

# **UM FILME FALADO: INTERFACES**

**Claudia Chigres**  
**PUC-Rio**

## **RESUMO:**

Este ensaio pretende repensar a relação entre cultura portuguesa e viagem, sobretudo no que se refere às noções de história, memória e linguagem. Para tanto, através da interface entre cinema e literatura, analisa *Um filme falado*, de Manoel de Oliveira, em diálogo com *Todos os nomes*, de José Saramago, e *Sem nome*, de Helder Macedo.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Viagem; história; memória; linguagem.

## **ABSTRACT:**

The purpose of this test is rethinking the relationship between the Portuguese culture and the imaginary of the voyages, dealing specifically with the concept of history, memory and language. This analysis establish a dialog between the film *Um filme falado*, by Manoel de Oliveira and the books *Todos os nomes*, by José Saramago and *Sem nome*, by Helder Macedo.

## **KEYWORDS:**

Voyage; history; memory; language.

*Para mim, e no meu caso, tudo, incluindo a história do meu país, faz parte da minha visão sobre o cinema e sobre a vida. (Manoel de Oliveira)*

A relação entre *cultura portuguesa e viagem*, tematizada na literatura sobretudo a partir do século XVI, muitas vezes foi tomada como uma associação de termos

correlatos, na qual o segundo seria o vetor estruturador do primeiro. Assim, a viagem de alguma forma determinaria, na literatura portuguesa, todo um imaginário cultural no que diz respeito à ideia de nação.

Sabemos já que é a partir da leitura de *Os Lusíadas* que o imaginário português constituiu-se e construiu-se com o propósito de ser a *viagem* um símbolo nacional, refletindo não somente o *ser português* como também o teor do que *é Portugal*: um país pequeno, porém poderoso, ungido para a conquista de outras terras e de outros mares. A partir daí, o tema viagem se converteria em paradigma de uma nação, uma vez que o deslocamento inicial implicou também poderio, novos enraizamentos, colonização, aculturação. Emblema quase mítico de um processo formador e fundador, a *viagem* seria o ponto nodal da memória portuguesa.

Sem excluir essa vertente, proponho-me a pensar não propriamente a viagem de conquista e descoberta, mas uma viagem outra, plural. Nestes termos, mais do que tentar procurar unidades míticas, importa atender às diferenças de escala, contexto, condição e projeto dos atores que invocamos. Além de considerar a associação *viagem-nação* um lugar traumático desde, pelo menos, o próprio poema épico de Camões<sup>1</sup>, insistir nessa relação é também congelar uma imagem mítica e repetir incessantemente o mesmo discurso.

O que me proponho é tomar o tema/termo viagem como deslocamento permanente que possibilite pensar o exercício da memória como inscrição alegórica do tempo e da própria história.

Apesar de anacrônica para esse contexto, a reflexão de Karl Marx sobre o *18 Brumário* funciona como um pretexto, um ponto a partir do qual minha própria construção avança.

Adaptando e ampliando a frase de Hegel de que “a história se repete: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”, Marx complementa:

Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob as circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos.

E continua:

E justamente quando parecem empenhados em revolucionar-se a si e às coisas, em criar algo que jamais existiu, precisamente nesses períodos de crise revolucionária, os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes emprestado os nomes, os gritos de guerra

---

<sup>1</sup> Para esta problemática entre viagem e fundação, ver GIL, Fernando & MACEDO, Helder. *Viagens do olhar. Retrospecção, visão e profecia no Renascimento português*. Porto: Campo das Letras, 1998.

e as roupagens, a fim de apresentar a nova cena da história do mundo nesse disfarce tradicional e nessa linguagem emprestada. (MARX, 1974, p. 17-21.)

Embora acredite que entre a tragédia e a farsa existam outras abordagens, o texto de Marx alude basicamente à questão de como lidar com a tradição e construir um novo legado. Três palavras merecem destaque, aqui, para começar a desfazer a impressão de estranhamento, ainda que deslocadas de seu contexto original. São elas: *história*, *nomes* e *linguagem*. História – porque vivemos por ela, nela e através dela. Nomes – porque, para inserirmo-nos como agentes históricos, precisamos renomear o nomeado. E linguagem – porque só se renomeia por ela; porque somos incapazes de sair do seu domínio, ainda que carregado, como diria Montaigne, de confusão e ambiguidade.

Tomo como eixo central de discussão *Um filme falado* (2003), de Manoel de Oliveira e, a partir dele, traço ligações com outras obras nas quais a viagem me conduz às concepções de história, nome e linguagem. Movida pela quase sinonímia dos títulos, opto por *Viagem ao princípio do mundo* (1997), de Manoel de Oliveira; *Todos os nomes*, de José Saramago, e *Sem nome*, de Helder Macedo. Realizada a pé, de carro ou de navio, por terra ou por mar, com personagens enraizados em suas tradições, exilados ou ainda lançados ao mundo, todas elas terão em comum o deslocamento como lugar privilegiado de inscrição discursiva.

Olhemos, então, para a tela.

Na linguagem cinematográfica, *travelogue* refere-se a um gênero de filmes de viagens, anterior aos documentários, organizado em sequências segundo o fio cronológico do roteiro fisicamente percorrido, geralmente ilustrando paisagens remotas ou exóticas. Trata-se de uma viagem quase didática, já que dá a conhecer ao espectador localidades jamais imaginadas ou percorridas. Manoel de Oliveira parece utilizar-se desse gênero em *Um filme falado*. Estamos em Portugal, e a professora de história Rosa Maria (Leonor Silveira – ou o próprio diretor) segue com sua filha Maria Joana, de 7 anos (ou nós, os espectadores), em um cruzeiro marítimo pelo Mediterrâneo até Bombaim, com o intuito de encontrar-se com o marido. No caminho, ensinará à menina os locais pelos quais passarão.

Como num jogo de espelhos, mãe e diretor transmitirão uma história ao mesmo tempo pessoal e coletiva, repetindo, *ad infinitum*, a velha prática do contar. E por que contamos? – poderia perguntar a curiosa Maria Joana. Contamos para lidar com o tempo, para desafiá-lo, abarcá-lo, medi-lo, dar-lhe um sentido. Contamos porque somos seres de linguagem. Contamos porque não suportamos não deixar marcas, porque precisamos riscar o ciclo vital com um traço próprio. Ou, finalmente, contamos porque

nosso destino depende da história dos outros – não apenas a factual, mas uma história marcada de mitos, lendas e crenças. Fluida e invisível.

Em tom carinhosamente didático, por exemplo, Rosa Maria/Manoel de Oliveira nos fazem ver que O Castelo do Ovo, em Nápoles, é sustentado por um mito, assim como o é a lenda de que numa manhã de nevoeiro a alma do Infante Dom Henrique tomará forma e voltará a Portugal. O que essas cenas parecem sugerir é que imaginário e história, mito e logos, não são autoexcludentes, antes se intercomunicam pelas práticas humanas; que passado e presente se misturam borgeamente, redeterminando a linha do tempo. Memória e história, portanto, perdem seus contornos, em favor de um discurso que, ao mesmo tempo em que desfamiliariza o próprio presente, renova sua leitura como peça do patrimônio cultural.

Porém, voltemos ao início da viagem, com a largada do Tejo e de Lisboa. Há um leve movimento (*travelling* até Belém), mas, curiosamente, quase não há palavras. E ao que não ouvimos, soma-se o que não podemos ver claramente. O céu está encoberto por um nevoeiro que, se não impede, pelo menos dificulta avistar os monumentos no porto de Lisboa, como se fosse preciso um marco zero, um intervalo, para dar início a uma nova escritura.

Essa sensação de pausa permanece nos planos em que o casco do navio avança sobre as águas. Nesses momentos de lentidão, suspendem-se os juízos habituais, as existências individuais, efêmeras e contingentes, para dar lugar a uma confluência de tempos, na qual o passado comparece ao mesmo tempo como documento e monumento, sem uma linha cronológica que o delimite com precisão. A sucessão de lugares (Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas, Istambul, Egito e Aden) traz para a cena não apenas o fluxo espacial, mas sobretudo o embaralhamento da linearidade: castelos, ruínas e igrejas se misturam com o barulho e com os prédios modernos; o silêncio eloquente de mosteiros e muralhas ganha o mesmo peso de uma conversa na rua. Nesse sentido, o ritmo da montagem impressa por Oliveira, como quer Bálazr (1951, p. 55), não está necessariamente na expressão do objeto em si, mas no lirismo que evoca, ganhando um valor que se desprende da imagem para tornar-se alegoria histórica.

A plenitude de tempos, mais do que confrontar passado e presente, convoca um e outro a uma circularidade da qual já não podemos nos desvencilhar. Transformadas em significantes, essas evidências plásticas expulsam a rotina e a mesmice turísticas com que nos acostumamos a encará-las. O enquadramento de Oliveira, demorado e perspicaz, nos remete ao estranhamento de nosso olhar, sugerindo que o que vemos não apenas nos transmite conhecimento (fala de Rosa Maria), como também nos interroga e nos provoca (reação de Maria Joana). Imutabilidade e mudança, assim dispostas, parecem amenizar ou anestesiar o peso dos anos e ignorar nossa própria ignorância de

que o tempo não apenas passa e se torna ruína, mas também fica, como um sussurro de que ainda não acabou.

É, portanto, pela linguagem – verbal, de Rosa Maria, e visual, de Manoel de Oliveira – que a transmissão de todo um processo civilizacional se dá. O que era um mero registro de viagens (*travelogue*) se torna, então, como já acentuou o crítico Ruy Gardnier, um *travelogos*: “a continuidade dos saberes através das letras e a passagem de vivências e informações para revelar a maravilhosa e fantasmagórica dimensão do homem no tempo” (GARDNIER, 2012).

Nesse sentido, os diálogos entre mãe e filha, muitas vezes, ultrapassam a passividade da simples explicação. Diante do relato de guerras, religiosas e econômicas, que fundaram, por assim dizer, o substrato cultural do velho continente ao longo dos séculos, as perguntas de Maria Joana, aparentemente inocentes, desconcertam e afrontam a professora de história, que parece estar presa ao passado, enquanto a menina experimenta o presente. Nesse sentido, as dúvidas, absolutamente necessárias, estabelecem a marca diferencial da continuidade e da ruptura.

Em *Viagem ao princípio do mundo*, há uma cena emblemática em que uma velha analfabeta do Minho pergunta ao sobrinho, português radicado na França, clamando por uma tradução: “Por que ele não fala a nossa fala?” Essa insistência acerca da falta de comunicação, do mito de Babel, é inversamente apresentada nas cenas em que, já no navio, passado o Marrocos, o capitão americano, uma empresária francesa, uma atriz italiana e uma cantora grega sentam-se à mesa e conversam, cada um com sua *fala*, sobre os rumos da civilização, como um lamento ou um réquiem. Não é apenas a realidade da União Europeia que está em jogo. É a própria história e sua continuidade.

Essa harmonia linguística, no entanto, é quebrada quando, na noite seguinte, as portuguesas juntam-se à mesa do capitão, saindo da posição marginal em que se encontravam. Agora, o inglês domina as falas, pois o português não é comunicável senão entre portugueses. Mas o destino da pequena Maria Joana – parece alertar-nos o diretor – depende dessa nova fala, dessa renomeação da fala portuguesa sobre si mesma. Não apenas no contexto europeu, mas sobretudo no seu próprio contexto, na sua própria história. Invertendo a máxima de Marx, Oliveira parece dizer-nos que, se continuarmos a insistir na farsa com que nos habituamos a pensar Portugal, terminaremos em tragédia.

Aproximando-nos do desfecho, há uma sequência em que Irene Papas canta, durante mais de oito minutos, uma bela canção em grego, lenta e melancólica, sobre uma laranjeira destruída pelos “ventos do norte”. Logo depois, o capitão avisa que há uma bomba no navio, e que todos devem sair. Todos parecem se salvar, menos Maria Joana e Rosa Maria. A pequena, malgrado seu destino, terá feito uma lenta viagem em que a experiência máxima terá sido a palavra, em que cada língua terá sido uma vida,

uma lenda, uma civilização. Cada timbre, a suave e brutal ação da palavra vista, falada e cantada. O espanto do capitão, ao contrário, é marcado pelo silêncio, pela ausência de palavras, pelo terror de jamais poder renomear os significantes, afundados pelas águas da história.

*Viagem ao princípio do mundo*, *Todos os nomes* e *Sem nome*, escolhidos como interfaces de *Um filme falado*, não trabalham o imaginário marítimo português, já numa postura de renomeação da história. Não tratam de heróis, mas de homens comuns, os josés que, residentes ou não no país, representam novos e velhos significantes, complexificando e questionando tanto a realidade como os mitos. Os próprios títulos dos livros, se analisados como significantes, podem demonstrar quase que silogisticamente que, se temos todos os nomes, não temos nenhum. E se não temos nenhum, é preciso escolher um. E essa escolha irá depender fundamentalmente do *como* de nossa linguagem.

Em *Todos os nomes*, Saramago nos apresenta José, um homem comum, de meia idade, que trabalha há 26 anos na Conservatória Geral do Registo Civil como auxiliar de escrita. Apesar de estar em contato com todos os arquivos dos mortos e dos vivos, ou seja, com a história pessoal de todos os portugueses, ele é um homem cuja vida é marcada pela imutabilidade e monotonia burocráticas. Não se questiona, apenas cumpre cegamente com suas obrigações. José, de certa forma, personifica a análise de Marx como um ser oprimido pela tradição de todas as gerações mortas. Da mesma forma, os personagens portugueses de *Viagem ao princípio do mundo* personificam o isolamento e o desconhecimento de outras falas, ou seja, a desrenomeação do mundo.

Em *Todos os nomes*, os documentos existentes na Conservatória são como ruínas monumentais, que já perderam toda sua riqueza e agora se anulam no silêncio de arquivos e gavetas. Aqui, a confluência de tempos remete criticamente a um fechamento labiríntico, no qual a energia circundante não se renova, tornando-se viciada e nociva. Já não há estranhamento do olhar, nem conhecimento, tampouco provocação. Os nomes, se foram em algum momento significativos, não passam de um fantasmagórico monstro, cuja única ameaça é desabar diante de suas vítimas.

A referência ao Adamastor camoniano é inevitável. A princípio ameaçador, quando interrogado por Vasco da Gama o mostrengo humaniza-se, conta sua história e cede passagem. O monstro de todos os nomes, de tantos rostos, não conta, porque foi destituído de história. E sem história não há sujeitos, apenas josés anônimos a arrastarem-se pelos corredores do tempo. Ou, em *Viagem ao princípio do mundo*, apenas camponeses amedrontados diante da violência da história, aquartelados em um mundo praticamente desabitado.

Se há mudez e incomunicabilidade na *Viagem* de Oliveira, em Saramago, a antilinguagem e a desnomeação – evidenciadas tanto pelo apagamento de marcas linguísticas diferenciais, como pela despersonalização dos personagens – estabelecem uma intransitividade radical, uma vez que esta se enraíza no núcleo mais elementar da história – o homem e sua fala. Para reencontrar o lugar da fala, é preciso interrogar o monstro, sair da intransitividade e reinaugurar, pela escritura, uma nova relação com a história.

E será justamente o verbete espectral de uma mulher anônima que irá fazer com que José interrogue sua esfinge e desafie sua própria inserção histórica, movimentando-se em busca de um sentido: o dela, o seu, e também o de todos aqueles nomes.

Tal como as portuguesas de *Um filme falado*, José iniciará o seu percurso de aprendizado pelo discurso de seu narrador. Tal como no filme, há uma pré-ambientação de chuva, nevoeiro e escuridão. E da mesma maneira que Oliveira opõe-se ao movimento frenético, com tomadas longas, sem acelerações, planos de grua ou efeitos especiais, a marcha e o tempo de José são lentos, vagos e reflexivos. E ainda que a paisagem de José se resuma à Conservatória, à cidade, à escola e ao cemitério, o seu travelogos se dá, fundamentalmente, pela renomeação: trocando os nomes e datas das sepulturas do cemitério, rasurando nossa percepção habitual, personagem e autor reordenam o mundo, no qual a ficção de si mesmo prevalece sobre o nome dos outros. Se as personagens de *Um filme falado* não chegaram a seu destino, tampouco importa o destino de José. É o trajeto que permitirá a busca pelo próprio nome e pela autonomia da fala.

Semelhante processo se dá em *Sem nome*, de Helder Macedo. José Viana, jurista português renomado, residente em Londres, representa a figura de um ex-comunista, desiludido com a atual situação política. Apesar de não trabalhar em um ambiente sufocante, também não reage positivamente a sua rotina. E se em Saramago uma mulher é o elemento propulsor da trama, em Helder uma jovem também é o estopim para a deflagração de um novo percurso. Porém, se a história de Saramago finda com a troca de nomes e de números, esse é o mote inicial da trama de Macedo.

A partir de um equívoco identitário, José Viana é convocado ao aeroporto, onde uma mulher, supostamente chamada Marta Bernardo – ex-namorada de Viana nos idos anos 1970 em Portugal e dada como desaparecida pela PIDE – o aguarda. Se personagem e leitor, num primeiro momento, acreditam que irão se defrontar com o passado, estão enganados. Marta Bernardo é, na verdade, a jovem jornalista Júlia de Sousa.

É instaurado, nesse momento, outro tipo de labirinto, onde ficção, identidade, tradição e construção romanesca constituem-se como os fios de Ariadne. Nessa trama,

farsa e tragédia se alternam dialeticamente, e a história comparece, dessa vez, como um drama ficcional. E se drama significa ação, sua representação requer personagens em diálogos, que falem sua fala e que se inscrevam histórica e literariamente.

Em *Sem nome*, os fantasmas do passado dão ensejo a uma reflexão ativa, da qual não escapa ninguém. Como bem apontou Teresa Cristina Cerdeira da Silva, “o passado, mais propriamente, não se recupera, não se resgata, mas se *representa* – naquele sentido mesmo do jogo teatral” (CERDEIRA, 1999, p. 110). Portanto, a assunção de *personae* é parte integrante desse processo lúdico e a ficcionalização, seu próprio desmascaramento.

Se há algumas interfaces entre a obra de Manoel de Oliveira e a de Helder Macedo, a primeira é justamente o título. Um filme falado e um romance sem nome subvertem, já de início, a expectativa do receptor sobre forma e conteúdo. Enquanto que para o cineasta “a palavra não deve ser uma ajuda à imagem, é preciso que ela seja autônoma, como a imagem e como a música, e tudo isso deve-se casar em pleno acordo”, para o romancista a palavra é também o seu silêncio, o não dito, as lacunas do discurso, ainda por serem preenchidas.

E é justamente pelo contar, comum a ambos, que o preenchimento se faz percurso: em Oliveira, pela não hierarquização e pela descronologia espaço-temporal; na reflexão metaficcional de Macedo, o ato de recontar é atravessado por várias vozes, várias versões, nem sempre convergentes. Sobre Marta Bernardo, por exemplo, temos a versão de José – dada pelo narrador –, mas temos também um relatório de Júlia tentando dar uma explicação convincente para seu desaparecimento e, por último, a própria ficção de Júlia sobre Marta. Essa polifonia em relação ao passado revela, de um lado, sua própria mobilidade e, de outro, a incapacidade de se cristalizar em identidades únicas.

Enquadrando a relação passado/presente por diferentes perspectivas, a câmera de Oliveira e a escrita de Macedo reivindicam para si a liberdade de escolher seus interlocutores. No filme, como vimos, o gênero *travelogue* é incorporado e modificado pelo cineasta, enquanto que as técnicas de montagem acelerada e efeitos especiais não comparecem uma única vez. No livro, as referências da tradição literária são cuidadosamente dispostas na trama, enquanto que outras são deliberadamente questionadas e, até, parodiadas. Outras referências, inventadas ou não – documentos, lembranças, opiniões pessoais – também costumam frequentar a prosa de Helder Macedo, borrando a separação entre fato e ficção. Além disso, ambos os artistas não se furtam a inserir em suas obras inúmeras reflexões sobre a contemporaneidade como, por exemplo, a questão da língua, da globalização e do terrorismo.

A condição para esse olhar de estranhamento, mais uma vez, não é de todo dessemelhante. As personagens de Manoel de Oliveira precisam sair de Portugal para atingir sua plenitude crítica. José Viana é um exilado e, portanto, pode relativizar seu julgamento. Mas enquanto Oliveira estabelece uma relação binária entre as personagens Rosa Maria e Maria Joana, Macedo distingue-se por introduzir na relação entre José Viana e Júlia, um terceiro elemento – Marta Bernardo –, o que acaba por potencializar o jogo de perspectivas.

Enfim, construídas as pontes, volto a Marx, que também termina seu texto:

A revolução social do século XIX não pode tirar sua poesia do passado, e sim do futuro. Não pode iniciar sua tarefa enquanto não se despojar de toda veneração supersticiosa do passado. As revoluções anteriores tiveram que lançar mão de recordações da história antiga para se iludirem quanto ao próprio conteúdo. A fim de alcançar seu próprio conteúdo, a revolução do século XIX deve deixar que os mortos enterrem seus mortos. (MARX, 1974, p. 22.)

Se a lição de Marx, no século XIX, era esquecer revolucionariamente o passado, e enterrar os mortos, a lição do século XXI é, como bem aponta Stuart Hall, fortalecermo-nos com o passado e com a história, escolhendo nossos interlocutores culturais e passarmos

[...] a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem por nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. (HALL, 2003, p. 44.)

Deslocamentos permanentes, portanto, configuram um exercício de construção ficcional no qual a experiência do tempo, da história e da memória transforma-se em um jogo discursivo, no qual inscrevemos a nossa fala. Na vertigem da viagem, o que importa é seu próprio movimento.

#### REFERÊNCIAS:

- BAECQUE, A; PARSI, J. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Trad. Henrique Cunha. Portugal: Campo das Letras-Editores S.A., 1999.
- BÁLAZR, Bela. *Estética do filme*. Rio de Janeiro: Verbum, 1951.
- GARDNIER, Ruy. *Um filme falado*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/70/filmefalado.htm>. Acesso em: 25/09/12.

HALL, Stuart. *Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior*. In: SOVIK, Liv (Org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

JAMESON, F. *A nostalgia pelo presente*. In:\_\_\_\_\_. *Pós-Modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.

MACEDO, Helder. *Sem nome*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MARX, Karl. *O Dezoito Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. revista por Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. *Na crise do histórico, a aura da história* In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (Orgs.). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/EFGRS, 1999.

#### **MINICURRÍCULO:**

Claudia Chigres é doutora em Literatura Portuguesa pela PUC-Rio e professora do Departamento de Letras da PUC-Rio.