



UM FILME FALADO 2003

Realização, argumento e diálogos: Manoel de Oliveira

Direção de fotografia: Emmanuel Machuel

Direção artística e decoração: Maria José Branco

Guarda-roupa: Isabel Branco

Som: Philippe Morel

Montagem: Valérie Loiseleux

Interpretação: Leonor Silveira (Rosa Maria), Catherine Deneuve (Delphine), Stefania Sandrelli (Francesca), Irene Pappás (Helena), John Malkovich (Comandante John Walesa), Filipa de Almeida (Maria Joana, a filha de Rosa Maria), Luís Miguel Cintra (ele próprio), David Cardoso (o pescador), Ilias Logothetis (padre ortodoxo), etc.

Produção: Paulo Branco para Madragoa Filmes, Gemini Films, Mikado e RTP - Rádio Televisão Portuguesa

Diretor de produção: Alexandre Valente

Cópia: 35mm, cor

Duração: 96 minutos

Estreia mundial: Festival de Veneza, setembro de 2003

Estreia em Portugal: Cinemas King, Millenium

Alvaláxia, Saldanha e Quarteto, 17 de outubro de 2003.

Um Filme Falado, de seu título, insiste de modo programático no próprio fundamento do cinema de Oliveira e convida desde logo a definir os usos da palavra propostos no filme. Maria Rosa, a professora de História interpretada por Leonor Silveira, apresenta duas razões para justificar o seu cruzeiro a Bombaim: primeiro, encontrar-se com o marido, piloto de aviação comercial, que deve fazer escala nessa cidade, e aproveitar esse encontro longínquo para visitar locais históricos que apenas conhece dos livros. Recordemos que a evocação dos lugares



Fotogramas do filme *Um Filme Falado* (2003) de Manoel de Oliveira.

e factos históricos que pontuam a viagem se desenrola sempre em atenção de Maria Joana, a filha de Maria Rosa que a acompanha. Por isso, sentimos uma forte ambivalência no uso da palavra. De facto, se devem precisamente possibilitar o acesso aos vários lugares percorridos, as explicações dadas por Leonor Silveira ou os outros comentários turísticos reproduzem um discurso convencional. Os lugares desejados parecem, pois, impossíveis de alcançar, sempre recobertos de intenções estereotipadas. Durante a visita a Pompeia, Leonor Silveira mostra à filha um livro em que o papel vegetal se sobrepõe às fotografias do local para dar a imagem de reconstrução de uma cidade na época romana. Significativamente, quando a actriz diz à filha "eis a cidade nos dias de hoje", Oliveira não mostra um plano dos vestígios da cidade, e onde estão as personagens, mas a fotografia reproduzida no livro.

Este percorrer das ruínas não trai nenhum gosto arqueológico, antes insiste na tentação para o olhar ser sempre capturado por uma imagem. Poder-se-ia, pois, dizer que a palavra ocupa a zona intermédia entre a realidade e a sua representação, que ela opera a ligação entre as duas instâncias.

A interrogação sobre o visível é crucial logo no primeiro plano, que mostra a partida de Lisboa. No diálogo entre Maria Rosa e a filha, coloca-se a dúvida sobre a possibilidade de uma correspondência entre o olhar e a palavra. Ao sair de Belém, envolta em nevoeiro, Leonor Silveira evoca o Padrão dos Descobrimentos, de Cottineli Telmo - o realizador de *A Canção de Lisboa* (1933) -, detendo-se na figura do Infante D. Henrique, situado na proa do monumento se seguirmos as indicações da actriz, mas que na realidade é difícil de identificar. A precisão da



Página do dossier de imprensa aquando da distribuição de *Um Filme Falado* (2003) no Japão, depositado na Casa do Cinema Manoel de Oliveira – Fundação de Serralves.

proposta parece de facto ampliar a indecisão da imagem. Deste modo, não nos deve espantar que ao ouvir a mãe falar de D. Sebastião Maria Joana pergunte: “O que é um mito?”. O cineasta podia subentender “o nada que é tudo”¹, segundo um célebre verso de Pessoa, que serviria assim de motor para a ficção. Além de mitos ou crenças, Leonor Silveira parece indicar à filha que a História se alimenta de lendas – como a das sereias evocadas ao mesmo tempo que o cineasta, pela composição do enquadramento, insiste, com humor, no gradeamento que corta a parte inferior das duas protagonistas.

Em todo o filme, o uso da palavra reparte-se de forma desigual entre, por um lado, as

perguntas incessantes de Maria Joana e as respostas da mãe e, por outro, por autênticos blocos de palavras. Todavia, as longas tiradas permanecem secundárias relativamente à primeira tendência. No que diz respeito ao uso do monólogo, a personagem do guia da visita a Santa Sofia, em Istambul, e, em menor medida, o monge ortodoxo em Atenas recordam essa possibilidade, mas os vários pedidos de tradução da criança contrariam-no.

Não é inócuo que a passagem de uma língua para a outra venha reforçar a forma dialógica. Este aspecto é particularmente sensível numa longa cena de jantar entre as três actrizes (Irene Pappás, Stefania Sandrelli e Catherine Deneuve) e o comandante do barco, desempenhado por John Malkovich. Cada personagem fala na sua língua, sendo compreendida pelas outras, como observa Catherine Deneuve,

numa “intercomunicação poliglota” perfeita, como aliás o comandante depois comenta. Mas, depois de Babel e da diversidade das línguas, como se fazer compreender? Não há dúvida de que, no plano ideológico, se trata de destacar a proximidade das línguas europeias desenhando uma cultura comum, o que encontramos na discussão sobre a etimologia grega de nomes comuns como telefone ou utopia. Note-se que, neste jantar, ninguém fala português e é provável que para o cineasta esta ausência remeta para uma ideia de perda, quicá de decadência. De qualquer forma, o barco surge desde logo como um não-lugar que pertence ao mundo regido pelas regras comuns da comunicação. Comandado por estas três parcas que tecem um destino deveras sombrio e por um Caronte travestido de comandante de opereta, o cruzeiro tem ares de viagem aos infernos, indiciado pela repetição das cenas de adeus, logo no primeiro plano do filme que mostra uma multidão pouco compacta que saúda os passageiros acenando com lenços. O regresso à utopia babilónica não pode levar à catástrofe.

O que João Bénard da Costa comentava a propósito de *Lisboa Cultura* (1983) poder-se-ia aplicar a *Um Filme Falado*: “Onde a palavra basta, falta a visão, como se todos virassem as costas àquilo que têm debaixo dos olhos para cobrir aquilo que têm a dizer, como se todos acreditassem que o discurso é mais importante do que o curso”². A palavra dá a ver, ao mesmo tempo que vem atenuar uma insuficiência própria do visível, torná-lo por isso mesmo mais opaco. Neste filme, a palavra ajuda a instaurar o visível, mas de uma forma que se mantém provisória ou frágil, o que constitui sem dúvida a inquietude própria do cinema de Oliveira. Neste aspecto, o excerto no hotel do Canal do Suez é significativo. Mãe e filha entram acompanhadas pelo célebre actor Luís Miguel (o próprio Luís Miguel Cintra), que encontraram à frente da Esfinge, em Gizé. Num espaço

confinado, Oliveira encena vários frente a frente entre os protagonistas e os objectos das representações: primeiro, uma série de jóias em forma de escaravelho, depois quadros de história que representam a abertura do canal e, por fim, uma estátua que as personagens contemplam e que está reflectida num espelho. Sempre introduzida pelos comentários do actor, a atenção dada aos objectos ou aos quadros dá lugar a um silêncio interrogativo, em especial no plano após o quadro que representa o banquete dado em honra da imperatriz Eugénia. As três personagens que víamos sentadas momentos antes no mesmíssimo sítio, estabelecendo assim o ponto de vista sobre o quadro que acabámos de ver, desapareceram no *raccord*. Em suma, já só resta o olhar sobre as imagens, mais ainda do que a gravação concebida como embalsamamento (as personagens estão no Egipto e acabámos de ver as pirâmides) Oliveira insiste na sobrevivência diabólica das imagens que olham, mesmo na nossa ausência. Reencontramos a ideia de que uma imagem só existe verdadeiramente se acompanhada pela palavra. Sem esta complementaridade, o horizonte mórbido torna-se significativo, como mostra a conclusão do filme, com a explosão do barco e a imagem a deter-se num Malkovich aterrorizado e mudo. O sacrifício é duplo porque diz respeito à mãe, com o que isto pode significar como perda de memória, da História ou da mera capacidade de contar e a da criança, a fim de realçar uma transmissão impossível e falhada à qual parece destinada, por Oliveira, a civilização ocidental.³

Mathias Lavin
(in Nelson Araújo [org.], *Manoel de Oliveira: Análise estética de uma matriz cinematográfica*, Lisboa, Edições 70, 2014, p. 126-130).

1. Trata-se do primeiro verso, celeberrimo, de *Ulisses*. Faz-se também alusão às sereias, que chamam Ulisses, e à fundação mítica de Lisboa.

2. J. Bénard da Costa, “Un Documentaire sur Lisbonne culturelle”, in *Manoel de Oliveira, Lisbonne Culturelle*, Paris, Dis-voir, 1995, p. 13.

3. Para uma discussão sobre as implicações culturais e ideológicas deste filme no âmbito mais lato da reflexão oliveiriana sobre a História, cf. Carolin Overhoff Ferreira, “Heterodox/Paradox: The Representation of the ‘Fifth Empire’ in Manoel de Oliveira’s Cinema”, in C. Overhoff Ferreira (org.), *On Manoel de Oliveira*, Dekalog 2, Londres/Nova Iorque, Wallflower, 2008, p. 60-88.