os diversos sentidos culturais específicos” (Idem: p. 3). A ideia de transculturação dialoga com o propósito da “tradução” ao indicar a “possibilidade de uma mão-dupla no movimento dos sentidos culturais universais e específicos”, no caso, “tanto partindo do *road movie* em direção ao filme de estrada como o contrário” (Idem: p. 4).

CRÍTICA DA IMAGEM EUROCÊNTRICA

Essencialmente, o eurocentrismo sustenta a crença de que o Ocidente – com ênfase patente na Europa, Estados Unidos e demais potências administrativas do globo – é a força motriz do *progresso* histórico da humanidade. No cerne dessa perspectiva reside a prática da naturalização da injustiça e das desigualdades nas relações de poder

entre diferentes comunidades, em que a normatização de práticas culturais é, ou deveria ser, devedora exclusiva das benesses oriundas dos povos *desenvolvidos*. Saldos conhecidos das políticas eurocêntricas ao longo da história são, entre outros, o etnocentrismo, o racismo e o sexismo como resultantes dos processos imperialistas, colonialistas ou neocolonialistas.

No amplo e conhecido estudo intitulado *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*, Ella Shohat e Robert Stam defendem que o “eurocentrismo situa-se de modo tão inexorável no centro de nossas vidas cotidianas, que mal percebemos sua presença” (2006: p. 20). Isso porque “os traços residuais de séculos de dominação europeia axiomática dão forma à cultura comum, à linguagem do dia-a-dia e aos meios de comunicação, engendrando um sentimento fictício de superioridade nata das culturas e dos povos europeus” (Idem).

Argumentamos que os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* inserem-se em um movimento discursivo condenatório ao eurocentrismo. Mais pontualmente, sustentamos que o cineasta português lança mão de estratégias fílmicas que visam comunicar sua resistência à perspectiva de enaltecimento à Europa e aos EUA via o procedimento do “multiculturalismo policêntrico” – uma alternativa à lógica dominante de compreensão histórica e produção cultural proposta por Shohat e Stam. No âmbito dessa proposição, “um híbrido disciplinar, uma tentativa de desenvolver uma metodologia sincrética, quase canibal”, conforme afirmam os autores (Idem: p. 29), o multiculturalismo é pensado como o “entendimento da história do mundo e da vida social contemporânea a partir da perspectiva da igualdade fundamental dos povos em seu potencial, importância e direitos” (Idem: p. 26). Por meio desse método reflexivo, busca-se descolonizar “as representações não apenas quanto aos artefatos culturais (...) mas principalmente quanto às relações de poder entre diferentes comunidades” (Idem).

Em suma, o “multiculturalismo policêntrico” diz respeito à possibilidade de um debate acerca das identidades que se constituem em torno de nacionalidades, etnias, sexualidades, classes sociais, procurando por uma multiplicidade descentrada e propondo a reestruturação de relações intercomunais. Um importante aspecto dessa noção é a defesa de que a percepção das problemáticas colocadas 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” (SHOHAT; STAM, 2006: p. 19). Os seus “estudos multiculturais dos

meios de comunicação”, como dizem, empreendem um mapeamento de discursos colonialistas desde 1492, considerado o ano de “Descobrimento” da América. Interessados em reconhecer o mundo como uma formação mista, os autores 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.

DIFERENÇA PORTUGUESA

Mesmo com viés crítico ao discurso eurocêntrico de compreensão histórica, os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* não deixam de manifestar intensa predominância nacionalista portuguesa na perspectiva histórica adotada em seus enredos. Nesse âmbito, o trabalho de Carolin Overhoff Ferreira (2012) merece ser referido. Na opinião dessa investigadora, existe uma preocupante ambiguidade no discurso oliveiriano: ao ser fiel ao seu nacionalismo, o realizador convoca a “diferença portuguesa” como traço distintivo dentre os demais povos. Levada a uma escala última, tal diferença serviria como alibi para os feitos questionáveis e às consequências dos atos postos em prática por sua nação. Esse diferencial à portuguesa seria limitador de contradições e paradoxos associados, por exemplo, ao trabalho escravo explorado pelos próprios portugueses, às miscigenações impostas, sincretismos obrigados e imposições linguísticas forçadas entre as sociedades colonizadas, bem como com a dizimação de gentes e culturas, tudo justificado pela *dádiva* de se ter posto todos os demais povos do planeta em contato.

Na obra oliveiriana, a reprovação dos privilégios consentidos ao mundo dito ocidental parece não corresponder ao mesmo critério quando avaliada a participação de Portugal no processo histórico de globalização mediante o projeto expansionista da nação. Diante disso, Ferreira sustenta que, embora a filmografia de Manoel de Oliveira medite as mudanças geopolíticas do país, ao mesmo tempo ela “se mantém fiel à sua vocação universalista, favorecida mais por alguns contextos do que por outros” (FERREIRA, 2012: p. 17). Parte dos interesses argumentativos da investigadora implica em criticar “a redefinição da vocação universalista nos filmes sobre a expansão marítima (...) em constante tensão com o legado cultural judaico-cristão” (Idem). E mais, interessa para essa pesquisadora avaliar as implicações geopolíticas na obra

oliveiriana, “levando em consideração tanto seu ponto de vista de que a cultura nacional possui algo importante a oferecer”, uma vez que “preservou valores e tradições ocidentais, quanto sua crítica à desumanização do mundo moderno que se manifesta ora através da representação do autoritarismo da burguesia portuguesa tradicional, ora na análise da civilização ocidental”, mediante um movimento perceptível “desde os seus primórdios, passando pela época dos descobrimentos, até as hegemonias contemporâneas” (FERREIRA, 2012: p. 215).

[Mesmo que] apresente às vezes uma visão próxima ao pós-colonialismo, esta nunca deixa de ser portuguesa e cristã. Por isso, as suas embarcações no imaginário nacional acabam sempre por serem *descobrimientos do paradoxo*: não só do paradoxo da existência humana, mas também da paradoxal, mas inquestionável missão e *diferença do povo português* (FERREIRA, 2010, p. 145, grifo nosso).

No esforço pela desmitificação do legado eurocêntrico para o mundo e, por consequência, na busca pela relativização do papel exercido por Portugal no processo histórico – vítima e agente dos projetos expansionistas –, “o cineasta mitifica novamente a identidade portuguesa, porque as descobertas das rotas marítimas não podem ser, na sua concepção, de outra origem senão divina” (Idem). Dessa forma, Oliveira “não encontra outra solução do que afirmar, na tradição de Camões e de Antônio Vieira, senão a grandeza, pelo menos a singularidade de Portugal” (Idem).

Portugal poderia servir de modelo em termos de valores, sendo que sua identidade antimoderna no mundo industrializado (resistente a abraçar a modernização tecnológica sem levar a condição humana em consideração) coincide com sua identidade transnacional histórica (em sua idealização camoniana e vieirense como agente positivo da globalização, responsável pela aproximação dos povos) (FERREIRA, 2012: p. 227).

DESLOCAMENTOS E IDENTIDADES

Em 11 de Setembro de 2001, o mundo assistiu estarrecido aos nefastos ataques terroristas perpetrados contra as Torres Gêmeas do *World Trade Center*, em Nova Iorque, EUA. Concomitantemente a esse episódio de consequências catastróficas e duradouras para as relações entre os países ocidentais e orientais, a União Europeia, com quase dez anos de existência na altura, debate-se em torno das bases de sustentação

que justificam os seus primados identitários originais, ou seja, discute-se acerca da “temática da Reconciliação”. Nas palavras de Maria Manuela Tavares Ribeiro, “as reflexões de muitos intelectuais e a acção política a favor da reconstrução europeia imaginam uma Europa na base da ideia da Reconciliação em nome da unidade da civilização europeia, do bem comum superior, enfim, do interesse comunitário”, pois “o mesmo é dizer, em nome de laços históricos com o Ocidente e da pertença à «família europeia» imagina-se, cria-se a Europa na unidade e diversidade. E todo este processo de construção (...) foi e é feito de sucessos e insucessos, de crises, (...) de resistências” (RIBEIRO, 2010: pp. 11-12). Atento às transformações que se dão em escala global no início deste século, é no âmbito desse contexto geopolítico mundial que Manoel de Oliveira realiza o quinto dos seus *filmes de viagem*.

Cabe a *Um Filme Falado* endossar aquilo a que António Preto denomina como “paradigma da visita guiada” na obra oliveiriana, ou seja, um modelo narrativo “que alia o didactismo brechtiano à exigência de revelar a instância enunciativa subjacente a todo o discurso” (PRETO, 2013: p. 14). Assim, “trata-se de um estratagema narrativo em que o fio do discurso fílmico reside no acompanhamento de uma figura condutora que propõe uma digressão espacial ou temporal ao mesmo tempo que comenta as imagens e os lugares que nos apresenta” (Idem).

Um Filme Falado estrutura-se em dois grandes blocos narrativos. O primeiro volta-se atentamente às protagonistas portuguesas – Rosa Maria e sua filha, Maria Joana –, no entanto, sugerindo uma determinada ordem hierárquica relativamente a quem *detém* a história contada – “Em julho de 2001 uma menina acompanhada de sua mãe, distinta professora de História, atravessa milénios de civilização ao encontro do pai”, informa a legenda introdutória ao título. Mãe e filha portuguesas partem em um cruzeiro desde Lisboa em direção a Bombaim, na Índia, lugar do destino dessa viagem e também local pretendido para a almejada reunificação familiar. O trajeto das duas personagens é a oportunidade para que possam visitar locais emblemáticos da constituição de civilizações ocidentais e orientais. Partindo da capital portuguesa, e seguindo pelo Mar Mediterrâneo, as duas passam por Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas, Istambul, Cairo e Aden. Nesse percurso, a professora de História, que antes conhecera tais cidades “apenas pelos livros”, conforme relata em determinada passagem do filme, trata de explicar à filha a importância de tais metrópoles a partir daquilo que a elas se atribui como relevante para as histórias Antiga, Medieval, Moderna e Contemporânea. À

medida que visitam as regiões, as personagens deparam-se com o contraste entre civilizações que figuraram com distinção ao longo da história mundial e o papel reservado a tais espaços no contexto da atualidade.

Durante o trajeto, mediante os frequentes “o que” e “por que” entoados pela pequena garota, cumpre a Rosa Maria distinguir mitos de episódios históricos. É o que se observa, por exemplo, com relação à dúvida “o que são sereias?”; sobre a “lenda” narrada pelo poeta Virgílio em que se conta acerca de um ovo deixado pelo guerreiro Ulisses dentro de uma gaiola de ouro para que Nápoles “sobreviva próspera”; o vulcão Vesúvio, que teria jogado suas cinzas ao ar e cuspidas suas chamas em manifesto contra uma “civilização que levava uma vida devassa”; ou ainda a propósito da “proteção de Atenas”, uma tarefa destinada aos gregos e não à estátua da deusa Atena, outro mito – todos esses casos são matéria do interesse vigilante de Maria Joana.

O jogo de perguntas e respostas colocado em prática por Maria Joana e Rosa Maria instiga uma dimensão interpretativa que ultrapassa os limites mais imediatos da simples noção de transmissão de conhecimento. Nesse sentido, é pertinente observar que, ao contatar as localidades visitadas, a professora de História pauta-se em confirmações provenientes do saber formal, do discurso oficial que é, por sua vez, mantido ou desmentido à medida que seguem em viagem. Já à pequena garota não se aplicam os mesmos referenciais de saber intrínsecos à Rosa Maria – os parâmetros construídos pela filha são, em grande medida, estabelecidos, ou melhor, filtrados pelas falas da mãe. Assim, aquilo que Maria Joana conhece ou desconhece é permanentemente posto em perspectiva enquanto diálogo de aparência despreziosa, mas, no limite, suas inquietações denunciam as fissuras próprias do discurso materno. Desse modo, conforme notado por Aparecida de Fátima Bueno, “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).

Ainda a propósito da interação entre mãe e filha – mote central de toda a primeira metade do filme –, é devido salientarmos que o *saber formal* de Rosa Maria, frequentemente compartilhado com Maria Joana, não se confunde com o *saber comercial*, por exemplo, advindo dos guias turísticos com os quais as personagens se deparam ao longo da viagem, mas com os quais nunca se comunicam e explicitamente evitam. Esse não é um dado diminuto para a economia do enredo fílmico por duas

razões: primeiro, porque implica no entendimento de que o saber da professora de História é oriundo de um evidente crivo crítico concernente aos espaços revelados; segundo, porque reforça o caráter alegórico da viagem em questão – Rosa Maria e Maria Joana não são *simples* turistas, daí que a legenda inicial do filme comunique: “atravessa milénios de civilização ao encontro do pai”.

Ao passo que o primeiro bloco narrativo de *Um Filme Falado* se volta exclusivamente à saga de Rosa Maria e Maria Joana, bem como à remissão do passado histórico das civilizações em contraste ao contemporâneo, essa dinâmica altera-se na segunda metade do filme. A partir de então, outros personagens ganham relevância para o enredo, tal como se modificam o espaço das interações e o tempo histórico a que se referem os diálogos colocados em dinâmica – o interior do navio é privilegiado, em detrimento às localidades visitadas, e as problemáticas geopolíticas do mundo em torno do tempo presente da diegese ganham preponderância no contraste com o passado longínquo. O segundo bloco narrativo do filme divide-se em cinco sequências, livremente denominadas: *primeiro jantar*; *Mar Vermelho*; *Aden*; *segundo jantar*; e *abandono do navio* (cf. PIANCO, 2011).

O *primeiro jantar* cumpre a função de apresentar os personagens que, naquele momento do enredo, surgem em ação: a francesa Delfina, uma mulher de negócios; Francesca, uma ex-modelo italiana; Helena, que é atriz e cantora grega; e o Comandante do navio, um norte-americano de origem polonesa. A sequência em questão é emblemática para o filme porque inspira a interpretação alegórica de uma série de enunciados que se reforçam entre si, além de comunicarem com enunciados construídos ao longo de todo o primeiro bloco narrativo do filme. Nesse sentido, evoca-se uma vez mais a descentralização narrativa relativamente às protagonistas portuguesas – Rosa Maria e Maria Joana não integram a mesa principal de jantar, composta pelo norte-americano e suas convidadas célebres, como também não se incluem na interação poliglota harmoniosa que se dá entre aqueles convivas. Ao longo da sequência em questão, Delfina, Francesca, Helena e o Comandante gozam de um convívio festivo em que cada um dos personagens pode se expressar naturalmente em seu respectivo idioma materno, sem que com isso haja qualquer prejuízo para o entendimento pleno na comunicação grupal. A propósito dessa interação excepcional, é durante o *primeiro jantar* que temas relacionados ao mundo contemporâneo ganham evidência. É o caso, por exemplo, da queixa manifesta acerca da “colonização” do uso do idioma inglês

sobre os demais; os rescaldos da cultura helênica e dos primados franceses com a Revolução do final do século XVIII sobre a contemporaneidade; a falta de “convergência de valores” e os embates entre Ocidente e Oriente; e o lamentar por uma ordem mundial “comandada pelos homens”, um mundo regido em fracasso.

Quando o cruzeiro alcança o *Mar Vermelho*, diz Rosa Maria à sua filha: “Estamos de costas para a África e voltadas para a Arábia, a terra dos árabes”. Nessa ocasião, a professora de História aproveita o espaço geográfico em que adentram, o chamado “mundo oriental”, para esclarecer acerca da origem dos povos muçulmanos. Conforme explica a professora, trata-se de mais um exemplo da constituição de nações oriundas de disputas e guerras, nas quais há sempre “muita morte”. O interesse pelo tema leva a menina a questionar, então, sobre a “maldade dos homens”, ao que lhe responde a mãe: “[Os homens] 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”. E para enfatizar ainda mais a sua lição, acrescenta: “Supõe que tu tens uma boneca e que alguém te a quer tirar, tu agarra-la com muita força para poderes ficar com ela. Vês? É mais ou menos isto”. Em tal passagem ocorre ainda o primeiro contato do Comandante com as portuguesas. Ele apresenta-se e, a partir de então, desencadeia um processo irreversível que diz respeito às impressões causadas sobre uma e outra – Rosa Maria sente-se incomodada com a abordagem do norte-americano, com isso, negando o convite feito para que ela e sua filha integrem a mesa de jantar conjuntamente às mulheres célebres; já Maria Joana revela-se encantada pelo estadunidense que, por ter vivido no Brasil, compreende e comunica limitadamente em português.

A curta sequência de *Aden* comporta enunciados fundamentais para a interpretação alegórica de *Um Filme Falado*. Ao longo dessa passagem, vemos Rosa Maria e Maria Joana adentrarem uma das lojas do comércio local. Seguidamente às portuguesas, o Comandante percorre o mesmo trajeto até encontrar outro estabelecimento. Na localidade, mãe e filha compram um vestido infantil típico daquela cultura, enquanto o norte-americano retorna com um pacote misterioso em mãos. Em Aden, Rosa Maria também explica à garota que “no tempo dos Descobrimentos, os portugueses tentaram várias vezes conquistar esta cidade, mas nunca conseguiram”, e que o interesse português pelo lugar “era para facilitar o caminho das naus para a Índia”.

À noite, as convidadas célebres reúnem-se à mesa do Comandante para o *segundo jantar*. Contudo, diferentemente do encontro anterior, Rosa Maria e Maria Joana passam

a integrar o grupo de convivas – as portuguesas são cooptadas pelo norte-americano, que as convence a participar da tertúlia depois de oferecer uma prenda à garota: uma boneca com vestimentas árabes (o misterioso pacote adquirido em Aden). Não é despidendo ressaltar que, ao longo da sequência em questão, Maria Joana traja o mesmo vestido comprado na paragem anterior, o porto de Aden – duas prendas, uma única referência cultural. Do mesmo modo, não é irrelevante que a boneca, contrariamente ao vestido, chame a atenção e, inclusive, cause uma comoção momentânea entre as mulheres – depois de o brinquedo passar de mãos em mãos, diz a menina: “Eu quero é a minha boneca”; ao que lhe responde o Comandante (falando em português!): “Agora a boneca é tua. Já ninguém te a tira”.

A anexação das duas novas integrantes altera a convivência poliglota harmoniosa estabelecida previamente – a partir de então, para serem compreendidos, todos precisam comunicar no único idioma de domínio comum: o inglês. Essa é a oportunidade para que Helena logo estabeleça uma comparação entre os idiomas e culturas gregos e portugueses: “Os portugueses viajaram por todo o mundo. Os gregos também (...). Acho curioso que o português, como idioma, se comparado com o grego [tenha sido estabelecido em diferentes partes do mundo]. Em contrapartida, o grego nunca saiu da Grécia”. Já Francesca (aqui devemos atentar à impossibilidade de realização materna da italiana), ao comentar a relação entre mãe e filha, diz à Rosa Maria: “A invejo. Porque parece-me maravilhoso ter uma filha. Eu também quis estudar. Fui à universidade, mas tive que deixá-la por minha profissão”. Delfina, por sua vez, reage em correspondência ao seu caráter prático e independente: “Uma família também traz problemas. De uma maneira ou outra, sempre há um motivo para se preocupar”, diz a francesa.

Uma vez cumpridas as formalidades das apresentações entre os convivas, inclusive com a retomada das críticas ao idioma inglês enquanto “colonizador” global e a defesa de uma perspectiva feminista na administração do mundo, o Comandante convida Helena para que esta entoe uma das canções tradicionais de seu país. A música escolhida chama-se “Naranzoula”, que significa “pequena laranjeira” e narra o lamentar dessa pequena árvore em razão de um forte vento que vem do norte e lhe arranca os frutos². Durante a performance de Helena, um dos membros da tripulação segreda ao

² A própria Irene Papas, atriz que interpreta a personagem Helena, regravou essa 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. Diz a canção: “Ai, minha pequena e

Comandante que uma bomba fora instalada no navio enquanto este estivera ancorado em Aden.

Na última sequência do filme, o *abandono do navio*, informados de que a bomba instalada na embarcação ameaça explodir a qualquer instante, passageiros e tripulação seguem em fuga pela sobrevivência. As portuguesas acatam as orientações do Comandante e sugerem escapar junto aos demais. Contudo, a meio caminho do escape, Maria Joana lembra-se da boneca que havia ficado para trás durante o alerta em desespero e retorna à sua cabine para resgatar a prenda que lhe fora oferecida pelo norte-americano. Rosa Maria vai em socorro da filha, mas, diante do atraso, já não há mais tempo para que sobrevivam. Quando finalmente alcançam o convés, as portuguesas assistem à dispersão alheia que ao longe se organiza. Ouve-se uma explosão, enquanto o plano aproximado do rosto do Comandante congela a sua expressão de pavor. Do navio, nada mais se vê, apenas se deduz em acordo com os ruídos de ferros torcidos que afundam na água. E sobre a imagem fixa e os sons do terror, recupera-se “Naranzoula” à banda sonora, uma vez mais o apelo para que o “vento do norte sopra suavemente”.

Para a leitura alegórica de *Um Filme Falado*, é essencial o entendimento de uma determinada figuração específica: o navio que conduz os personagens em viagem. É por meio desse simulacro de modernidade-mundo que o enredo fílmico demarca as distinções temporais que vão sendo exploradas pela narrativa – o exterior do navio encaminha a percepção analítica ao passado longínquo (trata-se de uma viagem a “milénios de civilização”); seu interior convoca o tempo presente e os desafios do contemporâneo (Ocidente *versus* Oriente; a “colonização” da língua inglesa e a imposição de uma ordem mundial orientada nesse idioma; o fracasso da dominação masculina na promoção de valores democráticos; os excluídos dos centros de decisão). Em acordo com essa perspectiva, as águas por onde navegam veículo e personagens, predominantemente as águas do Mediterrâneo, são a História em si, o entendimento de um tempo-espaço ubíquo.

frondosa laranjeira, o que aconteceu com suas flores, minha pequena laranjeira? Que foi feito 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” (cf. *A alegoria histórica em Manoel de Oliveira: Um filme falado*, Wiliam Pianco, 2011).

Rosa Maria e Maria Joana são Portugal, uma personificação plural porque representativa de gerações distintas. A primeira possui o saber crítico formal, distingue mitos de fatos, respeita a constituição do mundo em avaliação histórica; a segunda é inocente e questionadora: agente da fissura daquele mesmo saber formal, mas incapaz de considerar as ameaças que rondam a sua existência. Ambas seguem ao encontro do pai ausente, em busca do complemento daquela unidade familiar, a parte que falta para que o todo exista em harmonia. Figura misteriosa é essa que as aguarda em Bombaim, na Índia, no passado remetido pelas aventuras de um Vasco da Gama; figura enigmática essa que poderia (deveria) estar no futuro – o pai que é piloto de aviões, conforme orgulhosamente diz a menina em dada passagem do filme, jamais será encontrado. O destino nacional é comprometido por uma cooptação que convoca ao mito da posse, que retoma o vislumbre da *vã glória de mandar*. Por essa razão resiste Rosa Maria às investidas do Comandante, uma ameaça à genuína configuração familiar. É devido o alerta daquela que detém o conhecimento crítico, e necessária a recusa da mitificação como saldo futuro. O *abandono de Portugal* é ainda mais trágico porque resulta dos resquícios da ambição humana – o *vestido de Aden* difere da *boneca de Aden*, a integração ao *outro* nunca se assemelha ao domínio do *outro*.

Francesca, Helena e Delfina não são simplesmente as personificações alegóricas de Itália, Grécia e França no contemporâneo, mas antes, e sobretudo, agentes alegóricos dos legados culturais de suas respectivas nações no tempo presente. Conforme já suscitado, esse argumento deduz-se das biografias próprias daquelas personagens. Assim, por um lado, refere-se ao saudosismo da ex-modelo italiana e ao seu lamento por não ser mãe e, por outro, ao orgulho de Helena por seus alunos como conjecturas, respectivamente, de um Império Romano passado e superado e de uma cultura grega que se espalhou pelo mundo. A prática e independente mulher de negócios, Delfina, abarca em si traços comportamentais que aludem à herança francesa concernente à Revolução daquele país nos finais do século XVIII, à qual se versa comumente pelo postulado da Igualdade, Fraternidade e Liberdade. É por meio das falas e das perspectivas dessas mulheres, portanto, desses legados, que a condução própria do mundo contemporâneo é avaliada, questionada e desafiada. À harmonia e à excepcionalidade que residem na convivência democrática das diferenças surgem desafios à medida que novos participantes são convidados à *mesa de confraternização*. Contudo, conforme o deixam transparecer, não será pelas imposições de condutas (às

quais a língua inglesa configura-se como caso exemplar) que as “bases da Reconciliação” europeia serão repostas (cf. RIBEIRO, 2010). Afinal, ao passo que a integração portuguesa junto às demais é causadora de divergências, é tão somente Portugal – a nação – a trazer consigo a possibilidade de um futuro em aprendizado, a *diferença portuguesa* personificada em herança.

Por fim, o Comandante do navio, o condutor alegórico da modernidade-mundo que navega pelas águas da história em sua contemporaneidade. Essa personificação, uma espécie de Caronte³, encarna uma *determinada lógica abstrata*, uma ordem globalizante que atua no sentido da imposição de códigos (o idioma inglês), ritmos (os portos visitados), inclusões e exclusões (quem deve, e em que momento, integrar a *mesa de confraternização*). Embora menos dependente de sua nacionalidade, as conjecturas alegóricas dessa personificação não deixam de comunicar de maneira paradigmática a defesa dos EUA como principal liderança do mundo ocidental. Nesse sentido, a imagem final do filme, congelada em sua expressão de terror, é sintomática daquele que assiste ao desfazer de um mundo, ao *seu* mundo, ao desmonte de uma ordem no limite fracassada. Se novas conjunturas geopolíticas surgirão, conforme o escape de quase todas as nações dá a entender, o retorno de “Naranzoula” e sua mensagem metafórica ao término do enredo parecem comunicar diretamente com aquele personagem – que os frutos daquela “pequena laranjeira” sejam antes espalhados em equilíbrio e solidariedade e não destruídos como reflexo do ódio, parece ali querer dizer a canção.

Em *Um filme falado*, quando observados exclusivamente os enunciados fílmicos, de acordo com o caráter didático sustentado pelo enredo e pela relação estabelecida entre mãe e filha, a viagem empreendida por Rosa Maria e Maria Joana pode ser associada à tipologia “viagens de erudição, formação e de serviços”. No mesmo âmbito, o da enunciação, as justificativas para os deslocamentos dos demais personagens, quando avaliadas sob a luz das tipologias propostas por Fernando Cristóvão, não encontram um enquadramento específico correspondente⁴. Entretanto, se examinados em acordo com as retóricas da alegoria histórica, os motivos dos trânsitos das

³ Personagem originário da mitologia grega, barqueiro responsável pelo trânsito das almas dos recém-falecidos por sobre as águas que separam o mundo dos vivos do mundo dos mortos.

⁴ Enquanto Rosa Maria, além de ir ao encontro do marido em Bombaim, aproveita para mostrar à filha os lugares que apenas conhece dos livros, Delfina, Francesca e Helena são enunciadas como turistas interessadas no entretenimento ofertado pelo cruzeiro em que se encontram. E o Comandante viaja em respeito à sua atividade profissional.

personagens ganham outras conotações e permeiam o estatuto das “viagens de expansão” com interesse central pela condição geopolítica portuguesa. Exemplo disso é o já mencionado destino almejado pelas portuguesas – a Índia –, numa clara alusão ao projeto empenhado por Vasco da Gama nos finais do século XV.

A variável “expansão política”, por sua vez, pode ser constatada na perspectiva contemporânea mediante a ideia de um controle mundial exercido pelos Estados Unidos da América, situação em que os valores e as lógicas de convívio ocidentais, mesmo que censurados em considerável medida pela narrativa, estão sobrepostos aos demais⁵. Relativamente a essa ideia, as tensões provenientes da ordem ocidental em contraste com um *outro* oriental encontra o seu ápice na sequência de encerramento do filme, quando acontece um atentado terrorista.

Se a fuga no *road movie* é efeito do desejo libertário dos viajantes em choque com o *statu quo* uniformizante da sociedade (americana), em *Um Filme Falado* a tentativa de libertação da “identidade uniforme” ocorre justamente pela resistência de Rosa Maria às reiteradas investidas do Comandante. Alegoricamente, é a mesa de convívio do Comandante que sugere a padronização para a qual a mãe portuguesa resiste em alerta. Nesse sentido, não é por acaso que a cooptação de Portugal ao grupo seletivo aconteça por meio da inocência de Maria Joana – depois de a menina receber uma boneca com vestimentas árabes como prenda do americano. No mesmo âmbito, não é casual o desconforto das convidadas célebres após a inclusão das portuguesas ao grupo seletivo – a partir de então todas estão uniformizadas pelo mesmo idioma e comunicam na língua inglesa. No mais, se a fuga no *road movie* pressupõe um gênero de sociabilidade que é deixado para trás, nesse filme é o próprio constructo social opressor aquele que segue ininterruptamente em viagem pelas águas da História (narrada eurocentricamente na primeira metade do filme). Sendo assim, a possibilidade de escape à ordem mundial (ordem imposta pelo americano) reside tão somente na desconfiguração de sua estrutura – encaminhada pela expectativa democrática do convívio harmônico entre as mulheres e não pela via do terrorismo, prática suscitada e claramente condenada pelo enredo fílmico.

⁵ Embora debata o *fim das civilizações* e o lugar de condenação de Portugal na configuração planetária atual, o filme não deixa de comunicar com a história vista de modo eurocêntrico, no qual segue-se “uma trajetória linear que vai da Grécia clássica (...) a Roma imperial e, em seguida, às capitais metropolitanas da Europa e dos Estados Unidos” (cf. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*, Ella Shohat e Robert Stam, 2006, p. 22).

Embora motivado por razões execráveis, o desfecho do navio enquanto simulacro alegórico, ou seja, a desestruturação de uma ordem regida por um comandante estadunidense sem nome, em que espacialidades de distinções internas são denotadas, inclusive determinando aqueles que podem ou não incorporar grupos de privilégios, implica em exemplo plausível da crítica da imagem eurocêntrica no âmbito do enredo fílmico em questão. Aliás, cabe notar, o desmantelar de tal configuração sugere alegoricamente a especial condenação de Portugal diante de um futuro ainda incerto – se é verdade que todos os passageiros são inevitavelmente vítimas do atentado terrorista, Rosa Maria e Maria Joana, supostamente, são as únicas a não escaparem com vida da explosão do navio.

Ao longo da trajetória de mãe e filha pelas águas do Mediterrâneo, a dialética passado-presente, bem como o recurso da viagem como modo que procura exprimir a convivência de tempos sincrônicos são elevados invariavelmente ao primeiro plano da narrativa. Ao longo desse percurso, os diálogos entre as personagens convocam a diferenciação entre mitos e episódios históricos como forma didática de aludir às marcas do pretérito no curso do tempo presente. Aos “o que” e “por que”, frequentemente manifestados pela garota durante o percurso, a professora de História procede com explicações que buscam, em última instância, interpretar um mundo em processo contínuo, tal qual o navio que segue em deslocamento. Em concordância com tal perspectiva, não é despiciendo aludir ao *olhar* que as cidades visitadas, outrora espaços de referência para a constituição do chamado mundo ocidental, lançam ao navio que segue viagem ao longe – as cidades existem, permanecem, a História persiste, passado e presente convivem em simultâneo⁶.

Se a crítica à geopolítica transnacional imposta pela lógica eurocêntrica se revela, durante o *primeiro jantar*, na percepção de um mundo problemático em seu contexto contemporâneo – “O que falta entre Oriente e Ocidente são valores convergentes”, diz Helena em dado momento do diálogo –, a percepção de Rosa Maria dos perigos em causa parece ser ainda mais clara. Por esse motivo, a professora que até então diferenciara mitos de eventos históricos, evitara a facilidade dos percursos turísticos e

⁶ Ao longo de todo o primeiro bloco narrativo de *Um Filme Falado*, durante as passagens que privilegiam as sequências externas ao navio, o filme adota uma estratégia de registro recorrente: sempre que o cruzeiro se despede de um dos portos de paragem (Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas, Istambul e Cairo), aproveita-se o plano ponto de vista desde os locais de visitação em direção   embarcação que segue a navegar, como se do *olhar* das cidades se tratasse.

refletira sobre as marcas do passado sobre (e com) o presente, resiste às investidas do Comandante (personificação alegórica da liderança daquela configuração planetária).

Mas se por um lado as temporalidades temáticas externas ao navio invariavelmente apontam para a distinção entre mitos e fatos históricos, conforme se revelam nos ensinamentos de Rosa Maria, por outro, as lições orientadas à formação do saber de Maria Joana aproximam-se das escalas progressivas do tempo e do espaço em acordo com a lógica eurocêntrica. Notamos isso, por exemplo, na sequência decorrida em Marselha, quando a mãe portuguesa aponta à filha uma placa fixada no chão, em que se celebra a expansão dos gregos pela Europa, informando que foi dali que se “espalharam as civilizações”; ou na passagem por Atenas, quando a professora de História sustenta que apesar de aquela cidade não ser mais rica e próspera, muitos de seus legados são sentidos até os dias de hoje no mundo – Atena era a deusa da “sabedoria, dos filósofos, dos dramaturgos, dos poetas e da música. *Tudo vem de Atena*”, diz Rosa Maria.

As temporalidades temáticas internas ao navio sugerem alegoricamente uma noção de contemporaneidade que perpassa o século XX, aborda a adesão portuguesa à Comunidade Europeia, debate a padronização ocidental liderada pelos EUA até alcançar as eventualidades dos atentados às Torres Gêmeas do *World Trade Center* em Nova Iorque, em 11 de setembro de 2001, e reflete sobre as possibilidades de um futuro incerto para o mundo, mas de todo modo condenatório a Portugal.

A *diferença portuguesa* no filme parece residir, por um lado, na criticidade da professora de História e, por outro, o diferencial português manifesta-se ainda no fato de ser aquela nação a única detentora de uma herdeira original – não há, assim, a nostalgia italiana, os alunos gregos, a independência francesa ou a incorporação orquestrada estadunidense. Embora crítico ao discurso de dimensão eurocêntrica, inclusive com a condenação em alerta da figuração da modernidade-mundo em seu desfecho, *Um Filme Falado* atua em paradoxo porque não escapa de respeitar à lógica gradativa que defende a Europa como motor das mudanças históricas progressivas. Disso resultam também, em parte, os ensinamentos de Rosa Maria à sua filha e a ordenação dos portos de paragem dos viajantes ao longo do Mar Mediterrâneo – Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas, Istambul e Cairo – antes do contato com o *temido* Oriente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA das Ciências de Lisboa. **Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea**. Lisboa: Editorial Verbo, volume I e II, 2001.

BUENO, Aparecida de Fátima. “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, pp. 177-188.

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

DUARTE, José. **Like branches in a river: Viagens Estrada afora e Cidade adentro no Cinema Americano**. Tese Doutorado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2014.

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

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

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria – construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

JÜSTEN, Helga Maria. **Valentim Fernandes e a Literatura de Viagens**. Lagos: Comissão Municipal dos Descobrimentos, 2007.

MAZIERSKA, Ewa; RASCAROLI, Laura. **Crossing New Europe: postmodern travel and the european road movie**. London: Wallflower Press, 2006.

PAIVA, Samuel. **Dimensões transculturais do gênero audiovisual: argumentos para uma pesquisa sobre o filme de estrada**. Trabalho apresentado no XVII Encontro da Compós, em São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_417.pdf. Acedido em 20 de fevereiro de 2018.

PIANCO, Wiliam. **A Alegoria Histórica nos Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira**. Tese de Doutorado, Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Centro de Investigação em Artes e Comunicação (Portugal), 2017.

PIANCO, Wiliam. **A Alegoria Histórica em Manoel de Oliveira: *Um filme falado***. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Carlos (Brasil) / Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, 2011.

PRETO, António. “Elogio da Desmedida”. In.: Anabela Dinis Branco de Oliveira. **Reencontro Único – Doutoramento Honoris Causa – Manoel de Oliveira**. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2013, pp. 9-22.

RIBEIRO, Maria Manuela Tavares (coord.) **Imaginar a Europa**. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2010.

ROSÁRIO, Filipa Raposo do Amaral Ribeiro do. **IN A LONELY PLACE – Para uma Leitura do Espaço do *Road Movie* a partir da Representação da Cidade Norteamericana**. Tese de doutoramento. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras. Lisboa, 2010.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

XAVIER, Ismail. “A alegoria histórica”. In.: Fernão Ramos (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema (vol. 1)**. São Paulo: SENAC, 2005.