**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

EDIMARA LISBOA

**ETERNO REGRESSO: BIOGRAFIA COMO ESPAÇO
DE MEMÓRIA E REFLEXÃO**

Portugal sobre-enquadrado por Manoel de Oliveira

São Paulo

2013

EDIMARA LISBOA

**ETERNO REGRESSO: BIOGRAFIA COMO ESPAÇO
DE MEMÓRIA E REFLEXÃO**

Portugal sobre-enquadrado por Manoel de Oliveira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Aparecida de Fátima Bueno.

São Paulo

2013

EDIMARA LISBOA

**ETERNO REGRESSO: BIOGRAFIA COMO ESPAÇO
DE MEMÓRIA E REFLEXÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Aparecida de Fátima Bueno
DLCV-FFLCH/USP
Orientadora

São Paulo, ____ de _____ de 2013

*À memória da minha mãe, por nossas
valiosas conversas, pelo muito mais que
sempre desejarei ter conversado.*

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa concedida entre agosto de 2011 e julho de 2013, sem a qual a dedicação a esse projeto não teria se dado da mesma forma.

À professora Aparecida de Fátima Bueno, pelo nosso convívio de já vários anos, pela presença motivadora, carinhosa e instigante, de verdadeira mestre e professora.

Às professoras Carolin Overhoff Ferreira e Adma Fadul Muhana, pelas sugestões e questionamentos conduzidos durante o Exame de Qualificação, indispensáveis para o amadurecimento do texto que ora apresentamos.

Às professoras Fabiana Carelli e Maria Zilda da Cunha, pela “co-orientação” e pelo muito que contribuíram para o crescimento intelectual desta pesquisadora.

Aos amigos e colegas do Programa e do grupo de estudos de literatura e cinema, pelas discussões teóricas apaixonadas e pela troca de experiências pessoais de que jamais esquecerei: Analu Oliveira, Bruna Suelen Rocha, Carla Kinzo, Cesar Zamberlan, Daniel Obeid, Davina Marques, Juliana Florentino, Luciene Pavanelo, Marina Felix, Mirella Soares, Nathália Thomaz, Ricardo Ramos Filho, Rosmeire Pires, Thais Travassos, Tony Nakatani.

Aos pesquisadores do cinema português, Ana Rita Padeira, António Preto, Márcia Regina Rodrigues, Mariana Copertino, Mauro Rovai, Michelle Sales, Paulo Cunha, Randal Johnson, Renata Soares Junqueira, pelas generosas contribuições. Em especial, à Maria do Rosário Lupi Bello e ao Wiliam Pianco, pela leitura crítica de parte do texto desta dissertação.

Aos demais professores e colegas de Departamento, pelos imprescindíveis comentários e trocas de informações ao longo do desenvolvimento desta pesquisa.

À minha família e amigos pelo apoio e pelo cuidado.

Ao Rafael, maravilhoso companheiro, por vivenciar toda essa experiência comigo.

“O cinema, ao invés de obedecer as leis do mundo exterior, obedece as da mente. Mas o papel da memória e da imaginação na arte do cinema pode ser ainda mais rico. A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação mas a própria mente dos personagens [...]. Tal como acompanhamos as reminiscências do herói, podemos compartilhar dos caprichos de sua imaginação. [...] O teatro ofereceria aos nossos ouvidos nomes mortos [num monólogo que fizesse com que nosso olho interior vislumbra-se o que em nós traz, por exemplo, a menção de lugares no estrangeiro]; o cinema oferece aos nossos olhos panoramas deslumbrantes e nos mostra em cena a fantasia viva [...] daqui descortina a perspectiva dos sonhos fantásticos que a câmera pode fixar”.

Hugo Münsterberg. A memória e a imaginação.

LISBOA, Edimara. Eterno Regresso: biografia como espaço de memória e reflexão. Portugal sobre-enquadrado por Manoel de Oliveira. São Paulo, 2013. 170 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RESUMO

Nesta dissertação, o filme *Palavra e Utopia* (2000), espécie de biografia do padre Antonio Vieira, será o centro norteador de um estudo da cinematografia de Manoel de Oliveira, baseado, principalmente, na questão do eterno retorno nietzschiano. Por meio desse conceito filosófico, procuraremos esclarecer a presença (e insistência) de alguns motivos privilegiados pelo cineasta português. Em especial, a temática da memória e a presença do sebastianismo. Conforme as necessidades da análise, abordaremos a biobibliografia de Antonio Vieira, procurando resgatar a tessitura de sua referencialização (direta ou indireta) neste e em outros filmes do cineasta. Com isso, esperamos contribuir para os estudos da obra de Oliveira, bem como esmiuçar a específica leitura que ele faz do texto e contexto do escritor seiscentista. A discussão girará em torno da construção do personagem fílmico Antonio Vieira, por meio do qual é possível acessar a leitura oliveiriana de algumas questões vieiristas.

Palavras-chave: Literatura e Cinema; Memória; Sebastianismo; Antonio Vieira; *Palavra e Utopia*.

LISBOA, Edimara. Eterno Regresso: biografia como espaço de memória e reflexão. Portugal sobre-enquadrado por Manoel de Oliveira. São Paulo, 2013. 170 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

In this dissertation, the movie *Palavra e Utopia* (2000), a sort of Father Antonio Vieira's biography, will be the guideline of a study of the Manoel de Oliveira's cinematography based, mainly, on the nietzschean eternal return issue. Following this philosophical concept, we will manage to clarify the assumption (and persistence) of a handful of evident motives brought by the portuguese film-maker. Essencially, we will research Antonio Vieira's bibliography, managing to retain his mentioning texture (directly or undirectly) on this or others films of this same film-maker. By doing so, we expect to contribute in the research of Manoel de Oliveira's work, such as to expose his objective reading of the text to the context of the seventeenth-century author. The discussion will revolve around the construction of filmic character Antonio Vieira, through which you can access oliveiriana reading of some issues vieiristas.

Keywords: Literature and Cinema; Memory; Sebastianism; Antonio Vieira; *Palavra e Utopia*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. MANOEL DE OLIVEIRA À PEDRA DE TOQUE.....	8
1.1 A pedra de toque como ferramenta comparatista	12
1.2 Uma das pedras de toque oliveirianas: o eterno regresso	22
2. O ANTONIO VIEIRA DE <i>PALAVRA E UTOPIA</i>	32
2.1 A dimensão histórica: utopia vieirista	38
2.2 A vocação literária: palavra vieirista	48
3. EPISTOLÁRIO VIEIRISTA EM CENA	56
3.1 Marcas do sujeito vieirista em cartas claramente negociais	60
3.2 Traços de melancolia e saudade em cartas familiares	69
3.3 As cartas como motivo ligado ao eterno retorno	81
4. CENA DA PREGAÇÃO NUMA CRIPTA	86
5. SERMONÁRIO VIEIRISTA EM FOCO	101
5.1 <i>Theatrum sacrum</i> : palavras de púlpito	103
5.2 As duas faces da palavra: Babelismo e Pentecostes	112
5.3 Outros escritos: os textos de Vieira em panorama completo.....	121
CONCLUSÃO.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	145
ANEXOS	X
APÊNDICE	XVIII

INTRODUÇÃO

Palavra e Utopia (2000) é um filme sobre a obra e a pessoa do Padre Antonio Vieira,¹ enquanto autor literário de destacado talento e como intelectual empenhado em discutir e buscar soluções para problemas pertinentes às mais diversas esferas da vida em sociedade. Um filme em que a beleza do discurso literário cresce em pertinência à medida que seu conteúdo agrega conhecimento sobre as formas de injustiça e apresenta propostas para um mundo melhor. Um filme de autor, em que essa classificação não causa embaraços, porque realizado por Manoel de Oliveira, cujas alcunhas de poeta do cinema (RÉGIO, 1994) e cineasta-escritor (SALES, 2010a) colocam em destaque sua especial atenção à arte literária, e cujo projeto estético evidencia um núcleo de preocupações recorrentes que unificam sua filmografia e salientam a peculiaridade dela, o forte traço autoral (COSTA, 2005).

No campo dos estudos comparativos entre literatura e cinema, *Palavra e Utopia* ganha particular interesse, pois aproxima dois grandes nomes da literatura e do cinema (dois autores) de língua portuguesa por uma via diversa a da adaptação. Pois, convida a um diálogo capaz de escapar a comum (e necessária) discussão das equivalências (BAZIN, 1991) e diferenças entre livro-fonte e filme-resultante. Além de abrir caminho para o estabelecimento de novas maneiras de abordar as relações entre essas duas artes.

Em decorrência disso, o objetivo principal deste trabalho é desenvolver um estudo comparado entre literatura e cinema, que aproxime os autores e obras postos em contraste, por meio da discussão temática, ao invés do cotejo de seus elementos narrativos, predominante no caso dos estudos de adaptações. Evidentemente, não há aqui a pretensão de traçar as várias possibilidades de abordagem comparativa que *Palavra e Utopia* possa vir a propiciar, mas traçar um caminho alternativo, entre os vários possíveis. Nosso interesse se concentra na investigação do tipo de olhar que o cineasta lança à figura e à obra de Vieira, e o que “diz” sobre elas, uma vez que os elementos discursivos do cinema influenciam e ressignificam os trechos literários reproduzidos oralmente no suporte audiovisual. Nesse sentido, será indispensável examinar a leitura que Manoel de Oliveira faz de ideias vieiristas – em especial o que tange à identificação (via lembrança) do passado no presente e à concepção de Quinto

¹ No século XVII, o nome do autor era grafado ora Antonio Vieira, ora Antonio Vieyra. Atualmente, a grafia de seu nome continua não padronizada: com acento circunflexo no Brasil (Antônio Vieira) e agudo em Portugal (António Vieira). Optamos por seguir a grafia que nos parece mais neutra: sem acento ou arcaísmo de qualquer natureza (Antonio Vieira), sendo esta a forma adotada por alguns pesquisadores brasileiros, tais como Pécora (1994), Lima, L. (2000), Hayachi et al. (2012), Cagno (2012), Dias (2012), entre outros.

Império – porquanto elas aparecem não apenas em *Palavra e Utopia* como também em outros de seus filmes. Uma observação preliminar do conjunto dos filmes de Oliveira e de parte da obra vieirista,² levou-nos ao recorte de dois temas centrais: a memória e o sebastianismo.

Para efeitos de análise, colocar-se-á em questão o processo construtivo do personagem Antonio Vieira de *Palavra e Utopia* e a sua inserção como artista de referência no interior da filmografia de Manoel de Oliveira, para então abordar a problemática da memória e do sebastianismo como temas vieiristas do cinema oliveiriano. Por isso, a obra de Vieira, bem como sua fortuna crítica e biográfica serão abordadas de forma periférica, conforme se torna indispensável para a compreensão da filmografia de Oliveira. Nesse sentido, a discussão da obra vieirista será importante, mas o entendimento do lugar deste filme no conjunto da obra oliveiriana será essencial. A análise desta película específica estará sempre atenta à sua inserção numa obra mais vasta em que se completa e a que complementa. Para isso, serão destacados alguns assuntos recorrentes e características estéticas do cineasta, agrupados em torno da noção de *eterno regresso*, como manifestação fílmica das problemáticas vieiristas da memória e do sebastianismo, ou entendidas como vieiristas, segundo as interpretações de Manoel de Oliveira acerca da obra desse que é um de seus autores de cabeça.

Desse modo, *Palavra e Utopia* será tratado como elemento focalizado de um conjunto em horizonte. Num movimento analítico que, aliás, vem somar-se à certa intuição de base dos críticos e estudiosos do cinema oliveiriano, em sua maioria interessados em reconhecer e problematizar a obra de Oliveira através da identificação de blocos. “O cinema de Manoel de Oliveira poderia ser [senão, é] analisado a partir de perspectivas que atribuem a determinados *corpus* de filmes um caráter de conjunto” (SANTOS, 2011, p. 15).

Renata Junqueira (2010) divide a obra de Manoel de Oliveira em planos. Ainda que sua intenção seja organizar em sessões os diferentes artigos dos pesquisadores que convidou para compor o livro *Manoel de Oliveira: uma presença*, sua divisão esclarece “as fronteiras assim estabelecidas entre os vários conjuntos de filmes de Manoel de Oliveira” (JUNQUEIRA, 2010, p. XXII) e entrevê o caráter flutuante dessas fronteiras, ao explicar como alguns filmes podem estar simultaneamente em mais de um dos planos, sendo eles:

- Plano 1 – Uma poética para o cinema: primeiros filmes (até 1965) – *Douro, Faina Fluvial, Aniki Bóbó, O Pintor e a Cidade, O Pão, Acto da Primavera, A Caça, As Pinturas do Meu Irmão Júlio*, e os demais curtas-metragens de menor vulto;

² As reflexões sobre a obra de Manoel de Oliveira iniciaram durante a Iniciação Científica (2009-2011).

- Plano 2 – Os amores frustrados: a tetralogia dos amores frustrados (*O Passado e o Presente*, *Benilde ou a Virgem Mãe*, *Amor de Perdição* e *Francisca*) a qual, por afinidade temática, podem ser associados *Le Soulier de Satin*, *Os Canibais*, *O Dia do Desespero*, *Vale Abraão*, *Le Lettre*, *O Princípio da Incerteza*, entre outros;
- Plano 3 – Portugal e o projeto expansionista: *Le Soulier de Satin*, *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, *Palavra e Utopia*, *Um Filme Falado*, *O Quinto Império – Ontem como Hoje*, *Cristóvão Colombo – o Enigma*;
- Plano 4 – A dialética do bem e do mal: *O Princípio da Incerteza*, *A Divina Comédia*, *O Convento*, *Espelho Mágico*, entre outros.
- Plano 5 – Em busca do tempo perdido: *Viagem ao Princípio do Mundo*, *Porto da Minha Infância*, *Cristóvão Colombo – o Enigma*, *Je Rentre à la Maison*. Filmes em que se explora as (in)possibilidades de viagens ao tempo da memória através do cinema.

Em todos os cinco planos a importância da literatura no cinema oliveiriano obtém destaque. Não só pelas constantes adaptações de romances e peças de teatro, “mas mesmo com a poesia e o seu ritmo, a sua duração, o seu potencial de concisão imagética” (JUNQUEIRA, 2010, p. XXII) e com certo imaginário literário que entrevê em casos de fracassos amorosos e em episódios históricos ligações com a condição humana e o mistério da existência, seus mitos e paradoxos.

Randal Johnson (2009), por sua vez, aproxima alguns filmes por seu caráter de “resistência” e possibilidade de leitura alegórica. A esse conjunto chama “Oliveira Político”. Compõem o grupo: *Douro*, *Faina Fluvial*, *Aniki-Bóbó*, *Acto de Primavera*, *O Passado e o Presente*, *Mon Cas*, *Os Canibais* e o subgrupo “O legado do Império” (*Le Soulier de Satin*, *Um Filme Falado*, *Quinto Império – Ontem como Hoje*). Sua proposta é um tanto polêmica, mas ele não entende que Oliveira seja um cineasta político *stricto sensu* e sim um artista que, por vezes, demonstra um olhar irônico sobre a alta burguesia, enquanto sociedade moralista e opressora. “A filmografia de Manoel de Oliveira é de tal riqueza que permite abordagens de muitos ângulos diferentes em análises que estão apenas começando” (JOHNSON, 2009, p. 46).

Leonor Areal (2011), ao traçar uma história do cinema português que observe de perto o maior número possível de filmes, considera a obra de Manoel de Oliveira um mundo à parte, “um universo *sui generis* e inimitável que imediatamente se torna reconhecível” (AREAL, 2011, p. 165). Por isso, discute a produção dele como um todo, mas elenca e concede especial atenção aos filmes nos quais identifica “a filosofia do casamento em Manoel de Oliveira”. *O Passado e o Presente* (a morte do amor), *Benilde ou a Virgem Mãe* (a virgindade),

Amor de Perdição (a impossibilidade do casamento), *Francisca* (o casamento não consumado), *O Dia do Desespero* (o amor à morte), *Vale Abraão* (a mulher fatal), *Party* (o jogo dos casais), *Inquietude* (quanto à história de uma cocotte), *O Princípio da Incerteza* (o casamento por interesse), *Le Lettre* (a mulher fiel) e *Espelho Mágico* (a esposa beata) são aproximados pelo que haveria neles de “comédia dos enganos”, dum olhar provocativo e espirituoso sobre as convenções do casamento burguês e católico.

Carolin Overhoff Ferreira (2008a) agrupa seis filmes sobre as “políticas de expansão”, nos quais “a profecia de António Vieira é sempre referida em menor ou maior grau” (FERREIRA, 2008a, p. web). São: *Le Soulier de Satin, Non, ou a Vã Glória de Mandar, Palavra e Utopia, Um Filme Falado, O Quinto Império – Ontem como Hoje* e *Cristóvão Colombo – o Enigma*. Nesses filmes, o legado expansionista português desemboca no imaginário Quinto Império de Vieira, como sonho mítico que percorre a cultura portuguesa misturando-se ao sebastianismo, e tal qual interpretado pela literatura mais recente, sobretudo em Fernando Pessoa e José Régio.

William Pianco dos Santos (2011) percebe um caráter de conjunto a determinado *corpus* de filmes, a que chama “Filmes de viagem de Manoel de Oliveira”, composto por *Le Soulier de Satin, Non, ou a Vã Glória de Mandar, Viagem ao Princípio do Mundo, Palavra e Utopia, Um Filme Falado* e *Cristóvão Colombo – o Enigma*, pois esses filmes apresentam “personagens que se encontram em permanentes deslocamentos (viagens) e a história de Portugal em perspectiva alegórica” (SANTOS, 2011, p. 18), além disso, em todos eles, “as figuras alegóricas elaboradas por Manoel de Oliveira indica[ria]m um pensamento crítico sobre a contemporaneidade, compreendida em perspectiva histórica” (p. 17), ou seja, relacionada “aos Descobrimentos e a Portugal como uma nação caracteristicamente pontuada por suas grandes navegações” (p. 17) e que precisaria libertar-se dos fantasmas do império colonial, despertar de certa indolência política e encontrar novos rumos, para melhor inserir-se no atual cenário internacional.

João Bénard da Costa (2005), talvez o iniciador desse movimento crítico, traça o conjunto dos filmes do “eterno feminino”, agrupado da seguinte maneira: “Pentalogia dos amores frustrados”, que acrescenta *Le Soulier de Satin* ao conjunto de filmes denominado por Oliveira como tetralogia dos amores frustrados; *O Dia do Desespero*; “Filmes capitais do eterno feminino”, *Vale Abraão, O Convento* e *Party; Inquietude*; e *La Lettre*. A questão teria, ainda, fortes nuances em *Aniki-Bóbo, Mon Cas* e *A Divina Comédia*. À lista podemos acrescentar alguns filmes posteriores ao artigo, publicado originalmente em 2000: *O Princípio da Incerteza, Espelho Mágico, Belle Toujours, Singularidades de uma Rapariga Loura* e *O Estranho Caso de Angélica*.

Nesse artigo, Costa retira o termo *pedra de toque* da história de produção de *O Convento* (1995) e se vale dele para designar as marcas de determinado tema-chave que percorre os filmes de um cineasta: “À pedra de toque revela-se sempre o mesmo metal” (COSTA, 2005, p. 118), a joia preciosa que garante a peculiaridade de um determinado autor. Em seguida, procura demonstrar porque o conceito de eterno feminino pode ser tomado como uma pedra de toque da filmografia oliveiriana. Descrevendo cenas significativas dos filmes deste conjunto, explicita a recorrência da imagem ambígua da mulher, ora fonte geradora da vida ora causa de destruição do homem, sendo este o sempre passivo e manipulado Adão do pecado original. Ao fim do artigo, Costa convida futuros pesquisadores a encontrar outras pedras de toque da vasta obra de Manoel de Oliveira.

Esta dissertação surgiu do desejo de atender ao convite de Bénard da Costa, reiterando a validade desse tipo de estudo comparativo e voltando a “tocar” no cinema oliveiriano a partir de um conceito filosófico, que (do mesmo modo) retirei da própria obra do cineasta. Em *A Divina Comédia* (1991), os antagônicos personagens do Filósofo e do Profeta discutem sobre o Cristianismo e a Igreja, um ocupando a posição de acusador e outro a de defensor das mais difundidas crenças cristãs. Durante o debate, o Profeta não perde a ocasião de evangelizar seu contendor, dizendo: “eu venho salvar-te, vais voltar a nascer”, mas é interpelado pela sagacidade do outro, que responde: “o eterno regresso” (1991, 20’39’’-20’46’’) e, com isso, associa este discurso religioso ao conceito de Friedrich Nietzsche.

O eterno regresso, ou *eterno retorno*, de Nietzsche trata-se de uma percepção primitiva ou mítica do tempo, representado não por uma reta expansível que corta espaços sempre novos, mas por um círculo (ou uma roda) em movimento contínuo e ininterrupto, entendido como único espaço possível do infinito. A humanidade, nesta perspectiva, não avança progressivamente, rumo a um futuro desconhecido, mas na repetição experimenta um número limitado de experiências.

Tendo por base essa noção de eterno regresso é que proponho a reunião dos dois *leitmotive* da obra de Oliveira já indicados aqui: a temática da memória e a presença do sebastianismo. A memória pode ser associada ao eterno retorno na medida em que designa a faculdade de conservação mental de experiências, imagens, palavras e ideias, permitindo a sua recuperação mais tarde, vezes seguidas. E o sebastianismo aproxima-se do eterno retorno por designar a fé messiânica caracteristicamente portuguesa, cujo salvador traria de volta o período áureo da história nacional (as grandes navegações) e em repetição se viveria um período histórico considerado melhor. São esses os dois motivos condutores, recorrentes em Oliveira, que iremos perseguir neste trabalho, em alusão à busca por pedras de toque sugerida por Bénard da Costa.

Palavra e Utopia orientará a procura pelo eterno regresso em Oliveira, visto que esse filme não apenas apresenta de forma enfática, em sua composição, os mais particulares recursos da estética oliveiriana: os planos muito longos, a câmera fixa, a trilha sonora refinada, o gosto por intertítulos, a desarticulação entre o que se vê e o que se ouve etc., como trabalha, em igual medida, tanto a temática da memória quanto o sentimento sebastianista, ao presentificar na tela a história de vida da figura que elaborou e divulgou os sonhos do Quinto Império esboçados pelo sapateiro Bandarra. *Palavra e Utopia* articula episódios da vida de Vieira, descritos por seus historiadores, aos próprios textos do jesuíta – sermões, cartas e outros escritos –, em perfeita e complexa harmonia com os elementos próprios da linguagem cinematográfica: imagens imóveis e em movimento, trilha sonora, captação da *mise-en-scène*, voz *over*, legendas etc. e com o “jeito oliveiriano” de fazer cinema.

Esta dissertação é composta por cinco capítulos, mais a conclusão. No primeiro capítulo, “Manoel de Oliveira à pedra de toque”, o mote do trabalho, a noção de pedra de toque tal qual apresentada por Bénard da Costa, será contextualizado. Tomado como instrumento metodológico, o conceito de pedra de toque será então definido e formulado a partir do nosso lugar de fala: os estudos comparados de literatura e cinema de língua portuguesa. Assim, determinados os pressupostos deste estudo, nossa proposta do eterno regresso como agrupador das manifestações da memória e do sebastianismo vieiristas do cinema oliveiriano será aprofundada.

No segundo capítulo, “O Antonio Vieira de *Palavra e Utopia*”, trilharemos o caminho para traçar a leitura oliveiriana de Vieira em suas relações com o eterno regresso, percorrendo o entorno do filme, discutindo sua Nota de Intenções (ou argumento)³ e analisando o texto fílmico por meio do debate das duas dimensões de seu protagonista: 1. o expoente histórico, em torno do qual o filme será tratado em sua totalidade e em comparação com biografias do Antonio Vieira real; 2. o autor literário, reconstruído na efabulação fílmica e arrolado a um texto vieirista em particular, recuperado por *Palavra e Utopia*, o “Sermão de S. Gonçalo”.

No terceiro capítulo, “Epistolário vieirista em cena”, os excertos de cartas que aparecem no filme serão confrontados com volumes impressos das cartas, publicados por João Lúcio de Azevedo. Destacadas e organizadas em dois grupos: o das cartas negociais e o das cartas familiares, as cartas serão analisadas tendo em vista suas contribuições para a construção do

³ No sentido brasileiro desta terminologia cinematográfica, visto que em Portugal *argumento* é sinônimo de *guião* e de *roteiro*. “Um filme começa com uma idéia. Uma pessoa – escritor, diretor, produtor – coloca essa idéia num papel. São três ou quatro páginas com as linhas gerais da história: o que acontece, por que, e quem são os personagens. Essa primeira idéia chama-se *argumento* [*nota de intenções* ou *linhas gerais*, no caso português]. Ele pode ser original ou ainda adaptado de um livro ou de uma peça teatral. Caso alguém tenha interesse em produzir a história – isto é, em transformá-la em filme –, passa-se a um estágio mais avançado: o roteiro” (ARAÚJO, 1995, p. 16).

personagem Vieira e o modo como os filmes oliveirianos apresentam o escritor Vieira. Além disso, será discutida a presença da carta – e do ato de escrever sendo filmado – nos demais filmes de Oliveira como manifestação do eterno regresso.

No quarto capítulo, “Cena da pregação numa cripta”, a análise fílmica irá se concentrar em uma cena específica, observada plano a plano. Trata-se de uma cena destoante na sintaxe fílmica de *Palavra e Utopia*, mas reveladora das especificidades da estética oliveiriana e da tópica da capacidade do cinema de repetir outras artes segundo seus próprios processos intertextuais (BAZIN, 1991). Por meio desta cena, procuraremos assinalar relações mais subterrâneas que a obra de Manoel de Oliveira estabelece com a obra de Antonio Vieira.

No quinto capítulo, “Sermonário vieirista em foco”, os excertos de sermões que aparecem no filme serão analisados segundo as relações que estabelecem com a questão da *palavra* e da *estética teatral* no cinema oliveiriano, dois pontos críticos para compreensão da marca autoral de Manoel de Oliveira. A ideia norteadora de eterno regresso, reclamada ora abertamente ora com sutileza ao longo de toda a dissertação, imbricar-se-á aos mecanismos de fazer voltar as palavras e as ideias de Vieira à luz da visão oliveiriana de arte e de cinema. Um adendo será, por fim, o exame dos excertos de outros escritos e da função dos intertítulos, um dos componentes de destaque de *Palavra e Utopia*.

Na conclusão, a pertinência de se tomar o eterno regresso como pedra de toque em Manoel de Oliveira será avaliada.

CAPÍTULO 1: MANOEL DE OLIVEIRA À PEDRA DE TOQUE

A pedra de toque do amor he um amor com outro. Quiz Deos provar o amor de Abrahaõ, tocou o com o amor de Jsac, a quem amava como filho: quis David provar o amor de Jonathas, tocou o com o amor de Saul, a quem amava como pay. Da mesma maneyra quem quizer apurar os quilates do amor, toque o amor do que se ama com o amor do que se deyxa, & logo conhecerá quão fino he.

ANTONIO VIEIRA, *Sermam do Mandato em Roma a 1670*.

O cineasta português Manoel de Oliveira ocupa uma posição sem precedentes no cenário do cinema internacional. Para além de ser o cineasta mais velho do mundo e em atuação, contando impressionantes 104 anos de idade, é dos artistas mais polêmicos da história da sétima arte. Embora tenha alcançado o epíteto de mestre maior do cinema de língua portuguesa continua sendo mal recebido por vários cinéfilos e por uma parte da crítica especializada. O grande público o conhece, quando muito, pela longevidade e concepção prévia de que seus filmes são inevitavelmente difíceis de acompanhar, ou até mesmo chatos. Desde o início de sua carreira Oliveira ocupa uma posição controversa, o que lhe dificultou a obtenção de subsídios públicos necessários para manter uma produção regular. Muitos projetos não saíram do esboço. Só a partir de 1980, tinha ele mais de 70 anos, sua atividade passaria a ser contínua.

Nas últimas três décadas, Manoel de Oliveira tornou-se, para o bem ou para o mal, a principal referência internacional da actual cinematografia portuguesa. [...] O Leão de Ouro recebido no Festival de Veneza em 1985 – pelo filme em particular [*Le Soulier de Satin*] e pela carreira de Oliveira em geral – constitui o mais importante troféu internacional ganho por um cineasta português. A conquista deste prestigiado troféu haveria de valer a independência artística e autonomia financeira de Oliveira até à actualidade (CUNHA, 2010, p. 29-43).

A polémica sobre o trabalho autoral acima de tudo, a vastidão da obra, a profundidade dos temas e a relação profícua com as outras artes⁴ fizeram com que o cinema oliveiriano ficasse conhecido como *acadêmico*. Isso suscitou o interesse de pesquisadores de várias partes do globo, que contribuíram para que Oliveira contasse hoje com uma fortuna

⁴ Manoel de Oliveira tem uma filmografia enorme, que já soma sessenta títulos, entre curtas, médias e longas-metragens, documentários, ficções e docuficções, roteiros originais, inspirados ou adaptados de outras obras (como poemas, contos, romances, peças de teatro e outros filmes). Dialoga com a pintura, a escultura, a fotografia e a música. O cineasta parece já ter experimentado de tudo.

crítica muito rica. O artigo “Pedra de toque: o dito ‘eterno feminino’ na obra de Manoel de Oliveira”, de João Bénard da Costa,⁵ é sem dúvida um dos mais importantes textos críticos dessa bibliografia. Através de análises apuradas de um grande número de filmes oliveirianos, procura mostrar que apesar de complexa, inconstante e, muitas vezes, contraditória, a cinematografia de Oliveira tem uma unidade (“unidade temática e unidade obsessional”), seja pela insistência de alguns temas ou de certas características estéticas. “À pedra de toque revela-se sempre o mesmo metal. Ou então, como escreveu Agustina Bessa-Luís, a pedra de toque está onde menos se pensa” (COSTA, 2005, p. 118).

A noção de *pedra de toque*, título frustrado de um romance de Agustina⁶ adaptado para o cinema por Oliveira, serve-lhe ao propósito de identificar, e mesmo comprovar, os elementos facilitadores desta unidade, dando ensejo para que o crítico começasse sua busca por uma questão que sempre volta nos filmes oliveirianos: *o eterno feminino*, ou o caráter dual associado à mulher. Se por um lado ela dá a vida, na figura da mãe e da Virgem, por outro ela é a Eva responsável pela queda do homem, seu grande objeto de desejo e tentação.

Costa localizou o tema do eterno feminino em grande parte dos filmes realizados até 1999. Embora apenas em *Vale Abraão* (1993), *O Convento* (1995) e *Party* (1996)⁷ a ambiguidade feminina seja o assunto principal, a questão mostrou-se muito presente, chegando a marcar as singularidades de seus trabalhos adaptados em relação ao *texto-fonte*⁸: *Aniki-Bóbo* (1942), *O Passado e o Presente* (1972), *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *Amor de Perdição* (1979), *Francisca* (1981), *Le Soulier de Satin* (1985), *Os Canibais* (1988), *A Divina Comédia* (1991), *Inquietude* (1998) e *La Lettre* (1999) são os demais casos analisados. Nesses filmes, o tema dos amores frustrados e a figura do andrógino, questões de interesse do

⁵ O lisboeta João Bénard da Costa (1935-2009) licenciou-se em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, foi um dos fundadores da revista *O tempo e o modo*, dirigiu o setor de cinema do serviço de belas artes da Fundação Calouste Gulbenkian e, por muitos anos, foi diretor da Cinemateca Portuguesa. Cinéfilo, dedicou-se à crítica e ao ensaio, chegando a participar como ator em alguns filmes, a maioria de Manoel de Oliveira. Publicou os livros *Os filmes da minha vida* (1988), *História do cinema* (1991) e *Muito lá de casa* (1993) e escreveu vários artigos para a revista *Independente* e em publicações periódicas da Cinemateca, alguns deles disponíveis em seu blog: <<http://filmesvida.blogspot.com>>. Acompanhou de perto o percurso artístico de Manoel de Oliveira, como amigo, como colaborador e como crítico. Escreveu sobre quase todos os filmes oliveirianos. Uma curiosidade: nos trabalhos como ator adota o pseudônimo Duarte de Almeida, em alusão ao *decechado*, alferes-mor de D. Afonso V que entrou para a História como um dos maiores patriotas portugueses, pois mesmo tendo decepadas ambas as mãos na Batalha do Toro (1476) não deixou cair o estandarte real, pelo qual estava responsável, aliás, este episódio é narrado por Manoel de Oliveira em *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990).

⁶ Um dos principais romancistas portugueses da atualidade, a “desconcertante Agustina” (na designação célebre de Eduardo Lourenço) é amiga e colaboradora habitual de Manoel de Oliveira.

⁷ “Todos filmes em que o seu imaginário se combinou com o de Agustina” (COSTA, 2005, p. 139).

⁸ Ou seja, o texto literário, teatral ou cinematográfico que serviu de base ou inspiração para o roteiro de um filme, a obra adaptada, em suma.

cineasta, são somados a sugestões de eterno feminino dos textos-fonte, revelando impressões particulares de Manoel de Oliveira sobre as obras em que se inspirou, um outro lado da visão, pessoal e único. *Pedra de toque* era o título de um romance que Agustina Bessa-Luís começou a escrever a pedido de Oliveira, que o haveria de adaptar. Situado no Convento da Arrábida, ao sul de Lisboa, uma das paisagens mais místicas de Portugal, conta a história de um pesquisador que, acompanhado da esposa, procuraria um documento que comprovasse a tese mais importante de sua carreira: William Shakespeare era português. Sabendo que Oliveira pensava em Catherine Deneuve e Gérard Depardieu para os papéis principais, ela guiou-se pelas imagens deles para os protagonistas. O livro não ficava pronto e Oliveira queria começar a filmar, pediu-lhe que resumisse a obra, “pedido impossível para qualquer história de Agustina”, e com base no resumo que ela lhe fez, “saberá o Diabo qual”, elaborou o roteiro. Por fim, acabou convidando John Malkovich para interpretar o pesquisador, ponto culminante das diferenças entre livro e filme.

Nesta fantástica história, apenas se perdeu o belo título inicial. Oliveira, sabendo o quanto o filme se afastara do romance e não querendo ser acusado de “abuso”, resolveu chamar-lhe *O convento*. Agustina, julgando que o filme se chamava *Pedra de toque* e não querendo mais associar-se a esse título, mudou-o para *Terras do risco* (COSTA, 2005, p. 144).

O convento era um lugar de maldição, dominado por Baltar (Luís Miguel Cintra), personificação do Diabo, cuja Jezabel, chamada Piedade (Leonor Silveira), foi “inventada” para seduzir o pesquisador estrangeiro enquanto ele procurava roubar-lhe a esposa. O pesquisador, Michael, vem à procura de Shakespeare, mas o livro que o tempo todo lhe citam e com o qual se debate é o *Fausto* (1887) de Goethe. Piedade lê para ele a passagem em que Fausto pergunta a Mefistófeles: “Quem és tu?” e este responde que é uma parte da parte que existiu inteira no início de tudo (1995, 37’37’’-39’10’’), o andrógino. No filme, os homens são tentados pelo Diabo, as mulheres (as duas) são cúmplices do Diabo, há matas embruxadas, com pedras que se movem, e esculturas que parecem vivas. Nunca Piedade e a mulher de Michael, Hélène, se encontram, tudo indica que uma é a parte da parte da outra ou ambas são a parte da parte de algo mais primordial. Elas acabam por destruir o Diabo e jogar com o desejo de Michael, que responde indolentemente ora a uma ora à outra. Hélène e Piedade podem ser, como Judy e Madeleine no *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock, uma só mulher, ou duas para uma, como a Conchita de *Cet Obscur Objet du Désir* (1977) de Luis Buñuel. “Ao pé dela, ou delas, todos os homens, incluindo o que veste a pele do Diabo, são pobres diabos, uma vez mais, pequeníssimas partes da parte imensa que a mulher é” (COSTA, 2005, p. 145).

Depois de mudar o título do filme, Oliveira altera o fim que havia planejado. As roupas íntimas de Hélène, que volta nua de um mergulho ao mar, seriam encontradas pelo pescador que observa o reencontro do casal. Ele acenaria para os dois num ‘olhe aqui o que vocês esqueceram’. Isso porque na leitura que Oliveira faz da ideia de Agustina, a pedra de toque é “algo que se toca e que reflete uma tentação” e o filme, se mantivesse o título original, lançaria seu outro lado da visão jocosamente. Em entrevista a José de Matos-Cruz, Oliveira faz o seguinte comentário acerca dessa história de produção:

Sobre *O Convento*, e segundo a Agustina diz, em *Pedra-de-Toque* (projecto embrionário de *O Convento* e de *As Terras do Risco*), “tudo o que não é ridículo, é verdadeiro”. No filme, o título original teria sentidos vários – do Poder, de todas as suas manhas, como vemos na política; por outro lado, simboliza a força daquilo que é autêntico. Será, quase, como uma paródia ao *Fausto*, de Goethe; bem entendido, paródia no sentido de apreço. Um filme sério, feito a brincar (OLIVEIRA, 1996, p. 52).

No livro, pedra de toque é tradução literal de Touchstone, nome do bufão de *As you like it* (1623) de William Shakespeare. Segundo Agustina, tal nome corresponde “provavelmente a um trocadilho atrevido, porque *stone* significa testículo” (BESSA-LUÍS, 1994, p. 163) e, desse modo, suscita um olhar que vê para além do sentido da visão, já que a ambiguidade nos permite ver mais de uma coisa a cada vez. Eis o embrião da intertextualidade paródica. Bénard da Costa, por seu turno, parece acrescentar a essas noções de pedra de toque o seu sentido mais corrente, “pedra com que se avalia a pureza do ouro; jaspe negro, meio de avaliar”,⁹ fazendo renascer o título esquecido sob o aspecto de termo técnico. Comparar, contrastar, diferenciar, testar intuições, na análise de traços temáticos e estilísticos a pedra de toque faz remissão a esse pôr à prova, o trabalho de pesquisa e o exercício crítico capaz de jogar luz sobre o que é autêntico e característico na atividade criadora de um autor. Ferramenta *sine qua non* pode-se chegar ao outro lado da visão e trazer à consciência o sentido último disfarçado de hábito cotidiano.¹⁰

⁹ Segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.

Link direto: <<http://www.priberam.pt/DLPO/default.aspx?pal=pedra-de-toque>>.

¹⁰ Inspiro-me no uso que Davi Arrigucci Jr. faz do termo: “O insólito, quando nele [Aníbal Machado] ocorre, não supõe uma quebra de moldura verossímil do realismo. É claramente um fator poético, de invenção motopoética, funcionando como pedra de toque de uma verdade oculta sob aparência de hábito cotidiano, resguardado pelo senso comum” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 144).

A pedra de toque como ferramenta comparatista

O comparatismo enquanto método,¹¹ no atual contexto dos estudos literários, procura pensar a literatura sem se deter nos limites impostos por fronteiras de nacionalidades, línguas, linguagens, estéticas, artes, formas de conhecimento e códigos culturais. À maneira das propostas comparatistas que surgiram no meio científico ao longo do século XIX, invadindo todos os saberes, a disciplina do campo de Estudos Literários conhecida como Literatura Comparada visa articular fatos (pelo menos dois) literários a um ou mais procedimentos de análise existentes, de modo a apresentar uma leitura viva e crítica, que sem pretensões de ser absoluta pode dar a ver novas características dos fatos escolhidos e da sua relação com os homens e suas culturas. Expandindo-se e reformulando-se para se libertar da inicial orientação historicista e etnocêntrica, o comparatismo literário abriu, nas últimas décadas, a possibilidade de se articular fatos literários a outros fatos artísticos, da pintura, da escultura, da música, do teatro e do cinema, traçando suas relações intersemióticas.

O estudo das adaptações cinematográficas de obras literárias parece-nos de grande interesse. A passagem de um texto de romance para a sinopse de um filme (exemplo: a adaptação que Agustina Bessa-Luís fez do seu romance *Fanny Owen* para o filme de Manoel de Oliveira que, aliás, como se sabe, já tinha adaptado ao cinema *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco) pode levar a importantes conclusões sobre a escrita, sobre a imagem e a sua função de cristalização da palavra, sobre a relativa autonomia de um texto literário (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 146).

A comparação entre literatura e cinema executada através da ótica da adaptação foi o ponto de partida dos Estudos de Literatura e Cinema, galho da árvore da área de Literatura e Outras Artes, por sua vez pertencente à floresta espessa que é a Literatura Comparada. “O problema apresentado à nossa reflexão não é, no fundo, tão novo assim: é, a princípio, o da influência recíproca das artes e da adaptação em geral” (BAZIN, 1991, p. 84). O fenômeno da transposição audiovisual de textos literários é tão antigo quanto o cinema, que desde cedo levou para as telas tanto os grandes clássicos como textos literários recentes.¹² Inevitável, por isso, que a recepção desses filmes procurasse compará-los com os respectivos textos-fonte,

¹¹ “Se as literaturas podem ser comparadas, em certa medida, às espécies animais pela natureza de sua evolução, é preciso, pois, estudá-las mediante um método análogo, bastante específico e profundo, capaz de explicar a complexidade dos fatos aos quais se aplica. E este método só pode ser, como todo método científico, o método comparativo, ponto de ligação entre ciências tão distantes quanto a anatomia e a gramática, a zoologia e a lingüística, a paleontologia e a ciência das religiões” (TEXTE, 1994, p. 37).

¹² Corrigan (1999) faz um enquadramento histórico da adaptação cinematográfica de obras literárias, comentando, com inúmeros exemplos, sua gênese e desenvolvimento na história do cinema.

examinando-os a partir do critério da *fidelidade*. Mas se o espectador-leitor acaba por valorizar o filme de acordo com as semelhanças e diferenças junto ao livro, ou junto a *sua* leitura do livro, o pesquisador dos estudos de literatura e cinema deveria valer-se do conceito de (in)fidelidade para discutir a multiplicidade de leituras possíveis e válidas de uma obra literária, além de explicitar a leitura específica que foi apresentada no filme. “Adaptar, enfim, não é mais trair, mas respeitar” (BAZIN, 1991, p. 97). De um modo ou de outro, a ideia de fidelidade acaba por colocar a arte cinematográfica numa posição de inferioridade frente à arte literária, considerada “de uma riqueza incomparavelmente mayor que el del cine; su técnica artística, casi inconmensurable” (AYALA, 1996, p. 89).

Uma das proposições contidas no célebre Relatório Bernheimer de 1993 veio reverter esse quadro, pois apresentava o importante parecer de que os fenômenos literários não precisariam mais ser o enfoque da Literatura Comparada, em torno dos quais os demais fatores culturais orbitariam: “Literary phenomena are no longer the exclusive focus of our discipline. Rather, literary texts are now being approached as one discursive practice among many others in a complex, shifting, and often contradictory field of cultural production” (BERNHEIMER REPORT, 1993, p. web). Isso permitiu que o vetor literário → filmico não só pudesse ser invertido, como, se necessário, até mesmo suprimido, reformando as teorias da adaptação e possibilitando que as relações entre literatura e cinema pudessem ser exploradas em toda sua complexidade.¹³

Para sondar filmes com a mesma riqueza com que perscruta livros, o comparatista atento às relações entre literatura e cinema precisa necessariamente ampliar suas ferramentas de análise, e ser apto para decompor o todo do livro e filme segundo as especificidades de cada um, servindo-se de um conjunto de princípios e procedimentos orientadores capazes de articular os dois objetos de maneira organizada e crítica, sem favoritismos. Por sua capacidade de absorção de formulações teóricas diversas e preferência por uma análise centrada primordialmente no texto, a Literatura Comparada permite a concatenação entre uma infinidade de caminhos sem os quais não é possível explorar com riqueza objetos de naturezas múltiplas e multiformes. O método comparativo “não deverá ser julgado pela sua objetividade, mas sim em função da capacidade crítica em relação ao objeto estudado” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 169). Aliás, é preciso destacar que o comparatista se vê sempre diante

¹³ Um exemplo profícuo é o trabalho “Mostragem e mostração em António Lobo Antunes”, de Sérgio Guimarães de Sousa, professor da Universidade do Minho, que não apenas mostra o emprego consciente de elementos da linguagem cinematográfica em obras do romancista português como discute as influências recíprocas entre as duas artes. O trabalho foi apresentado na forma de comunicação no *Colóquio Internacional Literatura e Cinema: Intersecções*, realizado no Prédio de Letras da USP a 19 e 20 de maio de 2011. Há informações sobre o evento disponíveis em: <<http://sce.fflch.usp.br/node/397>>.

de um labirinto e, por isso, “sua tarefa maior reside precisamente nessa construção em aberto que ele irá realizar” (COUTINHO, 1996, p. 33), definindo suas próprias orientações metodológicas e ferramentas de análise. O comparatista não está, portanto, ‘preso’ a uma metodologia fixa que exclui outros olhares, antes é convidado a compor uma leitura mais rica e esclarecedora de determinados objetos, obras e questões. “Já é tempo de saber questionar, de dar uma resposta entre outras” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 170). Resposta essa tanto mais reveladora conforme é marcada por uma pluralidade de vozes “que não desembocam numa verdade final unificadora” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94), mas promovem um confronto efetivo com a alteridade. Assim como a literatura, os estudos literários são um vasto sistema de trocas.

Em suma, [Literatura Comparada] é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. Como se percebe, há uma ampliação gradativa que se anuncia primeiramente nas comparações inter-artísticas.

Ora, essa ampliação de campos de investigação pressupõe uma duplicação (ou multiplicação) de competências. O comparatista terá de aprofundar-se em mais de uma área, ou seja, em todas aquelas que vai relacionar, dominando terminologias específicas e movimentando-se num e noutro terreno com igual eficácia (CARVALHAL, 1991, p. 12).

Por isso não apenas os objetos como igualmente os procedimentos metodológicos do comparatista podem (e muitas vezes precisam ser) plurais. “Não há (felizmente, acrescenta-se) um método comparativista”, o leque de possibilidades se abre “segundo a natureza da questão levantada pelo investigador” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 17). Para tratar do cinema de Manoel de Oliveira pelas suas relações com a literatura de Antonio Vieira – como adiante se verá – recorrerei a procedimentos de análise baseados em conceitos, ferramentas e modelos da teoria literária (CANDIDO, 2002; BARTHES, 2007), da teoria do cinema (XAVIER, 2005; STAM, 2006) e dos estudos comparados de literatura e cinema (BELLO, 2008; SOUSA, 2001), aliados à noção de pedra de toque tal qual apresentada por Bénard da Costa.

Com respeito à pedra de toque, comecemos por uma anedota narrada pelo jesuíta indiano Anthony de Mello. Contam que apenas um título se salvou no incêndio da Grande Biblioteca de Alexandria, mas porque era um livro muito comum, enfadonho e desinteressante foi vendido por alguns centavos a um homem humilde que mal sabia ler. Entretanto, aquele era provavelmente o livro mais valioso do mundo, porque trazia rabiscado, na terceira-capa, o segredo da pedra de toque, “um pedregulho que podia transformar em ouro puro tudo que tocasse”. Segundo aquelas notas, o paradeiro da tal pedra era a praia do mar Negro, entre inúmeras outras pedrinhas idênticas a ela, exceto por um detalhe: “enquanto os

outros pedregulhos eram frios ao toque, ela era quente, como se estivesse viva”. O homem sentiu que havia comprado um verdadeiro mapa do tesouro, vendeu o pouco que tinha, pegou emprestado outro tanto, armou uma tenda no local indicado e “iniciou a paciente tarefa de procurar a pedra de toque”. O trabalho era sistemático: “pegava uma pedrinha; se fosse fria ao toque, não a devolvia à praia porque, se o fizesse, levantaria e apalparia a mesma pedra dezenas de vezes; não, ele a jogava ao mar”. Seguiu com essa tarefa por horas inteiras, por dias, semanas, meses, todo um ano. Fez novo empréstimo e continuou a busca por mais dois anos. Trabalhava incansavelmente, dormia pouco e comia apenas o essencial. “Uma tarde, ergueu uma pedra e ela estava quente ao toque – e, por pura força do hábito, lançou-a ao mar Negro!” (MELLO, A., 2000, p. 127-128). A anedota trata, obviamente, das reações programadas, porém não consigo afastar da cabeça a imagem do homem transformado em puro ouro, o único a tocar diretamente na pedra de toque. Ao invés de determinar com exatidão o conceito de pedra de toque, procurarei estabelecer algumas bases de apoio, reunindo aqui outros empregos como este, singulares e esclarecedores da pluralidade semântica do termo, da sua amplitude e das suas estremaduras.

Em sentido mais concreto, a pedra de toque é uma ferramenta de mineradores e joalheiros, “aquella em que roça o oiro, ou a prata para da còr que nella deixaõ se esmar o seu quilate” (BLUTEAU, 1755-1824[t.2], p. 467). Em Geociências é definida como um material lítico rico em compostos silicosos, escuro ou negro, usado para testar ligas de metais preciosos. O teste da pedra de toque consiste em analisar o traço que o metal testado deixou na superfície da pedra de toque em comparação com outro traço, deixado por um metal de composição conhecida, de modo a determinar sua pureza e valor.¹⁴

¹⁴ Segundo o *Dicionário Livre de Geociências*, coordenado por Eurico Zimbres, professor da UERJ, online.

Link direto: <http://www.dicionario.pro.br/dicionario/index.php/Pedra_de_toque>.

“Qualquer rocha, mineral ou mineraloide, com granulometria fina, isentos de minerais ou inclusões que possam reagir com ácidos, e de cor escura, são suscetíveis de serem usados como pedra de toque. Os seguintes materiais têm sido usados: basalto, ardósia, vidros vulcânicos, sílex. A cor escura é necessária para realçar a cor do traço da peça que está sendo testada e a do padrão usado. A granulometria deve ser fina o suficiente para que se possa produzir um traço homogêneo, sem danificar em demasia a peça testada. Superfícies muito lisas, mesmo com dureza elevada, farão com que a peça deslize não produzindo traço, que é a base do teste. Conhecido há muito tempo, o teste da pedra de toque, ao permitir mais acuracidade na identificação do ouro e da prata e suas ligas, foi uma revolução que contribuiu para a disseminação do uso destes metais preciosos, expandindo seu comércio e uso como unidades monetárias e de entesouramento de valor. Theophrastus (372-287 a.C.) já faz referência à pedra de toque em seu compêndio “Sobre as Rochas”. O teste da pedra de toque consiste em fazer sobre a superfície da pedra de toque dois traços: um do metal que se quer testar e outro com uma amostra padrão de composição conhecida. A forma mais simples e primitiva consiste em comparar as cores dos traços deixados sobre a superfície. Modernamente foram acrescentados tratamento dos traços com ácidos, comparando os resultados produzidos sobre o traço padrão e da peça a ser testada. O ácido apropriado a ser aplicado sobre o traço, que nada mais é do que o pó da liga que está sendo tratada, produz reações típicas dependendo da liga. Apesar de não ser um teste muito acurado, o teste com a pedra de toque é suficiente para determinar e diferenciar as principais ligas usadas no comércio, em especial as de ouro 18, 14 e 12 quilates”.

A capacidade de testar e diferenciar os metais comuns dos metais preciosos fez com que a expressão pedra de toque se transformasse em sinônimo de coisa fundamental para compreensão das particularidades de uma questão posta à prova. O P. Antonio Vieira, por exemplo, localiza um emprego conotado da expressão pedra de toque já em Quilón de Esparta (século VI a.C.).

Chilon, hum dos sete Sabios de Grecia, dizia, que assim como a pedra de toque prova o ouro, & a prata; assim o ouro & a prata são a pedra de toque dos homens. Quereis provar quem são os homens, tentay-os com ouro, & com prata. Do ouro o disse o Ecclesiastico: *Qui post aurum non abijt: probatus est in illo*: & da prata o disse David: *Ut excludant eos, qui probati sunt argento*. E notay, que o que nesta tentação ficou aprovado, foy hum só: *Qui probatus est in illo*: & os que ficaraõ reprovados, & excluidos, foraõ muitos: *Ut excludant eos, qui probati sunt argento*. Ora já que todos os dias pedimos a Deos que nos livre das tentações, ou que nos não meta nellas: *Ne nos inducas in tentationem*: demos-lhe muitas graças, pois nos livrou desta, em que nõs nos tinhamos metido (VIEIRA, 1679-1699[t.4/1685], p. 414-415).

Nietzsche serve-se da expressão pedra de toque como sinônimo de critério, meio de avaliar. “Mas que critério, que pedra de toque existe para verificar sua [dos sentimentos] autenticidade?” (NIETZSCHE, 2002, p. 112). Outro caso é a seguinte passagem acerca da cultura autêntica: “Pois é aqui, bem perto de vocês, a cada momento em que falam e escrevem, que têm uma pedra de toque para compreender a dificuldade, a imensidão da tarefa [de se fazer compreender]” (NIETZSCHE, 2003, p. 69), o homem culto definido como aquele que usa as palavras e os jargões com sensatez.

Nos estudos literários, foi o comparatista inglês Matthew Arnold quem primeiro sugeriu o emprego de *touchstone* como termo a ser aplicado em análise de poesia. As pedras de toque na concepção de Arnold indicam as expressões célebres (“expressions of the great másters”) usadas pelo poeta estudado para fazer referência a suas fontes modelares. Para ele, averiguar o sucesso do uso de pedras de toque é o meio mais concreto para se julgar a qualidade de um poema. O poeta demonstraria o seu valor na comparação com sua referência, de acordo com o grau de habilidade com que soube reafirmar ou negar aquilo que já foi dito anteriormente. “Short passages, even single lines, will serve our turn quite sufficiently. Take the two lines which I have just quoted from Homer, the poet’s comment on Helen’s mention of her brothers; – or take his” (ARNOLD, 2004, p. web).

No Brasil, “o precursor desse termo como mecanismo estético-pedagógico é Mário Faustino” (RIGGI, 2009, p. 70), que terá seguidores como Zé Lino Grünwald, Armando Freitas Filho, Affonso Ávila e Alice Ruiz. Emprestando a expressão de Matthew Arnold, o

também poeta e crítico piauiense destaca a função de padrão comparativo da pedra de toque, entendendo que a tradução literal de fragmentos de Baudelaire, Virgílio, Shakespeare, Homero, Villón, Victor Hugo, Sêneca, Keats, Lucrécio, Blake, Edward Fitzgerald, Yeats, Shelley, Marlowe, Teócrito, Juan de Mena, Rosard, Conde de Surrey e Whitman, suas principais referências, representava os pontos mais altos de sua linguagem poética.

Aplicava-a com frequência também em seu trabalho crítico, comentando comparativamente poemas de outros autores brasileiros e suas fontes de inspiração. Pedra de toque como termo que se refere a trechos, frases, expressões, ou às vezes, simples flashes da maior densidade poética contidos dentro de um texto. Pode caracterizar tanto uma ideia inovadora ou consagrada, com efeitos de imagem ou de musicalidade. Reflete grandes momentos, passagens inesquecíveis de autores consagrados ou trechos particularmente significativos, dependentes da visão subjetiva de quem os seleciona. Para Faustino, as pedras de toque devem refletir os gostos do poeta, não apenas apontando suas influências clássicas e canônicas, mas também os poetas esquecidos e contemporâneos com os quais estabelece diálogo.

Para nós essas ‘pedras de toque’ – que a muitos hão de parecer resquícios ‘parnasianos’ de indevido amor à unidade ‘verso’ – são muito importantes: definem nosso gosto, contribuem para a formação de um novo gosto entre nossos leitores mais jovens, servem de termo de comparação para o julgamento de outros poemas, estabelecem performance standards, isto é, padrões de realização e formam, ao mesmo tempo, verdadeira antologia de fragmentos excelentes (a nosso ver) da poesia universal (FAUSTINO, 1957, p. 4).

A pedra de toque é, em realidade, um conceito polissêmico, interdisciplinar, sem definição unânime. Nos estudos de Direito no Brasil, o termo foi retomado por Celso Antônio Bandeira de Mello, professor da PUC-SP, para designar os dois princípios básicos, mais importantes do Direito Administrativo, dos quais todos os demais decorrem: princípio da supremacia do interesse público sobre o privado e princípio da indisponibilidade do interesse público (MELLO, C. A. B., 2009). Na Filosofia, embora não seja uma terminologia dicionarizada, é comum o emprego da expressão pedra de toque no sentido de reflexão-chave ou principal pensamento de um filósofo. São alguns exemplos: “a razão comunicativa é a pedra de toque da filosofia de Habermas” (LIMA, H. P., 2000, p. 22); “o carácter ‘sacramental’ da Realidade é para Heidegger, a pedra de toque da filosofia de M. Heidegger” (CANTISTA, 1972, p. 134); “o conceito de liberdade é, pois, a pedra chave da filosofia de Kant” (CANTISTA, 2006, p. 59), “a pedra de toque de inúmeros sistemas filosóficos é construída pelo problema da morte” (MORA, 2004, p. 2016).

Bénard da Costa, a meu ver, vale-se da pedra de toque no mesmo sentido que os *jovens turcos* – jovens críticos franceses que começaram a publicar na revista *Cahiers du Cinéma* na década de 1950 e que mais tarde realizariam filmes dentro de um movimento próprio, a *Nouvelle Vague* –¹⁵ utilizavam o termo *matriz*, como maneira de abstrair e extrair uma ideia-mãe, dada através de frases-tipo e motivos que reaparecem ou por uma variedade de configurações que desembocam numa mesma questão, revelando “obras diversamente unas ou unamente diversas” (COSTA, 2005, p. 118), ou melhor, dando a ver uma unidade temática que perpassa todos os filmes do cineasta e o promove à categoria de autor.

A construção da matriz passa obrigatoriamente pela análise do conjunto de filmes de um autor, é um trabalho sobre a redundância: peça essencial do método crítico [dos jovens turcos]. São as repetições e as similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas propostas pelos vários enredos que permitirão delinear a matriz (BERNARDET, 1994, p. 31).

Quase tão antigo quanto o termo *sétima arte* é o termo *autor* ligado ao cinema, mas apareceram várias noções (definições) diferentes relacionadas a ele. Em princípio, a ideia de autor surge ligada ao roteirista: em 1919 era pensando na significação literária do termo que Henri Diamant-Berger diria que o roteiro é o filme em si e por isso ao autor do roteiro cabe a responsabilidade do filme (DIAMANT-BERGER, 1919). Na década de 1920, Jean Epstein chamaria os cineastas de *autores de cinema*, referindo-se com clareza aos realizadores de filmes, sendo a partir desta noção de autor que a questão da autoria se enraizaria na tradição francesa (EPSTEIN, 1921). Em 1948, Alexandre Astruc publica “La caméra stylo” (a câmera-caneta) e defende que o cinema estava virando uma nova linguagem, ou descobrindo a sua linguagem, por isso aos poucos se desprendia da tirania do visual, da imagem pela imagem, e se tornava uma escrita tão maleável e tão sutil como a literatura, tão plasticamente subjetiva quanto a pintura, o cinema tornava-se capaz de produzir um discurso cuja beleza se relaciona diretamente ao potencial artístico de seu autor (ASTRUC, 1948).

De todo modo, é apenas na década de 1950 que o termo autor ligado ao cinema gera grande polêmica, ao ser inserido na proposta de crítica cinematográfica que ficou conhecida como *Política dos Autores*, formulada pelos jovens turcos. A novidade da Política dos Autores não era o fato de ligar autor a diretor (relação que já foi feita antes, como vimos), mas o pensar em cinema de autor olhando para a produção fílmica hollywoodiana e fazendo emergir como autor de cinema diretores de filmes comerciais, como era o caso de Alfred

¹⁵ Dentre eles, encontramos nomes importantíssimos do cinema mundial, como Jean Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer e Claude Chabrol.

Hitchcock, John Ford ou Orson Welles, equiparando-os a cineastas abertamente ligados ao cinema de arte, como Roberto Rossellini e Federico Fellini. Outra novidade do trabalho dos jovens turcos foi cortar definitivamente o peso literário da palavra autor quando ela for usada no meio da produção de cinema. Jean Luc Godard enxerga a literatura como grande inimiga do cinema de autor, defendendo “um cinema que seja cinema-cinema, e não um cinema reflexo da literatura” (GODARD apud BERNARDET, 1994, p. 17), um cinema livre da trama, para o qual importa apenas a *mise-en-scène* (ou seja, a colocação em cena, a encenação, o material que sai da filmagem, o pensamento que emana do material audiovisual). Neste sentido, “a política dos autores implica uma necessária desvalorização dos enredos” (BERNARDET, 1994, p. 18), até mesmo daqueles que vêm da literatura. E nesse ponto, os jovens turcos se chocaram com a questão da fidelidade, vista ainda de forma conservadora pela maior parte dos críticos da época. Um exemplo disso foi o artigo “Le Paisir” de Godard ter sido recusado pelo então editor da *Cahiers du Cinema*, André Bazin. O também mentor de Godard teria barrado a publicação provavelmente pelo elogio que o jovem crítico fazia ao filme *Le Paisir* (1952) de Max Ophüls, que, baseado em três contos de Guy de Maupassant, não era fiel aos textos literários.

Outro ponto essencial da Política dos Autores é a identificação do autor com aquele que diz *eu*. Truffaut enxergava no futuro do cinema um caráter mais individual e autobiográfico, com filmes que seriam uma confissão ou diário íntimo. Essa apologia do sujeito mostra como os jovens turcos negavam o cinema como arte coletiva, de equipe. Nessa perspectiva, entendiam que o autor cinematográfico poderia aparecer de três modos: como o realizador que elabora o argumento e o roteiro, dirige e monta o filme; como o realizador que além de ser roteirista e diretor também é produtor do próprio filme; e como diretor apenas – desde que o filme revele sua expressão pessoal. Ou seja, o filme precisa ser marcado autoralmente.

A grande questão é como entender assim boa parte do cinema norte-americano, que estava longe de se apresentar como diário íntimo, mas antes tinha intensões primordialmente comerciais. Para dar conta também desses filmes é que os jovens turcos elaboram um método de análise fílmica que consiste na localização do que está por detrás da película e se repete em vários filmes de mesma autoria. Filme de autor seria aquele que revelasse a matriz, ou seja, uma temática, uma moral, um termo-chave que emergissem do enredo (enxergado dessa forma, o enredo não precisaria mais desaparecer) e a partir da qual seria possível mostrar como o diretor pôs sua marca no filme ou interpretou o texto, no caso de uma adaptação. O trabalho do crítico, nessa perspectiva, é evidenciar a matriz através de um trabalho de decantação que faz ver o que Bernardet (1994) chama de “arquefilme”, ou o filme por traz dos títulos de uma filmografia.

A busca pela matriz acabou por se tornar a marca da Política dos Autores, aparecendo como aquela ideia-mãe que perpassa todas as obras de um autor, sendo plantada por ele¹⁶ e identificada pelo crítico durante a análise. “O que é mais importante para a política não é o filme em si, mas a sua inserção dentro de um sistema” (BERNARDET, 1994, p. 37). Os jovens turcos veem o autor como uma unidade, recortam dos filmes o que contribui para essa unidade e deixam de lado todo o resto (mesmo que seja um filme inteiro ou, até mesmo, todo um período de produção). É trabalhando com dados biográficos e com a totalidade da obra que esses críticos vão olhar para cada filme, sempre preocupados em representar a obra de um autor como um todo coerente e uno. No ver da Política dos Autores, “o encontro da matriz pelo cineasta e pelo crítico se dá por caminhos paralelos, o autor vai buscando a matriz até o momento da cristalização; o crítico segue as pegadas do autor, chegando, depois dele, à percepção dessa cristalização” (p. 34). Antes de chegar nela, porém, o crítico pode enfrentar alguns obstáculos. “Público e produtores são fatores que prejudicam a integridade do autor, a sua evolução, a sua unidade, a plena expressão e desenvolvimento da matriz, mas são fatores assimiláveis pela política por serem fatores exteriores” (p. 49), sobre os quais o cineasta não tem controle; o problema surge quando os fatores que prejudicam a integridade do autor são internos, quando ele apresenta contradições e novidades, que os jovens turcos apenas ignoram, o que acaba por enfraquecer o potencial de muitas de suas análises.

Aliás, a preferência pela análise temática revela outra fragilidade da Política dos Autores, por causa dela as críticas dos jovens turcos acabavam se guiando por princípios da teoria literária, voltavam à literatura, que tanto recusavam, através da análise da narrativa e do enredo do filme, fazendo com que a *mise-en-scène*, tão destacada por eles, acabasse sendo pouco valorizada ao longo dos textos. Isso só não acontece nos trabalhos de Godard que, defendendo a desvalorização do enredo em favor da decupagem, realiza uma análise temática a partir da discussão dos planos fílmicos. Um forte exemplo é seu artigo “Le cinéma et son double”, em que analisa o filme *The Wrong Man* (1956), de Hitchcock, mostrando como as opções de enquadramento, os elementos do *décor*, questões ligadas ao som e à iluminação revelam a matriz desse cineasta, a “culpabilidade intercambiável”, ou seja, a posição de eterna culpa e falta do homem em relação a Deus. Bernardet (1994) conclui sua discussão sobre a Política dos Autores evidenciando que a permanência do universo religioso, visto como matriz não apenas em Hitchcock, mas em muitos dos cineastas analisados pelos jovens turcos, acaba por caracterizar essa vanguarda da crítica cinematográfica.

¹⁶ Ainda que não conscientemente, pois “a matriz não é uma meta que o autor visualizaria previamente e, conhecendo-a, poderia programar os meios de alcançá-la” (BERNARDET, 1994, p. 39).

A partir da década de 1970, o termo autor de cinema se difunde e passa a ser aceita com tranquilidade a sua associação com o cineasta (principalmente quando este realiza longas-metragens de ficção). Todavia, o que o conceito ganhou em extensão, perdeu em profundidade. Ao tornar-se familiar, ou mesmo óbvio, acabou perdendo seu poder de polêmica, tanto em nível de produção como de crítica. Na década de 1980, é o próprio Godard quem dirá: já está em tempo de passar a outra coisa. Porém, ainda que com uma repercussão menor, o termo não morre, continua aparecendo em textos críticos, como os de Pascal Bonitzer (1999) e Olivier Assayas (2009), que valorizam a posição do autor e a *mise-en-scène* enquanto forma de pensamento, de expressão pessoal. Esses novos críticos entenderam a necessidade de se reformular a noção de autor de filmes e o método de análise dos jovens turcos, principalmente no que se refere à questão da unidade. O autor que surge nos novos trabalhos é sem dúvida um autor diferente do da Política dos Autores, já que na concepção dela era impossível falar de autor sem falar em unidade.

Raymond Bellour (1990), por exemplo, vai valorizar os filmes analisados não mais pela presença de uma matriz, mas por sua própria superfície, sem abandonar a noção de autor de cinema. O autor agora não é aquele que antecede o filme, dando-lhe a chave de leitura, mas emerge dele como uma instância abstrata, do mesmo modo como o *autor-implícito*¹⁷ aparece nos estudos literários. Também o *leitor virtual*¹⁸ ganha seu equivalente no cinema, o espectador começa a entrar em discussão, interessando enquanto “leitor” ideal para determinado filme, como instância abstrata também sugerida ao longo do texto. Deste modo, o termo autor de cinema vai sobrevivendo e ganhando novo impulso na ideia de um espectador que, como ele, está cada vez mais internalizado ao filme. É em acordo com essas e outras novidades da crítica de cinema que Bénard da Costa renova a busca da matriz através da pedra de toque. Em sua procura pela unidade na “apreciável extensão” da obra de Manoel de Oliveira, a mais extensa filmografia de qualquer cineasta português, não negligencia os elementos que a desfavorecem e desmentem, antes procura discutir as contradições, explorar cada filme em toda sua complexidade de obra irrepetível. Não por outro motivo esta ferramenta crítica me parece tão convidativa. Balanceia o peso das dimensões narrativa e audiovisual, trata com mesmo crédito a discussão do todo e o exame das partes.

¹⁷ Criado por Wayner Booth (1967), o termo autor-implícito (*implied author*) indica o segundo-ser do autor, o autor tal como ele se mostra na própria obra, distinto da pessoa real. O autor-implícito é a imagem que o escritor cria de si próprio no interior e ao longo do texto.

¹⁸ Diferente do *leitor real*, pessoa empírica que lê o texto, o leitor virtual é o ser “da ficção, implícito, a quem se dirige o narrador, criatura de papel” (FERNANDES, R.C., 1996, p. 7).

Ao final do artigo, confiando na eficácia da nova ferramenta comparatista que sugere, Costa lança o seguinte convite: “toquei na pedra de toque ao tocar na obra de Oliveira pelo lado do Eterno Feminino. Por muitos outros lhe poderia tocar? Espero que não restem dúvidas a quem ler este artigo e a quem lhe conhecer a imensa obra” (COSTA, 2005, p. 157). Sensibilizada pelo apelo, decidi “tocar” na filmografia oliveiriana por uma questão filosófica que encontrei no seio de sua obra: o eterno regresso.

Uma das pedras de toque oliveirianas: o eterno regresso

Em *A Divina Comédia*, Manoel de Oliveira coloca personagens antagônicos como Profeta e Filósofo, Eva e Santa Teresa, Jesus e Fariseu, Serpente e Pomba a conviverem no mesmo manicômio, seus diálogos absorvem e põem em xeque excertos literais da *Bíblia*, de *O Anticristo* (1888) de Nietzsche, da peça *A salvação do mundo* (1954) de José Régio e dos *Crime e castigo* (1866) e *Os irmãos Karamazov* (1880) de Dostoievski. Numa das cenas mais notáveis do filme, Filósofo e Profeta discutem no jardim, fazendo dialogar as obras de Nietzsche e de Régio numa sincronia impressionante. Quando questionado a respeito de sua função no plano de Deus, o Profeta diz: “eu venho salvar-te, vais voltar a nascer” e dessa sentença o Filósofo ironicamente conclui: “o eterno regresso” (1991, 20’39’’-20’46’’).

O eterno regresso, ou *eterno retorno*, e também o eterno feminino, é um notório mito grego reiterado e reformulado, na modernidade, por Friedrich Nietzsche. Enquanto o conceito de eterno feminino de Nietzsche indica uma *tensão* entre as duas forças das quais a mulher é fonte, vida e morte, pois ela teria o poder de dar (mãe/Virgem) e o de tirar (Lilith/Dalila) a vida humana;¹⁹ sua doutrina do eterno retorno procura solucionar o problema da relação entre a finitude e a infinitude da existência através da ideia de “um ciclo incondicionado e infinito de todas as coisas” (NIETZSCHE, 2008, p. 55). Para ele, o mundo é um jogo de forças finitas (como a da vida e da morte) exercidas ao longo de um tempo infinito, nem retilíneo nem uniforme, mas único e inacabável. Recusa, portanto, a existência de mundos transcendentais ou da eternidade situada num segundo mundo, perfeito, o mundo das essências platônico ou o

¹⁹ Nietzsche distingue essas duas facetas segundo a idade do elemento feminino: expressão de vida quando velhas, expressão de morte quando jovens. “E porque sabemos tão pouco, apreciamos [nós os poetas], de todo coração, os pobres de espírito, especialmente se são mulheres jovens. E também somos ávidos até das coisas que as velhas, à noite, contam umas às outras. Chamamos a isso, em nós, o eterno feminino” (NIETZSCHE, 1981, p. 140). Segundo Ferraz (1994), essa tensão ressaltada por Nietzsche evidencia uma dubiedade irredutível e fundamental do caráter feminino, que os homens perceberiam como “uma alteridade radical capaz de provocar medo” (FERRAZ, 1994, p. 182).

plano espiritual das religiões e propõe que a vida mundana assuma o centro, mas, com isso, pressupõe uma tarefa: se é impossível evitar o retorno da vida, vivamos de tal forma que seja possível desejar viver de novo a mesma vida. Por isso, Nietzsche considerava o eterno retorno como seu pensamento mais profundo e amedrontador. Não havendo princípio e fim da vida humana, não há progresso ou evolução. O mundo, semelhante a uma ampulheta, contém um número determinado de fatos que tendem a se repetir de tempos em tempos. A humanidade, nesta perspectiva, não avança rumo a um futuro desconhecido, mas na repetição experimental um número limitado de experiências.

Por outro lado, a noção de eterno regresso para além da doutrina do eterno retorno de Nietzsche²⁰ refere-se a uma percepção “primitiva” ou mítica do tempo, que não está pautado na percepção ocidental (europeia) de antes, agora e depois. Um tempo representado não por uma reta expansível, direcionada ao futuro, mas por um círculo (ou uma roda) em movimento contínuo e ininterrupto, entendido como único espaço possível do infinito. Trata-se do tempo cíclico da natureza e dos mitos, no qual passado, presente e futuro não estão inconciliavelmente separados. É possível o encontro com antepassados e descendentes. A história dos mitos e dos antepassados se funde à vida contemporânea. Tempo “primitivo”, aqui, não deixa de ser uma concepção problemática, já que surge em oposição a tempo moderno, àquele ligado à cultura não à natureza, pois o tempo moderno tem como fio condutor a cronologia que, por sua vez, “manifesta o esforço das sociedades humanas para transformar o tempo cíclico da natureza e dos mitos, do eterno retorno, num tempo linear escandido por grupos de anos: lustro, olimpíadas, século, eras etc.” (LE GOFF, 2010, p. 13). A doutrina do eterno retorno de Nietzsche concilia esses dois tempos, pois relaciona o tempo da natureza ao tempo histórico para dizer que o presente não será presente apenas uma vez, mas infinitas vezes e sempre idêntico.

Voltarão os homens [...] a viver em cavernas, Cristo a fazer o seu apostolado e a sofrer a sua paixão, Napoleão a ser vencedor em Austerlitz e vencido em Waterloo, e eu próprio a escrever essas mesmas linhas, neste mesmo papel, *numa data absolutamente idêntica*, e a ser depois lido pelos mesmos leitores... Cada momento é, pois, eterno; cada uma das nossas dores e cada uma das nossas alegrias hão-de voltar, exatamente idênticas no seu tom, no seu conteúdo, nas suas circunstâncias. O que é já foi, e o que foi será – *este beijo, este sorriso, esta dor, este espetáculo* (PROENÇA, 1987, p. 59-60).

²⁰ Expressa pela primeira vez em livro no *Assim falou Zaratustra*: “Eternamente retornam todas as coisas e nós mesmos com elas [...] infinitas vezes já existimos e todas as coisas conosco [...]. Eternamente retornarei para esta mesma e idêntica vida, nas coisas maiores como nas menores, para que eu volte a ensinar o eterno retorno de todas as coisas – Para que eu volte a pregar a palavra do grande meio-dia da terra e do homem, para que eu volte a anunciar aos homens o super-homem. Disse a minha palavra e me despedaço; assim o quer o meu eterno destino – e pereço como prenunciador!” (NIETZSCHE, 1981, p. 226-227). O eterno retorno é uma das questões mais recorrentes da filosofia de Nietzsche. Recomendamos, a esse respeito, Marton (2010), para um primeiro contato com a questão, e o capítulo “Eterno retorno: círculo mundano de interpretações” de Azeredo (2008).

Baseado no quadro cosmológico de várias civilizações antigas, que encontra ecos também na cultura grega, mulçumana, gaulesa, persa, e ainda na Índia e no Budismo (cf. PROENÇA, 1987, p. 101-120 e ELIADE, 2007, p. 101-112), o eterno retorno nietzschiano se diferencia por sua reverberação numa doutrina moral, de disposição heroica perante a vida, que deve ser valorizada ao ponto de se chegar a desejar sua repetição. Eterno retorno é o que sempre volta e o que se espera experienciar uma e outra vez.

Randal Johnson aponta três *features* na obra de Manoel de Oliveira, “memory, origins, and identity” (JOHNSON, 2007, p. xi), a memória como questão universal, que aparece tanto no interior da obra como nas reflexões teóricas de Oliveira acerca da arte cinematográfica (p. 4-5), e as origens e a identidade como questões locais, ligadas à nacionalidade do cineasta, e cuja expressão recorrente é o sebastianismo (p. 160). A teoria do eterno retorno tal qual apresentada aqui permite a reunião desses dois *leitmotive* da obra oliveiriana. A *memória* pode ser ligada ao eterno retorno porque nomeia a capacidade de adquirir, armazenar e evocar informações apreendidas anteriormente. Dá a possibilidade de regresso (subjetivado) ao que se passou. Já o *sebastianismo* porque se refere à crença no retorno redentor do rei D. Sebastião, que havia de remir Portugal e exaltá-lo à posição de centro do mundo, o Quinto Império. É o desejo de voltar a um tempo mais próspero e feliz: o período áureo das grandes navegações.

Manoel de Oliveira traz a memória para discussão em quase todos os seus filmes, e principalmente em *Acto de Primavera* (1963), *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965), *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), *Palavra e Utopia* (2000), *Je Rentre à la Maison* (2001a), *Porto da Minha Infância* (2001b) e *Belle Toujours* (2006a). Teoricamente, aproveita a ideia de memória para pensar o papel artístico que a técnica de filmar pode ter. Em entrevista a Leon Cakoff, ele afirma que “a arte repete o que aconteceu e o que já foi feito na vida: [ela mostra] não o futuro, mas o passado. [...] A memória não vai além do que se passou. E o cinema não vai além de memórias” (OLIVEIRA, 2005, p. 42-43). Para ele, o cinema é memória porque retoma as experiências coletivas de um povo. Por sua capacidade de fixação do presente, o cinema é capaz de preservar o passado representado no presente através da arte, no teatro, na literatura, na música, na pintura, na escultura etc. Por isso ele procura transpor para o cinema obras de seus artistas-referência, entre os quais merecem destaque José Régio, Camilo Castelo Branco e Agustina Bessa-Luís.

A memória, como propriedade de reter informações na mente e de compartilhar (verbalmente) essas informações, sejam momentos vividos diretamente ou memórias de memórias de outrem, possibilita a partilha de experiências. Quando uma pessoa transmite à outra aquilo que aprendeu com sua experiência de vida permite que essa outra pessoa agregue rapidamente novos saberes aos seus próprios. Isso torna possível que cada indivíduo não precise experimentar cada experiência para conhecê-la. “A memória [...] procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (LE GOFF, 2010, p. 471). No limite, é possível dizer que a cada geração a humanidade conhece um pouco mais sobre o mundo e sobre si mesma. A câmera de filmar, como aparato intelectual e técnico, produzida para gravar o real e reproduzi-lo, permite que a vida efêmera e transitória ganhe formas estáveis e permanentes, que informações da memória que se pretende comunicar ganhem contornos extraverbais, além dos verbais. Para Manoel de Oliveira

o que se transporta para o cinema é, de fato, o pensamento, transportam-se, enfim, os pensadores fortes, as histórias mais interessantes e, automaticamente, universais. Portanto, o cinema será, como arte, a única que simula a vida real, e, portanto, a única memória histórica ou ficcional que repõe as coisas como se fôra a própria vida. Memórias lembradas (OLIVEIRA, 2005, p. 57).

Nos filmes, ele aborda de inúmeras maneiras essa sua ideia de cinema como memória lembrada (e revelada). Por vezes, dá a ver fatos da memória histórica do povo português, como em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, um *Os lusíadas* ao revés que relembra passagens da História de Portugal a partir de tentativas fracassadas de expandir seus territórios. “Tomando aquele prêmio e doce glória do trabalho que faz clara a memória” (1990, 54’58’’-55’02’’), a menção a esses versos de Camões serve-lhe para refletir sobre a natureza desse prêmio. Oliveira defende que o verdadeiro prêmio das grandes navegações foi a *dádiva* dos portugueses para o mundo, como pioneiros, abrindo às portas para que os diferentes povos e comunidades pudessem participar de uma comunicação universal, que a cada dia se torna mais efetiva. Ao reproduzir esse ponto de vista sobre a história portuguesa, ele procura destacar que não podemos saber como era o mundo antes do advento do cinema, “que repõe as coisas como se fôra a própria vida”, dando um aspecto inverossímil a todos os momentos históricos representados a exceção da Guerra Colonial, das décadas de 1960 e 1970, momento presente da *diegese* fílmica.²¹ A fotografia das cenas do passado é composta a semelhança de

²¹ Salvo, talvez, o momento emblemático do filme em que um dos africanos é alvejado, durante o embate armado entre os soldados portugueses e os guerrilheiros (os “turras”), e os gritos dele, caricatos à beira do inacreditável, interromperem a batalha momentaneamente.

pinturas de época e de gravuras de enciclopédias de História e os episódios contidos nelas encenam literalmente passagens de textos de cronistas reunidos por Oliveira, a fim de destacar a impossibilidade de “dar a ver” um passado que não foi registrado via aparato cinematográfico, “o enigma da representação presente do passado ausente” (RICOEUR, 2007, p. 428).

Em outras ocasiões, põe em seus filmes sua memória pessoal. O filme mais representativo dessa abordagem é *Porto da Minha Infância*,²² um verdadeiro cinediário em que Oliveira conta episódios de sua infância e adolescência, bem como suas primeiras experiências com cinema. “A narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a *sua* memória” (BOSI, E., 1999, p. 68), os modos de lembrar empregados por Oliveira partem da singela poeticidade de seu discurso memorialístico e intensificam-se no contato com os registros audiovisuais dos lugares que frequentou (imagens atuais × imagens de arquivo) e com o poema nostálgico “Regresso ao lar”, de Guerra Junqueiro, cujas estrofes são cantadas por Maria Isabel de Oliveira em diferentes momentos do filme. Homem e artista do Porto, adaptador cinematográfico de vários outros artistas do Porto, Oliveira registra as suas lembranças em simetria com a memória de sua cidade. “O Porto recuperado é não só o da infância do cineasta, mas o da vida social portuguesa, o das intensas transformações políticas dos séculos XIX e XX e o dos escritores que por ele passaram e o retrataram em suas obras” (VALENTIM, 2010, p. 258). Trata-se de um filme que amarra a memória da pessoa – as fortes recordações do sujeito narrante –, à memória de seu grupo, por sua vez reveladora de uma determinada tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade.

Nesse sentido, em *Viagem ao Princípio do Mundo* a memória individual chega a se confundir com a coletiva. As próprias experiências de Oliveira²³ são somadas às lembranças dos velhos da aldeia real²⁴ que o filme documenta e particularizam o ponto de vista oliveiriano sobre o caso real de Yves Afonso, ator francês de ascendência portuguesa que teria

²² Pelo menos dentre os filmes disponibilizados para o público, pois Oliveira filmou em 1982 *Visita ou Memórias e Confissões* na sua própria casa, contracenando ele próprio com sua esposa (Maria Isabel de Oliveira) e com o escritor Urbano Tavares Rodrigues, que conheceu na prisão, quando foi detido sem acusações claras pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), durante a ditadura salazarista. Ao que parece, Oliveira conta, neste filme, suas memórias do cárcere, e pelo teor íntimo, e autobiográfico, decidiu que o filme só seja exibido após a sua morte. “Ora, cada um tem o seu papel na vida. Este mundo é um teatro, nós os intérpretes, estamos a desempenhar algo, que vamos sabendo à medida que o vivemos. Não conhecemos o futuro, porque o autor ainda não o revelou; portanto, *Visita* surge de uma circunstância, que provocou o acaso, o qual resultou num filme. Eu entendi que devia guardar aquela memória, e passei-a ao cinema... Haverá, depois, razões mais subterrâneas. Mas, do inconsciente não se pode falar!” (OLIVEIRA, 1996).

²³ Experiências essas transferidas para o personagem Manoel, também realizador de cinema, interpretado por Marcello Mastroianni.

²⁴ Esses velhos são, no filme, também interpretados por atores.

procurado suas raízes quando foi rodar algumas cenas em Portugal, caso esse que lhe foi contada por Bénard da Costa. “O princípio do mundo é o princípio da nossa memória” (OLIVEIRA, 1996, p. 148) e o princípio da nossa memória vem da tradição e da memória de nosso grupo. Individualmente “não somos senão um eco” (HALBWACHS, 1990, p. 47), mais ou menos criativo e pessoal, da massa de lembranças comuns que definem e particularizam o(s) grupo(s) social(s) a que pertencemos.

Cabe destacar que também como artifício técnico, o cinema traz “em arte e simulacro, as imagens da nossa memória e as formas da nossa imaginação real” (ALMEIDA, M., 1999, p. XIV). Já em 1916, Hugo Munsterberg perceberia que muitos recursos da técnica cinematográfica são capazes de materializar artificialmente processos mentais: o *close up* (detalhe em destaque) é semelhante à *atenção*, todos os sentidos se concentrando em um único fragmento da cena; o *cutback* (rápido retorno de quadros já mostrados) assemelha-se às *imagens-lembrança*, súbito lampejo de uma reminiscência passada de algum modo estimulada pela situação presente; o *flash-forward* (visão prospectiva ou salto para uma situação no futuro não imediato) seguido de retorno à cena presente tem paridades com a *imaginação/expectativa*, um estímulo do presente levando-nos a prever em fantasia a decorrência possível de uma determinada ação; a *montagem paralela* (duas ou mais cenas mostradas alternada e simultaneamente) aproxima-se da *sugestão*, apenas em pensamentos temos a possibilidade de estar em dois lugares ao mesmo tempo. “O cinema, ao invés de obedecer as leis do mundo exterior, obedece as da mente” (MUNSTERBERG, 1983, p. 38).

No cinema oliveiriano, um caso representativo da utilização de técnicas de cinema para materialização de processos mentais é a montagem da cena final de *Acto de Primavera*. Planos-relâmpagos de imagens-símbolo do momento histórico contemporâneo ao filme: explosão atômica, decolagem de foguetes, sobreviventes de Hiroshima expostos à radiação, mortos no Vietnã etc., são aproximados via montagem paralela da representação popular da ressurreição de Cristo feita pelo povo da Curalha, em Trás-os-Montes, de maneira a provocar o espectador a interpretar essa *associação de ideias*. Para esses camponeses, que têm acesso aos acontecimentos do mundo apenas via leitura de jornal por um integrante alfabetizado, os fatos do presente são tão reais (ou tão ficcionais) quanto o episódio bíblico da paixão de Cristo. Simbolicamente o episódio da paixão de Cristo está mais próximo deles (faz mais sentido para eles) que as guerras e avanços tecnológicos da atualidade. Ou ainda, a problematização do sentido da fé cristã frente aos acontecimentos devastadores do presente. “Ouvir a palavra falada, com efeito, é primeiramente reconhecer seu som, em seguida identificar seu sentido, e finalmente buscar, mais ou menos longe, sua interpretação”

(BERGSON, 1999, p. 124). O mesmo vale para o entendimento das imagens fílmicas, pois “o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem [passível a leituras], um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (XAVIER, 2005, p. 14).

Quanto ao sebastianismo, em todos os filmes de Manoel de Oliveira de claro teor histórico, ele aparece, direta ou indiretamente, como marca da cultura portuguesa e de uma identidade nacional que Oliveira se esforça a representar. *Lisboa Cultural* (1983), *Le Soulier de Satin, Non, ou a Vã Glória de Mandar, Viagem ao Princípio do Mundo, Palavra e Utopia, Um Filme Falado* (2003), *O Quinto Império – Ontem como Hoje* (2004), *Painéis de São Vicente de Fora – Visão Poética* (2010b) são filmes que, em maior ou menor grau e por diferentes perspectivas, discutem a saudade tipicamente portuguesa, na forma do desejo de ver o retorno das glórias passadas à época das grandes navegações. Em entrevista a Jean Gili, Oliveira explica que “*Saudade* is a Portuguese sentiment that travels. There is something hidden that will return. It is this coincidence that makes me think of some things that escape us” (OLIVEIRA, 2007a, p. 147) e comenta as leituras – Luís de Camões, Antonio Vieira e Fernando Pessoa – que pautam suas reflexões fílmicas sobre esta questão.

A crença messiânica no contexto particular português ganha forma literária no século XVI com as *Trovas* (1603)²⁵ de Bandarra, o profeta português por excelência, e originalmente refletia um rastro de judaísmo alimentado pelos cristãos-novos portugueses. Com a derrota em Alcácer Quibir e a forçosa União Ibérica, a crença se afirmou e as *Trovas* acabaram por ser interpretadas em escritos – D. João de Castro foi o primeiro a escrevê-los, sucedido por vários padres, em sua maioria jesuítas – como a profecia do retorno do desaparecido rei, D. Sebastião, e da consequente recuperação da autonomia nacional. A certeza popular de que o rei Desejado (era esta a alcunha de D. Sebastião) não morreu na batalha em África, mas está Encoberto (expressão que vinha das *Trovas*) e voltará fomentou o aparecimento de quatro falsos D. Sebastião²⁶ e marcou a resistência portuguesa ao domínio filipino.

Mais tarde, com a ascensão da Dinastia de Bragança ao trono português, apareceram escritos – como os de Manuel Bocarro Francês e do P. Luís Álvares – que procuravam legitimar a nova família real através da reinterpretação das *Trovas*, na defesa de que o Encoberto era na verdade o duque de Bragança, agora rei D. João IV. Nesta altura, o P. Antonio Vieira

²⁵ 1603 é a data de sua primeira publicação, compilada por D. João de Castro. Antes disso, elas circulavam apenas oralmente e em manuscritos.

²⁶ A saber: o rei de Penamacor (1584); Mateus Alves, o rei da Ericeira (1585); Gabriel Espinosa, o pasteleiro do Madrigal (1594); e Marco Tullio Catizone, o rei calabrês (1598-1602) (cf. PIRES, 1982).

acabará se tornando o principal favorecedor da crença no Encoberto, acrescentando-lhe vaticínios de grandeza. É Antonio Vieira quem vai falar do Quinto Império do Mundo como reinado português, povo eleito para encabeçar um domínio universal regido pelo Encoberto. Com o passar do tempo e a crescente insatisfação com a Dinastia de Bragança, D. Sebastião voltou a ser, no imaginário popular, o salvador esperado. Ainda vivo, numa Ilha Encoberta,²⁷ ele regressaria à Pátria numa manhã de nevoeiro. “O sebastianismo, desaparecido o rei, verdadeiro ou falso, volvera-se um mito – a ideia de independência [e glória] contida em uma esperança quimérica” (AZEVEDO, 1947, p. 65), um mito messiânico que se avigora a cada crise da nacionalidade.²⁸

Manoel de Oliveira conta a sua maneira essa história-mito nacional em *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990, 59’05’’-1h25’20’’), apresentando a figura de D. Sebastião como o arquétipo lusitano da “vã glória de mandar” e encenando a batalha de Alcácer Quibir como episódio-símbolo do “non” às investidas expansionistas portuguesas. Através de um forte paralelismo entre o episódio de Alcácer e a Guerra Colonial, sugere a sobrevivência anacrônica do sebastianismo, enquanto sonho de grandeza nacional, como motivadora da guerra do ultramar. Ferido em combate e medicado com morfina, o alferes Cabrita (Luís Miguel Cintra), narrador dos fracassos expansionistas mostrados ao longo do filme, vê D. Sebastião regressar numa manhã de nevoeiro espesso pelos degraus de mármore do Cais das Colunas, em Lisboa. O rei fantasmático desembainha a espada e segura-a do avesso, pela lâmina, fazendo escorrer seu próprio sangue através dela. Sangue esse que se confunde com o sangue do alferes, que agoniza.

O som da reanimação cardiorrespiratória, um dos procedimentos utilizados pelo médico para evitar a morte do alferes, tem paridades com o som dos tambores que ressoava durante o sepultamento de Viriato, o “primeiro português” a morrer por conta dos esforços (à altura, ainda romanos) de criação dum império universal. Uma interpretação possível dessa cena final de *Non* é tomar o alferes como o último português sacrificado em nome do sebastianismo enquanto esforço de dominação, fechando um ciclo que no filme é iniciado em Viriato. Contribui para essa leitura o fato de serem cinco – morte de Viriato, batalha do Toro,

²⁷ “Os sebastianistas do século XVIII gostavam de imaginar o seu idoso Rei a viver na Ilha Encoberta, situada numa parte remota e pouco definível do Oceano. Os navegantes de alguns navios transviados pretendiam tê-la avistado. Era uma ilha maravilhosa: entremostrava-se durante curto prazo de tempo aos marinheiros, para depois se sumir no nevoeiro, sendo impossível redescobri-la” (BESSELAAR, 1987, p. 122-123).

²⁸ “O mito messiânico gerado à volta do Rei D. Sebastião é designado geralmente por *sebastianismo*. Mas por sebastianismo deve também entender-se uma designação genérica do messianismo português (após Alcácer-Quibir), visando outras figuras históricas além de D. Sebastião. Dum ponto de vista diacrónico, D. Sebastião marca apenas uma fase, a primeira, do messianismo português; como símbolo, porém, D. Sebastião é a figura messiânica por excelência” (PIRES, 1982, p. 38).

união matrimonial com a coroa espanhola, Alcácer Quibir e Guerra Colonial – as tentativas expansionistas que compõem o filme, em alusão ao Quinto Império, talvez finalmente, e em fracasso, cumprido.

A imagem da espada invertida de D. Sebastião é retomada na adaptação cinematográfica da peça *El-Rei Sebastião* (1978) de José Régio, *O Quinto Império – Ontem como Hoje*, no momento em que o personagem D. Sebastião²⁹ (Ricardo Trêpa) ergue a espada sobre seus conselheiros e, arrependido, arremessa-a ao chão, sobre o qual ela pousa ao avesso, semelhante a uma cruz (2004, 51'00''-53'30'').³⁰ A cruz-espada de “El-Rei D. Afonso Henriques, fundador desses Reinos [...] abençoada em Ourique pelo próprio Jesus Crucificado” (RÉGIO, 1978, p. 105) é metáfora oliveiriana da saga expansionista, retomada, para dar mais um exemplo, em *Cristóvão Colombo – o Enigma* (2007c) nas mãos do anjo lusitano (Lourença Baldaque). “A representação simbólica de Portugal é a da Cruz de Cristo” (LOURENÇO, 1999, p. 92), uma espada invertida a escorrer sangue sacrificado em nome da glória de mandar, desejo último de todos os reis, como é mostrado no segundo sonho de D. Sebastião, alheio à peça de Régio, durante o qual as estátuas de cera dos antigos reis portugueses ganham vida e confessam todos terem se esforçado por ser o Capitão de Deus, o Encoberto do Quinto Império (2004, 1h47'00''-1h50'13'').

Manoel de Oliveira, porém, nem sempre adota essa visão negativa acerca do sebastianismo. Por vezes retoma a ideia de Quinto Império como utopia de um mundo em que todas as pessoas viveriam em iguais condições, numa espécie de retorno ao Éden, uma mundialização capaz de por fim às guerras. Em *Painéis de São Vicente de Fora – Visão Poética*, o personagem S. Vicente (Ricardo Trêpa) destaca: “o espírito de fraternidade contra as injustiças e contras as guerras. Permaneça, pois, este alto desígnio de paz e concórdia para bem de toda a humanidade e sem exclusão de nenhuma raça” (2010b, 11'55''-12'26''). Com isso procura mostrar que a mundialização das culturas, um Quinto Império construído pacificamente, é o caminho para o conhecimento do outro, a tolerância das diferenças e a mistura de horizontes, e aponta as grandes navegações como iniciadoras dessa mundialização, a *dádiva* portuguesa ao mundo, mencionada em *Non*.

²⁹ Desde o Romantismo, a imagem de D. Sebastião inspira personagens ficcionais de destino trágico e geradoras de tragédias. O “doido providencial”, nas palavras de Camilo Castelo Branco, é desde o século XIX, e ainda hoje, constantemente aludido (seja para ser criticado ou justificado) pela fortuna literária portuguesa (cf. MARINHO, 2005). No cinema português, além de Manoel de Oliveira, João Botelho (em *Quem és tu?*) e José Leitão de Barros (em *Camões*), por exemplo, interessam-se pela ambígua e carismática figura histórica.

³⁰ Na peça, D. Sebastião também arremessa a espada ao chão, mas esse ato não alude à imagem da cruz.

A “intercomunicação poliglota” no cruzeiro pelo Mar Vermelho em *Um Filme Falado* é reflexo dessa mesma ideia: cada um falando comodamente em sua própria língua e sendo ouvido, e compreendido, pelos outros. O pequeno jogo de irem – empresária francesa, modelo italiana, atriz grega e comandante americano – revelando suas histórias pessoais e interesses amorosos progride numa discussão sobre as origens e possíveis futuros das civilizações humanas e na necessidade de serem construídos “valores de convergência”, capazes de unir Ocidente e Oriente (2003, 1h02’45’’-1h02’52’’) e de promover um retorno à inteligibilidade universal pré-Babel,³¹ a um tempo passado que se crê melhor que o presente. O tempo da memória, da saudade ou da nostalgia portuguesa. O tempo que se espera reviver e que motiva crenças como o sebastianismo.

Para Agustina Bessa-Luís, o filme *Palavra e Utopia*, que é uma espécie de biografia do padre Antonio Vieira, “foi das mais belas obras de Manoel de Oliveira. O mais grandioso” (BESSA-LUÍS, 2007, p. 43). A meu ver, grande parte da complexidade e da originalidade desse filme se deve à síntese do eterno regresso oliveiriano que essa obra representa. Presentificando na tela a história de vida da figura que elaborou e divulgou com maestria os sonhos do Quinto Império, o filme é trabalhado em torno tanto da temática da memória quanto da reflexão sebastianista oliveirianas. Por esse motivo, proponho a investigação da questão do eterno retorno na obra de Manoel de Oliveira a partir da análise desta película. Por meio e através de *Palavra e Utopia* abordaremos mais algumas passagens da filmografia oliveiriana em que o eterno regresso tem expressão; discutiremos, com maior amplitude, empregos específicos desses *leitmotive* no interior de todo um filme; e explicitaremos o papel e a importância de Antonio Vieira, enquanto referência literária e como personagem, em concepções estético-filosóficas do cineasta português ligadas ao eterno regresso.

³¹ A barreira à comunicação resultante da multiplicidade de línguas é tematizada também em *Viagem ao Princípio do Mundo*. O ator Afonso é francês de pai português e por não falar português é incapaz de comunicar-se diretamente com sua tia paterna, que por isso hesita em reconhecê-lo como parte da família.

CAPÍTULO 2: O ANTONIO VIEIRA DE *PALAVRA E UTOPIA*

O discurso é apenas um tecido de agudezas, sucedam-se elas em cascata, ou se ordenem numa composição geométrica de conjunto.

ANTONIO J. SARAIVA. *O discurso engenhoso.*

Em 2000, Manoel de Oliveira filmou *Palavra e Utopia*, com o qual ganhou, naquele mesmo ano, o prêmio Bastone Bianco do Festival de Veneza e mais um Globo de Ouro de Melhor Realizador. “O assunto versa sobre a vida do padre Antonio Vieira”, adianta o cineasta em sua Nota de Intenções (pré-roteiro do filme, publicado nos extras das versões do filme em dvd), “no entanto, os dados biográficos seriam de menor interesse se os desligasse dos sermões e cartas”. Propõe, com isso, um desafio aos estudiosos da relação cinema-literatura, sempre atentos a seus filmes,³² pois se são abundantes na história do cinema adaptações de romances, contos e peças de teatro, como pensar, em termos de análise fílmica, uma obra que dialoga com toda a biobibliografia de um autor canônico de vasta produção, já que os recortes de textos literários presentes em *Palavra e Utopia* não apenas precisam ser localizados como compreendidos em seu suporte e contexto de origem.

O historiador P. João Francisco Marques, professor da Universidade do Porto, um dos mais conhecidos estudiosos portugueses dos sermonários seiscentistas e assessor histórico deste filme, nos dá uma possível chave de leitura quando diz que “do enorme acervo documental que nos legou publicado retira-se muito de biográfico e muito do que há de mais incisivo e significativo na obra de Vieira. O filme *Palavra e Utopia* foi buscar o seu perfil biográfico aos sermões, às cartas e aos outros escritos”.³³ Uma cinebiografia que não estaria, portanto, interessada em revelar o indivíduo que se esconde por detrás do autor literário, e sim em salientar os indícios autobiográficos (a memória que ele deixou de si mesmo) espalhados pela obra de Vieira, sem prescindir de tratar e dar a ver a força de expressão que o imortalizaram como escritor engenhoso, “imperador da língua portuguesa”.³⁴

³² Basta lembrar o artigo de Michelle Sales intitulado “Manoel de Oliveira: um cineasta-escritor”, em que não apenas a presença de obras literárias é analisada ao longo de toda sua filmografia como também se defende a ideia do cinema oliveiriano como um “cinema literário”, em que a Palavra assume o epicentro e é fonte das principais temáticas e opções estéticas (SALES, 2010a).

³³ Em depoimento concedido a António Costa para compor o dvd do filme distribuído em Portugal pela Lusomundo a partir de 2003.

³⁴ Célebre epíteto engendrado por Fernando Pessoa em *Mensagem* (1934), no segundo poema da parte “Os Avisos”. De Vieira é dito que em vida teve a fama e agora tem a glória.

Ao reunir em filme esses indícios autobiográficos, Manoel de Oliveira constrói uma personagem coesa e coerente, amarrando o melhor possível os excertos que elege. Em *Palavra e Utopia*, “Manoel de Oliveira produz uma personagem que sustenta uma unidade consistente de ação e propósito” (PÉCORA, 2003, p. 130), selecionando criteriosamente os episódios da vida de Vieira que comporiam a *diegese* fílmica e que acabariam por traçar uma imagem bastante singular, romântica, mas não em excesso, do escritor barroco. Sua opção por apresentar um Vieira congruente é bastante significativa, pois Antonio Vieira é uma figura histórica e um autor literário quase sempre abordado por críticos e historiadores pela via da contradição. Uma forte personalidade causadora de um fascínio polêmico, cujas ideias são constantemente reformuladas de acordo com necessidades políticas momentâneas e por meio de brilhantes articulações discursivas da arte retórica barroca que Vieira dominava muito bem.

João Lúcio de Azevedo (1918 e 1921), talvez o biógrafo de Vieira mais conhecido e menos questionado, divide a vida e a obra do P. Antonio Vieira em seis períodos. “O religioso” (1608-1640) é o jesuíta em formação, muito dedicado aos estudos eclesiásticos, e cujas primeiras relações na esfera política se dá na conjuntura das invasões holandesas à Bahia. “O político” (1641-1650) é o homem de confiança do rei D. João IV, confessor da rainha e preceptor do príncipe herdeiro, que conquista a fama de grande orador, envolve-se na política e nas embaixadas em Holanda, França e Roma. “O missionário” (1651-1661) está de volta ao Brasil, desconsolado com a política, envolve-se na evangelização dos índios em S. Luís do Maranhão. “O vidente” (1661-1668), novamente em Portugal, está às voltas com a Inquisição por conta de suas profecias de teor messiânico e vê-se forçado a partir para Roma em busca da absolvição papal. “O revoltado” (1669-1680) inquieta-se com o governo de D. Pedro II, que o mantém afastado da política, é desprezado pela corte e criticado por vários setores da sociedade. “O vencido” (1681-1697) se estabelece definitivamente na Bahia, onde se dedica à redação e edição de sua obra, além de acercar-se das questões políticas locais.

Em *Palavra e Utopia*, Manoel de Oliveira também compartimenta a vida e a obra do escritor seiscentista, distinguindo o jovem, o maduro e o velho Antonio Vieira, interpretados inclusive por três atores diferentes. Ricardo Trêpa representa o sacerdote recém-ordenado e a vivacidade com que empresta a voz sagaz àqueles que não falam (o português): os índios e os negros. Luís Miguel Cintra anima o Vieira maduro, que conquista o mundo com a exuberância de seu discurso e engenhosidade de suas ideias, que consegue o apoio do rei D. João IV à sua empreitada contra a escravidão dos índios, porém é impedido de concretizar as reformas que pretendia para o Brasil, bem como de defender os direitos dos negros convertidos e dos cristãos-novos. Cabe a Lima Duarte dar a ver os vários anos da velhice do

jesuíta, a agonia das doenças e a decisão de retornar definitivamente à Bahia, retomando a defesa dos direitos dos índios e enfrentando os desmandos das autoridades em Salvador.³⁵ Mas essa divisão em nada desfavorece a imagem uniforme de seu Vieira, as três figuras se configuram à maneira da Santíssima Trindade, como manifestações distintas de uma mesma entidade, que seria um pioneiro na defesa da tolerância inter-racial e do convívio pacífico dos povos – através da conversão de todos a uma mesma fé, a católica, o “ponto de convergência” proposto à altura –, uma questão, como vimos, recorrente na filmografia oliveiriana.

Ainda assim, Oliveira não deixa de retratar os momentos mais significativos da biografia vieirista: a atenção dada à invasão holandesa na Bahia, o penoso processo inquisitorial em Coimbra, o sucesso em Roma, o cuidado com a publicação de seus sermões, quando de volta ao Brasil. Entretanto, a forte participação na política do Reino e as propostas para a viabilização de um império português, a que Lúcio de Azevedo está sempre atento, passam ao largo no filme de 2000. Na superfície fílmica de *Palavra e Utopia*, a ideia do Quinto Império aparece apenas como manifestação apaixonada e religiosa da proposta vieirista para a pacificação do mundo, utopicamente desejado e imaginado em saudade, saudade essa inspirada pela lembrança bíblica do Jardim do Éden. A todo tempo e a cada escolha de excertos de sermões e cartas procura-se mostrar aquele Vieira que Lúcio de Azevedo chama de “o missionário”, o pregador de uma vida melhor, em detrimento de outras facetas propostas pela fortuna biobibliográfica do escritor.

Se levarmos em conta que, em seus filmes, Manoel de Oliveira propõe sempre uma leitura crítica, muito pessoal, de outros textos (literários, históricos, multissemióticos), é possível compreender essa opção por privilegiar a faceta missionária, pondo em destaque a catequese dos índios e a defesa dos negros³⁶ do Brasil, como reflexo do intuito estético de configurar uma personagem mais coesa e mais una, e por que não dizer mais ficcional. *Palavra e Utopia* é um filme que prima pela precisão histórica, mas é declaradamente uma

³⁵ Essa divisão nos ficou mais clara depois de conhecer a entrevista que Lima Duarte concedeu à Versátil para acompanhar a versão brasileira do filme em dvd, distribuída desde 2009. Diz ele o seguinte: “[...] Primeiro, a opção do Manoel de Oliveira por três atores para interpretar o padre Antonio Vieira não se ateve apenas à questão cronológica: um ator para o jovem, um autor para o homem e um ator para o velho Antonio Vieira. Não foi isso. Ele pensou no estágio emocional e intelectual de cada padre Antonio Vieira. O jovem Antonio Vieira, interpretado pelo neto do Manoel de Oliveira, ele teve que interpretar principalmente a grande descoberta do jovem sacerdote: o outro. [...] Depois teve um outro que foi o Miguel Cintra, que é um ator exuberante, maravilhoso, foi falar dessa descoberta na Europa. E falou nas cortes da Suécia, em Roma, ele falou do outro. Este outro que ele descobriu aqui no Brasil. Este outro que está no índio, que está no negro, que está no colonizador e no colonizado. [...] E por fim, decepcionado por não encontrar guarida pra o seu discurso, por seu discurso não ter tido eco nas grandes cortes, e mesmo no vaticano, perseguido pela inquisição, ele, desanimado, diz: eu vou voltar pra minha gente, pra o Brasil”.

³⁶ Inserindo no filme apenas argumentos vieiristas de oposição à escravidão dos negros, deixando de lado seus contra-argumentos justificadores dessa prática.

“planificação”³⁷ dos dados biográficos, valorizados na medida em que abrem caminho para o contexto da escrita dos textos literários. Oliveira dá a ver, do que Vieira deixou impresso ou em manuscritos, belíssimas e convincentes formulações verbais possíveis de serem interpretadas, à luz duma mentalidade atual, como propostas humanitárias *avant la lettre*. Transforma Vieira num filantropo arquetípico. No precursor dos Direitos Humanos. Nesse sentido, cabe voltar à Nota de Intenções, transcrita integralmente na sequência.

PALAVRA E UTOPIA é o título do projecto de um filme muito particular. O assunto versa sobre a vida do padre António Vieira, famoso pelos seus sermões. Podemos e devemos salientar, que ele próprio não considerou os seus sermões a cousa mais importante de sua vida. No entanto, os dados bibliográficos seriam de menor interesse se os desligasse dos sermões e cartas. Cartas e sermões, porém, são palavras. Foi sob esta óptica que procurei desenvolver uma planificação para o filme: púlpitos do Brasil, em São Salvador [sic] da Baía e em S. Luís do Maranhão, naturalmente em Lisboa, Coimbra e, também, em Roma; encontros em Portugal com Inquisidores, com o Rei e com o Príncipe Regente; no Brasil com governadores e colonos; em Roma com o Papa e a Rainha Cristina da Suécia; na Holanda com um Rabi; em França, quando de regresso a Portugal, embarcado descia [o] rio Garona, em direção a Bordeaux, cegou duma vista; e ainda as tantas vezes que atravessou o Atlântico, tendo até naufragado perto dos Açores quando, expulso do Maranhão, veio pela última vez a Portugal.

Contar esta estória, amarrado à vigilância por mim solicitada ao historiador P. João Marques, tanto vale como uma amarra a pés e mãos, como força para uma abordagem aos sermões guiados pelas anotações preciosas das cartas do próprio Vieira.

Assim me debrucei sobre esta forma de narrativa fiel a tempo e lugares, e original por não recorrer desta vez a reconstituições de época, como é hábito comum quanto a filmes históricos. Enfim, uma construção *sui generis* muito do meu agrado por tudo se condensar num estilo reduzido ao essencial.

Assim, PALAVRA E UTOPIA não será nem um filme documentário, nem histórico, nem didático, nem biográfico, embora siga uma ordem cronológica. Será, sim, uma ficção com todas as premissas que esta possa permitir. Sem perder a correcção histórica, poderá ter o seu lado didático, na medida em que a ficção se afirma pela autenticidade dos documentos que a guiaram sem se afastar mais do que o rigor permitia.

Manoel de Oliveira, agosto de 1999.

A Nota esclarece, de partida, a natureza fictícia do Antonio Vieira de *Palavra e Utopia*, um personagem interessante de ser recuperado, no ano da virada do milênio, pelo que, nesse momento histórico, é possível inferir do que ele disse e do contexto em que disse e pelo que é possível supor que ele tenha sonhado em vista da época em que teria sonhado. Uma época que só nos é possível visitar por meio de palavras impressas. Para destacar esse

³⁷ Termo do vocabulário cinematográfico português que corresponde no Brasil à “roteirização”, mas que também pode ser entendido no sentido de desenvolvimento de um plano ou como a ação de traçar uma superfície plana, um modelo esquemático.

acesso à história mediado unicamente pela subjetividade dos textos escritos e pela estaticidade da pintura e arquitetura, evita-se ao máximo encenar dramaticamente a vida de Vieira e compõe-se uma estética cinematográfica do “essencial”. Podemos tomar por “essencial” uma estética fílmica construída pela reunião de elementos artísticos já existentes e representativos dos personagens, dos lugares e do tempo que se quer narrar, sem caríssimos cenários artificiais e sem criar uma ilusão de realidade sobre a cena filmada, mas apenas registrando com a câmera o estado atual de elementos da pintura e arquitetura da época que resistem ao passar do tempo, e dando nova voz e inflexão a palavras verbais preservadas no silêncio do papel, por meio de atores que sempre impõem a sua condição de intérprete ao espectador. Com isso, *Palavra e Utopia* destaca que os sermões de Vieira foram falados em público, antes de se transformarem em obras da tradição escrita, e que suas cartas, com destinatários específicos, imitavam a oralidade de uma conversa. Por meio dessas palavras, cuidadosamente selecionadas, o personagem Vieira que emana dos excertos diz algo ainda relevante às pessoas do presente, aos espectadores do cinema oliveiriano, expressa uma utopia que resiste ao tempo e que ainda hoje parece uma quimera irrealizável.

A utopia formulada nesses termos em torno da ideia do Quinto Império faz parte da tradição portuguesa, não propriamente imaginada pelo autor seiscentista, mas desenvolvida ao longo do tempo por seus leitores e comentadores, acabando por ficar simbolicamente atribuída a Vieira. Em outros filmes, por duas vezes Manoel de Oliveira comenta o papel simbólico de Antonio Vieira como “tradutor” e como “alegoria” do sonho lusitano do retorno a tempos melhores. Em *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997, 1h06’36’’-1h10’03’’), Vieira é lembrado por Duarte (Diogo Dória), um ator bastante culto, como aquele que disse em público (em sermões) que “Portugal é a única nação que nasceu por vontade de Deus”, interpretando o milagre ligado à Batalha de Ourique como profecia do destino glorioso da nação portuguesa. E mesmo o velho José Afonso (José Pinto), campesino de pouca instrução, diz já ter ouvido muito falar “no senhor P. Antonio Vieira”, e arremata com ironia: “Mas meu caro senhor, por nossa vontade, bem Deus Nosso Senhor poderia ter feito esta aldeia mais afortunada”. Por sua vez, em *Lisboa Cultural* (1983, 25’44’’-29’54’’), documentário realizado como episódio para a série “Capitali culturali d’Europa” produzida pela RAI (Radiotelevisione Italiana), e, portanto, como apresentação da cultura portuguesa ao resto da Europa, Vieira é descrito como um visionário, à frente de seu tempo, primeiro pela professora Maria de Lourdes Belchior, que destaca a qualidade literária de seus sermões, e depois pelo crítico literário Jacinto do Prado Coelho, que explica o conteúdo de suas ideias consideradas utópicas. Logo, já neste documentário, Antonio Vieira é lido e compreendido segundo estas duas vertentes que se imbricam: palavra e utopia.

Sentada em um dos bancos da Igreja de São Roque, em Lisboa, onde Vieira pregou alguns de seus sermões, Maria de Lourdes Belchior define-o como:

O homem de palavras, o homem da Palavra, a palavra que foi ouvida por multidões, a palavra sutil e engenhosa dos sermões da Corte e veemente em sermões do Brasil, que denunciavam os abusos contra os índios. A palavra visionária, carregada de sonhos e de projetos, de valores próprios da cultura portuguesa, como os da emigração e, no seu tempo, os da exaltação do seu Reino, consagrado ao senhor do Quinto Império, governante de Portugal destinado a unir o Mundo (1983, 26'50''-27'56'').

No salão nobre da Academia das Ciências de Lisboa, diante de edições antigas dos sermões – os objetos-livros são filmados (Figuras 1) –, Jacinto do Prado Coelho explica que Vieira:

Foi um visionário ativo, que lutou por nobres causas e também por construções utópicas, denunciando tudo o que era arbitrário e cruel na prática do Santo Ofício. Sonhou com um impossível Quinto Império, no qual o Papa e o rei português exerceriam, respectivamente, todo o poder espiritual e temporal. Começou a crer nas profecias de Bandarra, cujas trovas foram integradas ao *corpus* do sebastianismo, que supõe uma espécie de messianismo patriótico (1983, 28'37''-29'33'').

Lisboa Cultural apresenta Vieira em sua posição de grande expoente da arte portuguesa, cercado por obras arquitetônicas fabulosas, um autor original tanto na forma (na palavra) quando no conteúdo (na utopia), trazendo em resumo o personagem Vieira que protagonizará o filme de 2000. Uma figura de importância histórica e literária, através da qual é possível vislumbrar algumas características da identidade portuguesa. Segundo Eduardo Lourenço – curiosamente o primeiro professor a aparecer em *Lisboa Cultural*, incumbido de apresentar e resumir a cultura lusitana –, a “mitologia da cultura portuguesa [guia-se] em função do imaginário literário” (LOURENÇO, 2001, p. 19), o ser e o destino de Portugal foi configurado em torno dos heróis fictícios da literatura e por isso “o que éramos como donos reais ou potenciais de terras longínquas ficou separado [do imaginário coletivo] e separado continuou praticamente até o fim de uma das mais insólitas aventuras colonizadoras do planeta” e, de fato, “só num Vieira existiu a dupla [literária e histórica] e mítica participação nessa aventura” (LOURENÇO, 2009, p. 45). A seguir, discutiremos, em tópicos específicos, de que maneira o personagem Vieira de *Palavra e Utopia* é configurado ao longo do filme, tendo em vista essa dupla função que ele acaba por assumir.

A dimensão histórica: utopia vieirista

Uma das grandes fascinações da arte cinematográfica é ter como matéria-prima fragmentos diretamente retirados da realidade, ou melhor, sequências de reflexos luminosos dos seres e objetos que estavam diante da câmera e que foram artificialmente fixados sobre uma superfície sensível. Sendo *arte* a habilidade de compartilhar com outrem uma reflexão ou intuição própria a respeito da vida, através da representação de um fragmento de mundo, o cinema é das formas artísticas a mais colada ao real. Um pintor representa uma cena, que viu ou vislumbrou, fixando na tela branca um conjunto de traços e cores capazes de sugerir uma cena idêntica. Um escultor modela a partir do barro ou outro material argiloso, ou passível de ser moldado, uma superfície que sentiu ou presumiu, criando uma figura com as dimensões perceptuais similares. Um músico expressa uma ideia ou sentimento, inspira uma série de imagens ou de ruídos do mundo, através da organização e reconstrução melódica de um conjunto de notas musicais. Um escritor reproduz um acontecimento, presenciado no cotidiano ou no sonho, através de palavras, a fim de inocular na mente do leitor um acontecimento análogo. Um teatrólogo coordena um conjunto de outros trabalhos artísticos (de atuação, de decoração, de música etc.), apresentados simultaneamente num local específico (o palco), de modo a expor sua imaginação própria a respeito da vida de forma mais direta e mais similar a ela. A pintura, a escultura, a música, a literatura, o teatro estão, assim, ligados à criação. É preciso refazer “com as próprias mãos” para fixar e transmitir qualquer coisa.

A particularidade do cinema, enquanto arte, está na não necessidade de criar, já que o processo mecânico de captação pela câmera de cenas, de sons e de fatos da vida e da arte permite a fixação e transmissão direta do que se deseja dar a ver. Claro que “a mão humana” continua presente, no momento da filmagem (escolha do ponto de vista) assim como no processo de montagem (concatenação do que foi filmado), mas lida com um material expressivo tão idêntico ao mundo que se confunde com ele. É ao recortar o real que a câmera dá a impressão de realidade, e através de seus movimentos, “reforça a impressão que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida” (XAVIER, 2005, p. 22). Assim, o retângulo da imagem é visto como uma janela (ou espelho) que relaciona o mundo dito real com o mundo da representação artística (projetado na tela de cinema) “como um duplo do mundo real” (p. 25). Por ser um recorte do que existe ou existiu, o cinema tem uma dimensão histórica, de registro e memória do passado ou sobre o passado, pois preserva a cópia (esse duplo) de um determinado lugar num

determinado tempo. Há nele um valor referencial, devido “o poder que o cinema tem de fixar as coisas, de modo que nos permite vê-las mais tarde”, como diz Manoel de Oliveira em entrevista a José de Matos-Cruz (OLIVEIRA, 1996, p. 30). Ainda que seu valor introspectivo (da mão do artista) seja inegável, inclusive em filmes que buscam o objetivismo e a imparcialidade, como alguns tipos de documentários e algumas obras de estética realista.

Por isso *Palavra e Utopia*, apesar de declaradamente ficcional, encanta por oferecer ao espectador “a vida e a obra de António Vieira”,³⁸ um dos mais importantes eruditos da literatura e da história comum de Portugal e do Brasil. O filme “enquanto documento histórico e como discurso sobre a história” (MONTEIRO, 2004, p. 7) atrai pela possível abordagem didática, que daria a conhecer não apenas uma figura importante, mas fatos significativos de todo o século XVII, tendo em vista a longevidade do jesuíta, que experienciou a vida social de todo um século, pois nasceu em 1608 e só veio a falecer em 1697.

Vieira foi, sem contestação, uma das maiores figuras do século XVII; e o foi não apenas como escritor e como pregador que dominava, com invulgar talento, a arte de escrever e de falar; mas também como inteligência, capaz de compreender os grandes problemas religiosos, morais, políticos, sociais e econômicos de sua época, e como homem de ação. Daí não ser possível entender e avaliar a cultura brasileira de seu tempo, sem conhecimento de sua vida e de sua obra (quinhentas cartas e duzentos sermões) (AMORA, 1975, p. 10).

Ainda assim, “Quem conhece Antônio Vieira?” é a pergunta de abertura com que Clóvis Bulcão justifica sua biografia romanceada, publicada em 2008 por ocasião do quarto centenário de Vieira, apostando que a maioria dos brasileiros não o conhece. Recorda que os currículos de história do Brasil para Ensino Normal abordam dos seiscentos apenas a produção açucareira e o início da colonização e que há um maior espaço dado para dois outros importantes jesuítas, Manuel de Nóbrega e José de Anchieta. A fim de melhor explicar os fatos da vida de seu biografado, Bulcão acaba dedicando um grande número de páginas à memória do contexto histórico em que esses fatos estavam inseridos. E, desse modo, a figura vieirista termina servindo apenas de gancho para lições de História, num texto de leitura ligeira que em nenhum momento exige conhecimentos prévios ou pausas para pesquisa para ser integralmente compreendido pelo leitor leigo em História.

³⁸ Como se lê no *frame* final do trailer do filme, cuja pré-estreia foi em 31 de agosto de 2000, na Itália, e a estreia oficial em 17 de novembro, em Portugal. No Brasil, foi exibido pela primeira vez apenas cinco anos depois, em 21 de outubro de 2005, abrindo a *Mostra Internacional de Cinema em São Paulo* daquele ano. A crítica da Folha.com diz o seguinte acerca da dificuldade do filme: “Apesar de o filme seduzir pela extrema beleza fotográfica, o ritmo lento e a aparente desconexão entre os fatos estão sendo considerados de difícil compreensão para o público brasileiro [...]. Abusando do estilo verborrágico, por meio de longos diálogos de um português intrincado e pouco compreensível para o brasileiro, o filme peca pelo descaso com a comunicação com o público, que fica um tanto perdido na contextualização dos fatos históricos e impaciente com os discursos intermináveis e distantes da realidade contemporânea”, em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u5387.shtml>>.

A estrutura desse livro o aproxima bastante do gênero filme de época,³⁹ sempre preocupado em oferecer ao espectador os pormenores dos fatos históricos relevantes ao entendimento da trama, impedindo que o desconhecimento da História comprometa a compreensão da história contada em película. Segundo a Nota, é justamente em oposição a esse tipo de texto fílmico que Manoel de Oliveira concebeu *Palavra e Utopia*. Ao representar o contexto em que os sermões vieiristas foram pregados e suas cartas enviadas – os dois gêneros que lhe garantiram o distinto espaço no cânone literário –, o filme certamente nos transporta para o passado, preenche nossos olhos e ouvidos com situações, personagens e lugares característicos do século XVII. Entretanto, e justamente por focar nos sermões e cartas, Oliveira abre mão de narrar o entorno da época, exigindo que o espectador complete as lacunas que vão aparecendo pelo caminho.

Evocada a Musa, filha da memória,⁴⁰ para soprar-lhe aos lábios os acontecimentos futuros, o narrador da *Odisseia* resume em poucas palavras a *persona* de seu protagonista até o ponto de deixá-lo cativo na “cava gruta”⁴¹ de Calipso. É o concílio dos deuses o que vamos acompanhar nesse primeiro momento, para descobrir qual destino será dado a Ulisses, e se ele poderá voltar para o seu amado reino. Apenas depois, em *flashback*, serão narradas suas aventuras anteriores, conforme os fatos do presente vão dando abertura à memória – ou interpolações – do narrador. A partir da análise comparada do episódio da cicatriz de Ulisses com a narrativa bíblica do sacrifício de Isaac, Auerbach (1971) interpreta este recurso poético utilizado por Homero, o principiar *in media res*, intuído por Aristóteles (1973, p. 248) e definido por Horácio (1984, p. 76-79), entendendo-o como marca estrutural de que o relato de Homero se trata de assunto lendário, ou ficcional, enquanto o discurso que se pretende histórico da passagem bíblica narra cronologicamente, sem a preocupação de explicar os pontos escuros que vão aparecendo pelo caminho. “Os poemas homéricos, cuja cultura sensorial, lingüística e, sobretudo, sintática, parece ser tão mais elaborada, são, contudo, na sua imagem do homem, relativamente simples, e também o são, em geral, na sua relação com a realidade da vida que descrevem” (AUERBACH, 1971, p. 10), ou seja, é justamente a complexidade e refinamento da estética de Homero, como a descrição pormenorizada e o acabamento do caráter dos personagens, que evidenciam a não realidade dos fatos que narra.

³⁹ Vale lembrar as ligações de Bulcão com o cinema e a televisão: seu primeiro romance histórico, *A quarta parte do mundo*, inspirou a série de documentários *Brasil – a quarta parte do mundo*; trabalhou no programa *Um pé quê?* da TV Futura; e escreveu em 2006 o livro infanto-juvenil *Leopoldina – a princesa do Brasil* que reconfigura a personagem histórica satirizada por Carla Camurati no filme *Carlota Joaquina: princesa do Brasil* (1995).

⁴⁰ A deusa Mnemosine, personificação da memória, é a mãe das nove musas que inspiravam os filósofos e os poetas clássicos.

⁴¹ Conforme a tradução de Manuel Odorico Mendes (HOMERO, 1928).

Ao principiar sua “cinebiografia” do padre Antonio Vieira, Manoel de Oliveira se vale desse recurso da epopeia clássica. Após um longo plano-sequência em que nos convida a caminhar por uma exuberante floresta tropical ao som de uma canção tipicamente lusitana,⁴² suscitando aqueles tempos do século XVII em que as terras brasileiras estavam sob administração portuguesa, chegamos ao ano de 1663, ponto crítico da história do impressionante orador, quando ele é convocado pelo Tribunal do Santo Ofício para se defender das acusações de “heresia”. Manoel de Oliveira põe o grande teorizador e defensor da ideia do Quinto Império a se apresentar a nós ele próprio, resumindo sua origem pessoal e familiar, enquanto o observamos na situação síntese de suas frustrações. Como Ulisses, em cativeiro, esperando a decisão dos “deuses”. Somente depois conhecemos, em *flashback*, o percurso de vida que o conduziu até aquele momento, a partir da data de sua ordenação como sacerdote ou, antes, do término da escritura de seu primeiro texto de reconhecido valor literário, a “Carta Ânua”.⁴³

Fugindo da tradicional estrutura da biografia, que segue a concordância cronológica dos acontecimentos no intuito de manter a precisão histórica, Manoel de Oliveira se vale do clássico recurso literário para dizer-nos que o filme se trata, antes de tudo, de uma obra de ficção e não de uma reconstituição de época pretensamente fidedigna. Seu discurso é baseado em documentos históricos sim, e procurará ser o mais fiel possível a eles, mas foi elaborado segundo a imaginação, a memória e a reflexão de um autor que não se quer apagar. Mesmo que o restante do filme siga a ordem cronológica, o tom ficcional já ficou demarcado, e será mantido, através de muitos outros recursos discursivos, ao longo de todo filme, segundo o muito oliveiriano modo de contar histórias em película.

a busca incessante pela experimentação formal, o desligamento entre a arte e a vida social, e a separação nítida entre o autor e o fruidor das obras. Muito das escolhas e opções estéticas de Oliveira advêm daí: do desejo de afirmar-se enquanto autor e gênio criador, da vontade incansável de sacudir o público com um linguagem formalista, artificiosa e anti-natural que proíbe qualquer tentativa de identificação e sonho (SALES, 2010b, p. 96).

⁴² A composição é de Carlos Paredes, “o homem dos mil dedos”, mestre da guitarra portuguesa e um dos grandes símbolos da cultura lusitana.

⁴³ Flávio Aguiar discute ainda outro procedimento da epopeia clássica que o cinema toma para si, recuperando esse mesmo ensaio de Auerbach: “O cinema [...] mantém um vínculo com o antiquíssimo processo épico de fabulação, assinalado por Erich Auerbach a propósito do episódio da cicatriz de Ulisses na *Odisséia*. [...] O episódio serve de motivo para que a narração do retorno de Ulisses se interrompa, e que o poema enverede na narração, presentificada, de como Ulisses ganhou aquela cicatriz, durante a caçada a um javali. O episódio da juventude aparece em todo o esplendor de sua presença, e não como rememoração crepuscular de uma memória. Somente após dar plena conta da origem da cicatriz, o poema retoma o tempo do retorno” (AGUIAR et al., 2003, p. 123). Em resumo, a presentificação do passado recordado.

Como dissemos, a infância e pré-adolescência são excluídas, inclusive episódios de destaque como a chegada ao Brasil e o caso do estalo.⁴⁴ Dois planos simbólicos de danças circulares sagradas, uma indígena outra africana, antecipam os indicativos do *ethos* do protagonista: dos tempos do noviciado de Vieira não vemos no filme o prestígio que alcançou com sua personalidade arrebatadora e sucesso acadêmico, mas apenas os “outros estímulos” (CIDADE, 1985, p. 13) que ajudaram a compor seu entendimento da atuação religiosa:

Adolescente ainda, foi Vieira levado para a aldeia do Espírito Santo, a sete léguas de Salvador, uma das povoações de índios sob a catequese e a jurisdição da Companhia. Em vez das influências da família, recebia todos os estímulos da obra apaixonante, que continuava a acção prestigiosa de apostolados heróicos e virtudes sublimes, que o milagre mais de uma vez sagrara: moldar almas pelos princípios duma civilização superior; dirigi-las para Deus pelos caminhos duma religião que temperava a severidade da moral com a fascinação do culto; defendê-las, com frequência, contra a cupidez dos colonos, sentindo, sob a roupeta, o poder inerme mas temido, vitorioso ainda que odiado. Compreende-se como, bem mais do que as sabatinas escolásticas, tudo isso o devia tentar, porque propiciava a irradiação, pelo domínio e pela luta, de uma personalidade que se adivinha de irreprimível exuberância, talhada para mais alguma coisa do que as competições dialécticas no claustro – a acção, directiva e dominadora (CIDADE, 1985, p. 13).

A personalidade do jovem Vieira, interpretado por Trêpa, nada tem de “irreprimível exuberância”.⁴⁵ É com um coleguismo pueril que ele pede ao “confrade noviço” que lhe ensine “a fala dos índios”, depois de explicar que o seu desejo de entendê-los está relacionado à necessidade de impedir o avanço da escravidão no Brasil (2000, 4’17’’-5’01’’). Na sequência, a cena dos primeiros votos reforça a imagem do Vieira atento ao problema da

⁴⁴ Episódios de grande potencialidade dramática, destacados por todos os biógrafos de Vieira a que consultei (vide Referências Bibliográficas). Conta-nos Ernest Carel, por exemplo, que na chegada à Bahia “o jovem Antônio, então com oito anos, caiu com uma enfermidade que o levou às portas da morte. Os pais desolados mantinham-se à cabeceira do pequeno moribundo, mas o padre Fernando Cardim, aproximando-se do leito, disse-lhes convictamente ‘que não morreria o menino; porque Deus o guardava para cousas grandes, para crédito da nação portuguesa e para honra da Companhia de Jesus’” (CAREL, s.d., p. 7) e se essas palavras proféticas não convencem o leitor da missão divina de Vieira, na página seguinte o biógrafo arremata com um fato que André de Barros, primeiro biógrafo de Vieira, diz ter ouvido dele próprio, e que aqui chamei de o caso do estalo: “o piedoso colegial se mostrava assíduo e cheio de ardor nos seus estudos, mas nos primeiros tempos, apesar dos esforços para superar seus condiscípulos, a lentidão da memória parecia paralisar-lhe a inteligência e cobri-la com um véu. Como tinha uma grande devoção pela Virgem, num dia em que ajoelhado diante da sua imagem lhe desvendava as tristezas do seu coração e lhe suplicava auxílio, produziu-se-lhe súbitamente na cabeça uma espécie de dilaceração, acompanhada de violentíssimas dores, e desde então possuiu uma memória admirável, passando a ter em seus condiscípulos, não rivais mas sim admiradores” (*idem*, p. 8). Em sua “cinebiografia” de Antonio Vieira, *Sermões – a história de Antônio Vieira* (1989), Júlio Bressane satiriza o caso do estalo, associando, via montagem, o que teria se passado na cabeça no menino Vieira, que neste filme ocorre após ela ser golpeada pela régua de um professor, à cena da cabeça de Méliès inchando e explodindo feito uma bexiga, em *L’homme a la tête en caoutchouc* (1901).

⁴⁵ Não apenas Hêrnani Cidade, mas também Lúcio de Azevedo (“os vãos de seu gênio, desvairados as vezes”) e Ernest Carel (“religiosa audácia”) atribuem a Vieira uma personalidade extravagante.

escravidão, já que ouvimos o voto secreto: “Comprometo-me também dedicar a minha vida ao serviço dos negros e dos índios” (5’28’’). Cabe ao espectador atentar-se para o desenrolar dos fatos e verificar se e como esse juramento será cumprido.⁴⁶

Treze planos à frente, e imediatamente após o *take* da dança africana, mostra-se Vieira pregando pela primeira vez. Não seu primeiro sermão, pregado na Quaresma de 1633, mas um excerto do “Sermão XXVII do Rosário” que torna emblemática sua crítica dura à escravidão no Brasil, não apenas a dos índios, mas inclusive a dos negros:

Entra uma nau de Angola e desova no mesmo dia quinhentos, seiscentos e talvez mil escravos. Estes atravessam o mar Oceano [...] para viver e morrer cativos. O que geram os pais e o que criam a seus peitos as mães é o que se vende e o que se compra. Oh trato desumano, em que a mercadoria são homens! (2000, 10’07’’-10’39’’).

A escolha deste sermão garante a emolduração de um Vieira delator do regime escravista, seja por oprimir os nativos seja por subjugar os trabalhadores trazidos da África,⁴⁷ levando o espectador a entender esse trecho do sermão como precursor das ideias abolicionistas que somente começariam a ser desenvolvidas quase dois séculos depois; na esteira de alguns críticos, como Ivan M. de Barros Lins, que interpretam Vieira como abolicionista precoce: “Pelas suas idéias antiescravagistas foi Vieira o primeiro liberal-abolicionista dos tempos modernos” (LINS, 1956, p. 293). Contudo, embora o acréscimo do

⁴⁶ “Não era, porém, prático que se perdessem no esforço silencioso das missões talentos que muito bem podiam contribuir para o prestígio intelectual da Companhia no Mundo” (CIDADE, 1985, p. 17). Tão logo foi ordenado, Vieira afastou-se das missões e passou a lecionar Teologia, Retórica e Filosofia, mais um dado que a economia do filme não deixa entrever, apesar de seguir de muito perto as ideias expressas por Ernest Carel ao narrar este episódio: “no meio de tão agradáveis ocupações, o tempo do magistério passou depressa; ao fim de três anos os superiores pensaram em dedicá-lo aos estudos de teologia e filosofia, e foi grande o seu espanto quando o brilhante professor de eloquência lhes pediu que o dispensassem de tais estudos, pois *desejava consagrar-se unicamente à instrução dos negros e dos índios*, confessando então o *voto secreto* que havia feito no fim do seu noviciado, de dedicar toda a sua vida à conversão desses infelizes. Aprendera mesmo o quimbundo, língua que se fala em Angola, e desejava de todo o coração entregar-se à catequização dos índios” (CAREL, s.d., p. 12, grifo nosso).

⁴⁷ Os “Sermões do Rosário” foram pregados na Irmandade dos Pretos de um engenho a partir de 1633, porém uma boa parte deles foram pregados apenas após o regresso do autor ao Brasil em 1681. Publicados pela primeira vez em 1688 sob o título *Maria Rosa Mystica*, não foram informados por Vieira o local e a data da pregação de cada sermão. Em Paiva (1999) encontramos informações acerca da pregação de alguns desses sermões, mas não sabemos precisar se o sermão XXVII foi pregado na década de 1630, como indica o filme, ou apenas na década de 1680. Antônio Soares Amora, por sua vez, afirma que “não há dúvida de que esta série [que Vieira menciona em uma passagem do sermão] é formada pelos sermões XIV, XX e este, que é o XXVII, da série maior, intitulada *Maria, Rosa Mística*, e foi dirigida à Irmandade dos Negros do Rosário (de Salvador), em 1633” (AMORA, 1975, p. 87). E para explicar uma passagem em que Vieira comenta os sessenta anos do domínio espanhol, indicativo de que o sermão teria sido pregado após 1640, Amora acrescenta: “não há dúvida de que este sermão foi dito em Salvador, em uma irmandade de negros devotos da Senhora do Rosário; não há dúvida de que foi o terceiro e último proferido pelo pregador, em 1633, sobre a liberdade dos negros; no entanto, Vieira refere-se aos sessenta anos do domínio espanhol em Portugal (1580-1640), como fato já passado. Como explicar a contradição? É simples: quando, nos anos 70, Vieira começou a reescrever seus sermões, para edição em obra completa, cometeu enganos cronológicos, como o desta passagem. Enganos explicáveis e também justificáveis” (*idem*).

protetorado dos negros ao Vieira fílmico só tenha a condizer com sua imagem de visionário, é importante lembrar que a escravidão no seio de uma política cristã sempre foi uma prática conflituosa, suscitando argumentos reprovadores, apaziguados por argumentos justificadores, e de ambos Vieira se valia, de modo não muito diferente dos empregados por outros padres católicos da época, aproximando a imagem do escravo a de Cristo e garantindo que o cristão escravo será o mais recompensado no Céu.

Mais inveja devem ter vossos senhores às vossas penas, do que vòs aos seus gostos, a que servis com tanto trabalho. Imitay pois ao Filho de Deos [...] nos seus mysterios dolorosos, como proprios da vossa condiçaõ, & da vossa fortuna, bayxa, & penosa nesta vida, mas alta, & gloriosa na outra. No Ceo cantareis os mysterios gozosos, & gloriosos com os Anjos, & lá vos gloriareis de ter supprido, com grande merecimento, o que elles não pòdem, no continuo exercicio dos dolorosos (VIEIRA, 1686[t.9], p. 520).⁴⁸

A passagem do ministério do jovem para o do Vieira maduro, vivido por Cintra, é bastante truncada. Depois do intertítulo que indica essa mudança, mostra-se ainda Ricardo Trêpa recebendo a notícia da restauração de Portugal, em 1640, para no plano seguinte ouvirmos Luís Miguel Cintra recitar um trecho do “Sermão dos Bons Anos”, pregado em 1642. Esse talvez o momento em que mais nitidamente se vê que a escolha por três atores para interpretar o padre Vieira não diz respeito apenas à cronologia.⁴⁹ Depois de ir à Europa e conquistar a admiração de D. João IV, o Vieira maduro retoma em S. Luís do Maranhão seu trabalho missionário. Sutilmente percebemos, no filme, o prestígio que Vieira ganha junto ao novo rei graças à sua lábia,⁵⁰ mas o glorioso trabalho como diplomata e os sucessivos fracassos políticos que o obrigaram a retornar ao Brasil são deixados de lado. Diferentemente, a montagem sugere que Vieira aproveitou a restauração para interceder junto ao rei em favor dos índios, pois coloca lado a lado o “Sermão dos Bons Anos”, o primeiro pregado em

⁴⁸ “Se fizermos abstração dos inveterados prejuízos correntes na sociedade de estamentos que era o Portugal dos Seiscentos, poderemos incorrer no anacronismo de entrever, nesses passos tão ardidos o germe de princípios igualitários que tardariam mais de um século para abalar o Antigo Regime em toda a Europa. Parece mais acertado ouvir nessas reivindicações do orador os ecos do universalismo cristão, que prega a fraternidade entre todos os homens, filhos do mesmo Deus” (BOSI, A., 2011, p. 33).

⁴⁹ Ainda que se possa pensar ter sido um lapso da montagem mostrar Trêpa ouvindo a notícia da restauração de Portugal, em 1640, depois do intertítulo de passagem do jovem para o Vieira maduro, é inegável que a distância temporal entre o último sermão proferido por Ricardo Trêpa – o “Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda”, pregado na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, na Bahia, em 1640 – e o primeiro sermão pronunciado por Luís Miguel Cintra – o “Sermão dos Bons Anos”, pregado na Capela Real, em Lisboa, em 1642 – é realmente curta.

⁵⁰ “Captando desde o primeiro instante a simpatia de D. João IV, Antonio Vieira instala-se ao mesmo passo na corte. Não como os fidalgos e criados que por obrigação do cargo habitavam com o rei, mas visitante assíduo, estimado pela conversação viva, atendido pela lúcida compreensão dos negócios do Estado. [...] Vieira pela sugestão pessoal, própria dos oradores de lei, pela verbosidade que entorpeceria e quase lançava em hipnose o lento D. João IV. *Lábia* chamava ele ao poder sugestivo dessa palavra que o rendia” (AZEVEDO, 2008[t.I], p. 75-76).

Portugal, e a carta à D. João IV datada de 6 de abril de 1654, em que o autor avisa que novamente irá a Lisboa para negociar novas leis de apoio aos índios. Depois de pôr em cena o belíssimo “Sermão de Santa Teresa”, destacando dele um trecho em que Vieira lembra a causa indígena,⁵¹ mostra-se D. João IV concedendo ao jesuíta um documento que “deixa os direitos dos índios e justiça melhor acautelados como é vosso desejo e conveniente” (2000, 19’40’). Mas nem mesmo o apoio do rei conseguiu alterar o estado das coisas no Maranhão, o clero secular e o poder civil não cooperavam. A nomeação de André Vidal Negreiros não trouxe nenhuma melhora à situação dos índios, que continuavam sendo arrastados das missões para as lavouras dos colonos. No filme não vemos o nosso padre lutando ou se manifestando junto aos governantes nem as suas diversas cartas de denúncias escritas neste período, mas sermões que demonstram poeticamente como ele levava ao púlpito as preocupações das “gentilidades do Maranhão” (18’14’). Após a morte de D. João IV, em novembro de 1656, os jesuítas foram perdendo o prestígio político e, pressionados pelos colonos, acabaram por ser expulsos do Brasil.

A Corte, no momento em que Vieira desembarca [em Lisboa], ainda é dominada pela Rainha, mas fora dela, em torno de D. Afonso VI, agitava-se já o partido que dela há-de arrancar o poder e destruir, por essa forma, o apoio que, na questão dos Índios e da acção dos Jesuítas, ainda sustentava a causa destes. [...] A pouco e pouco, pela vitória do partido do Rei, contra quem eles haviam secretamente movido a sua influência, foi o Governo tomando disposições favoráveis à Câmara [dos colonos]. Isto determina, para Vieira, a iniciação de outro rumo na sua trabalhada vida (CIDADE, 1985, p. 70-71).

Sem o apoio régio, num momento de extrema vulnerabilidade, Vieira foi detido pela Inquisição. Conforme André de Barros, os motivos do processo eram “papeis, que escrevêra; proposições, que dissêra; textos da Sagrada Escritura, que interpretára; diverso estado da Igreja em tempos futuros, que promettia” e ainda “livros, que tinha escrito, ou tivêra pensamentos de escrever, foy a materia amplissima, de que lhe formárão crime affectos diferentes” (BARROS, 1746, p. 350). Sua situação se agravou quando a carta “Esperanças de

⁵¹ Este é um sermão panegírico dos mais eloquentes pregados por Vieira, quando ele tendo escapado de um terrível naufrágio, acaba “acaso e bem acaso” aportando na ilha de São Miguel e pregando no colégio da Companhia de Jesus. As analogias entre a vida de S. Teresa e a parábola das dez virgens acabam por levá-lo ao episódio do naufrágio de Jonas, rapidamente comparado ao seu: “Testemunhas são os anjos do Céu, cujo auxílio invoquei naquela hora, e não o de todos, senão daqueles somente que têm à sua conta as almas da gentildade do Maranhão. Anjos da guarda das almas do Maranhão, lembrai-vos que vai este navio buscar o remédio e salvação delas” (2000, 18’10’’-18’29’’). E, como era-lhe próprio, aproveita para aproximar os textos bíblicos dos episódios concretos e contemporâneos, questionando quais foram as suas ações, e as ações dos demais jesuítas que o ouviam, em favor dos índios e negros: “Dirmeheis, que ainda que nam tendes agora as boas obras, que tendes, propositos de as fazer depois. E se antes desse depois vier o Esposo: *Dum autem irent emere, venit sposus?* Se antes desse depois vier a morte? Se antes desse depois vos pedirem conta? Atreveisvos a estar no Inferno para sempre?” (VIEIRA, 1685[t.4], p. 290).

Portugal, Quinto Império do Mundo”, em que defende a ideia de que D. João IV ressuscitaria para realizar as previsões de Bandarra, foi localizada pelo tribunal. Em *Palavra e Utopia*, é neste ponto que o *flashback* encerra-se e voltamos ao presente da narrativa. Vinte minutos são dedicados ao inquérito de Vieira (2000, 26’24’’-46’15’’), “cenas em que inquisidores o proibem de pregar e o encerram no cárcere [...] pelo que escreveu e declarou sobre as Trovas de Bandarra, sobre o Quinto Império e sobre a ressurreição de dom João IV” (FERNANDES, A., 2010, p. 170-168).

Por fim, ele é aconselhado a partir para Roma, onde conquista as graças de religiosos importantes,⁵² e tem seus talentos, como orador e como teólogo, reconhecidos pela rainha Cristina da Suécia, “cujo extraordinário e sublime gênio se satisfaz mal ainda do que não é ordinário” (2000, 48’56’’), e pelo próprio Papa, que lhe concede o Breve de 17 de abril de 1675, que o isenta da jurisdição e autoridade dos inquisidores portugueses e o sujeita unicamente à Congregação do Santo Ofício de Roma, “conjuntamente absolvido de quaisquer censuras, interditos ou penas eclesiásticas em que se achasse incurso até então. Era portanto cabal a vitória do jesuíta” (AZEVEDO, 2008[t.II], p. 209).

Um intertítulo (2000, 1h06’10’’), sob o rosto de Luís Miguel Cintra, indica que, após seu sucesso em Roma, Vieira teria recebido, por parte do príncipe, a incumbência de realizar ações diplomáticas pela Europa. E, na sequência, outro intertítulo, agora sob o rosto de Lima Duarte, resume o episódio que logo será encenado, quando em viagem pelo rio Garona, em direção ao porto de Bordeaux, Vieira cega provisoriamente do olho esquerdo (AZEVEDO, 2008[t.II], p. 213). O momento de passagem do maduro para o velho Antonio Vieira repete o truncamento operado na passagem do jovem para o maduro. O intertítulo narrando os sucessos diplomáticos do Vieira maduro deveria ter aparecido, segundo a ordem cronológica, antes de seu retorno ao Brasil em 1653. Enquanto o intertítulo sobre a cegueira provisória retoma o andamento cronológico dos acontecimentos. Vieira deixou Roma por ordem do príncipe D. Pedro e voltaria a Portugal para participar das negociações em torno da questão dos cristãos-novos. Mas no filme, por conta dessa disposição dos fatos, a atuação diplomática de Vieira surge como coroação dos sucessos conquistados em Roma e o retorno a Portugal mostra-se resultante das doenças, que acompanharão o velho Vieira em praticamente todas as suas cenas.

⁵² “Recebido e tratado com distinção pelo geral Paulo Oliva e pelos mais influentes membros da sua ordem, logo se viu reclamado pelos cardeais e príncipes estrangeiros que residiam em Roma. Êle próprio era tratado mais como príncipe do que como particular. Suas missões diplomáticas, a alta situação que tivera junto de D. João IV, sua eloquência, os seus extraordinários serviços no Brasil, suas lutas e enfim seu gênio, tudo fazia de Vieira, mesmo em Roma, objeto de curiosidade. A fama precedera-o na cidade eterna, e o homem excedeu ainda assim tudo o que dêle se esperava” (CAREL, s.d., p. 269-270).

Debilidado por enfermidades que o motivaram a retornar definitivamente ao Brasil, Vieira opta pela reclusão na Quinta do Tanque, em Salvador. O processo de construção do velho Vieira é todo centrado na debilidade e na autorreflexão como tópicos da velhice. Ainda assim, salienta-se o esforço em continuar sua primeira e principal missão, seu grande desejo, que para a época parecia mesmo uma utopia, a defesa dos índios e dos negros. O filme traz um longo trecho do “Sermão do Espírito Santo”, pregado no Colégio dos Jesuítas, quando partiam para o rio Amazonas um grande número de religiosos. Nele, Vieira salienta a necessidade de se aprender as várias línguas do mundo para catequizar respeitando o outro. Mostram-se ainda suas conferências junto às autoridades religiosas e políticas locais, sua proposta para um justo e viável pagamento pelos trabalhos realizados pelos índios.

Cada vez mais enfermo, Vieira não deixou de escrever cartas indicando seu estado de saúde e o do Brasil. Quando lhe era impossível escrever, ditava-as para que o P. José Soares⁵³ as redigisse. Até na última carta recolhida por João Lúcio de Azevedo em sua compilação das correspondências de Vieira, carta essa endereçada a Sebastião de Matos e Sousa a 10 de Julho de 1697, pouco antes da morte de Vieira, vê-se sua preocupação com o Reino: “Das cousas públicas não digo a V.M.cê mais que ser o Brasil hoje um retrato e espelho de Portugal [...] de cá escrevem-se mentiras e de lá responde-se com lisonjas, e neste voluntário engano está fundada toda a nossa conservação” (VIEIRA, 1928[t.3], p. 693). Vieira é por fim impedido de manifestar publicamente suas ideias “antiescravistas”, é-lhe negado o direito “de votar e ser votado”. Do processo que abriu para revogação dessa ordem, mostra-se no filme o resultado atrasado. É o próprio Manoel de Oliveira que traz ao quarto do Vieira já morto o parecer de Roma em que o Padre Geral “anula a privação e lhe devolve voz ativa e passiva que lhe tinha sido privado injustamente” (2000, 2h02’35’’).

Palavra e Utopia acaba, desse modo, por apresentar as ideias do Vieira histórico, salientando a beleza e a força de expressão de suas irresistíveis palavras, de forma indiscutivelmente lógica e tranquilamente aceitável à luz dos valores e princípios contemporâneos. Mais do que isso, delega a Vieira a posição de figura visionária, muito à frente de seu tempo, como se suas propostas de libertação dos índios e desaprovação dos maus tratos aos escravos negros não fizessem parte do pensamento do grupo social a que pertencia, a Companhia de Jesus. Ao devolver a palavra a Vieira apenas após a sua morte, Oliveira parece reforçar a imagem de um Vieira precursor do pensamento humanitário que começou a se desenvolver durante a Revolução Francesa. Um Vieira anacrônico, cujas palavras reverberariam até hoje, o formulador de uma utopia que só poderia ser compreendida no futuro, no atual presente.

⁵³ O padre José era seu “companheiro imutável” (AZEVEDO, 2008[t.II], p. 319), quem o incitava à compilação completa de todos os seus sermões e escritos morais.

Além disso, Vieira é apresentado como o português modelo, que não ficou em casa, “contente com o seu lar” (PESSOA, 2008, p. 85), mas em viagens conquistou o mundo com seu verbo e seu sonho. O Vieira de *Palavra e Utopia* é eterno emigrante, que teve sucesso mais fora do que dentro de Portugal, “entronização de nova imagem, a do emigrante arquétipo que nós [portugueses] seríamos” (LOURENÇO, 2009, p. 122). Se ainda não ressuscitou um grande rei português para conduzir o Quinto Império Universal, houve um orador lisbonense que difundiu o potencial literário da língua portuguesa por toda parte. No ano da virada do milênio, é a esta figura célebre da cultura portuguesa, cara a sua Literatura, que Oliveira decide dedicar uma “biografia” filmica.

Neste tópico, percorremos o filme todo destacando-lhe o enredo, comparado a importantes biografias de Vieira, todas elas possivelmente consultadas por Manoel de Oliveira, pois o filme traz informações características de cada uma delas – o voto secreto em Carel (s.d.); a cegueira no rio Garona em Azevedo (2008); a maior parte dos excertos estão igualmente presentes, como citações diretas, em Cidade (1985) –, e acabamos por identificar, por meio dessa comparação, que a vida de Vieira foi aqui tramada de modo a destacar uma personalidade-exemplo da *dádiva* portuguesa ao mundo. O Vieira fílmico pouco fala do seu Quinto Império, antes exprime a todo o momento e de diferentes maneiras o que na concepção de Manoel de Oliveira seria o lado positivo dessa utopia, a defesa da conjunção dos povos através do respeito mútuo e da troca de riquezas “no sentido de sabedoria” (*Non*, 1990, 56’36”), em outras palavras, a esperança num futuro sem injustiças ou guerras, em que as trocas tecnológicas e culturais levem benefícios a todos.

A vocação literária: palavra vieirista

Frequentemente, a crítica e o público salientam a *dificuldade* do cinema de Manoel de Oliveira, que a cada filme “desafia o espectador, complicando-lhe a esperança de um sossego sistematizante, classificador” (TEIXEIRA, 2004, p. 69). *Palavra e Utopia* está certamente entre os seus filmes mais difíceis, pois além de ser entrecortado, fragmentado, descontínuo, com a maioria das cenas constituindo blocos narrativos independentes e não integrados em sequências maiores, é um filme que não remete a *um* texto-fonte, mas a *toda* biobibliografia de Antonio Vieira, já que o que se filma dela acaba por evocar (ou provocar-nos a respeito de) todo o resto. Embora não seja uma adaptação, as relações que este filme estabelece com a literatura vieirista remetem para a inesgotável vocação literária do cinema.

A literatura e o cinema, enquanto obras de arte, possuem entre si uma relação muito mais forte do que as que mantêm com as demais artes, pois ambas se pautam no contar histórias. Bello (2004) explica que é a *fábula* e sua configuração como estrutura de profundidade, que possibilita a transposição do texto de uma arte para outra, e que

Muito mais do que a tantas vezes evocada (e sem dúvida pertinente) capacidade imagética da literatura, é esta dimensão [fabular] a principal responsável pelo fato de a adaptação da literatura ao cinema ser um fenômeno incomparável com qualquer outro tipo de relação entre a literatura e outras artes (obviamente aproveitado ao máximo pela poderosa máquina de fabricar histórias e de fazer dinheiro que é a indústria cinematográfica) (BELLO, 2004, p. 4).

Porque ambas organizam temporalmente “um conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados ao longo da obra” (TOMACHEVSKI apud CEIA, p. web),⁵⁴ ao contar histórias, o cinema acaba empregando técnicas a muito conhecidas da literatura, bem como a literatura tem tomado emprestado uma série de recursos narrativos próprios do cinema. “Não é de estranhar, assim, que o cinema, como arte narrativa que é, receba um precioso legado discursivo da literatura (e vice-versa, se pensarmos nos autores da *Lost Generation*, nos autores surrealistas ou nos escritores afectos ao *nouveau roman*)” (SOUSA, 2008, p. 212). Houve, talvez por isso, um movimento que alguns críticos desenvolveram nas décadas 1940 a 60 em torno do cinema *avant la lettre* (pré-cinema) em que se vasculhava os clássicos buscando neles o que poderia haver de cinematográfico (SOUSA, 2008). Certamente não podemos dizer que as obras encontradas por eles transpuseram os recursos do cinema, como o faz muitas vezes a literatura contemporânea, mas servem de exemplo para demonstrar a inclinação narrativa que aproxima ambas as artes e explica a fecundidade das transposições, tanto de livros para filmes como o contrário. Técnicas que atribuímos ao cinema, como o *close up* e a *visão panorâmica*, já serviam há muito à literatura, seja em prosa ou em verso, não porque esses autores tiveram uma intuição visionária, mas porque tanto o cinema como a literatura contam histórias através de imagens em movimento, ou melhor, de situações. Sejam elas mais cultistas, para aproveitar os termos barrocos, ou mais conceptistas. Em outras palavras, tanto o cinema como a literatura expressam figuras (imagens do mundo) e/ou ideias (imagens da mente) conforme as necessidades da história que desejam contar.

⁵⁴ No verbete “fábula” do *e-Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia* (CEIA, 2010, p. web).
Link direto: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=172&Itemid=2>.

O “Sermão de S. Gonçalo”, pregado na Bahia não se sabe ao certo quando ou em que igreja,⁵⁵ um dos sermões mais longos que escreveu, é o texto escolhido para compor a última cena no filme em que Vieira sobe ao púlpito. Uma espécie de biografia de S. Gonçalo de Amarante, o sermão é transposto aos picados nessa belíssima cena em que se convida o espectador a repensar o filme todo, para dentro e fora da fábula (*diegese*).

Voltando ao texto integral do sermão percebemos que os procedimentos utilizados por Vieira para traçar a vida e as obras milagrosas de S. Gonçalo têm algumas paridades com os procedimentos da construção da figura de Vieira neste filme. “Onde ha muito em que eleger, não pòde haver pouco sobre que duvidar” (VIEIRA, 1689[t.5], p. 281) são as palavras iniciais do sermão em que Vieira justifica seu recorte e expõe a dificuldade que encontrou para “eleger” as maiores grandezas do santo a fim de “prègar delle as mais admiraveis” (p. 282). Explica que acabou por encontrar a resposta na *Bíblia*, em “S. Lucas” XII:38, “E ainda que venha a segunda vigia; e ainda que venha a terceira vigia, e assim os achar, bemaventurados são taes servos” (BÍBLIA SACRADA, 1848[n.t.], p. 81).

Em *Palavra e Utopia*, esta cena começa com um plano médio em que a câmera se posiciona à altura e distância dos fiéis, um pouco adiantada ao ponto de não mostrar os demais ouvintes, podendo apenas lhes escutar os ruídos, que se encerram tão logo Lima Duarte se aproxima do púlpito.

Num corte, a câmera é posicionada atrás do púlpito e no escuro e estreito daquele espaço restrito ao pregador capta, em *contra-plongée*, um quadro dentro do enquadramento, onde se dispõe ao centro um Vieira sobre-enquadrado⁵⁶ que, ao explicar a passagem do Evangelho de Lucas, se põe igualmente em vigia.

No tempo de Cristo, os soldados dividiam a noite em quatro vigias. E porque a nossa vida, como diz Job, é milícia, e neste mundo vivemos às escuras, ou com pouca luz como de noite; divide o Senhor a mesma vida do homem em quatro partes com o nome de quatro vigias. Na primeira idade, que é a dos meninos, ainda os não tenta o mundo; na última, que é a de velhos, já os não tenta o mundo (2000, 37’00’’-37’31’’).

⁵⁵ Muito provavelmente tenha sido pregado a 10 de janeiro, no dia do Santo, na Igreja do Retiro, na do Rio Vermelho ou na de São Francisco do Conde, no Recôncavo Bahiano, entre os anos de 1682 e 1687, talvez ainda em 1688, ano anterior à publicação do sermão, ou talvez nunca tenha sido pregado (sobre isso consultar: <<http://antonioabreufreire.bloguepessoal.com/118690/As-Pontes-pelos-320-anos-do-Sermão-de-Sao-Goncalo>>).

⁵⁶ “Se o enquadramento é a formação simbólica de uma realidade de nossa visão (ela é limitada espacialmente a cada instante dado), o sobre-enquadramento (*surcadre* ou *surcadre*) corresponde a essa outra realidade empírica: nós vemos freqüentemente através das aberturas, de forma freqüentemente regular – janelas, portas, espelhos, notadamente. Assim, o que vemos está como que ‘enquadrado’ por elementos do próprio visível. Em uma imagem, a reprodução desses quadros chega a inserir um segundo quadro no quadro da imagem – daí o termo sobre-enquadramento, às vezes utilizado” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 274).

Novo corte, e a câmera retorna à posição do plano inicial da cena, agora em um leve *contra-plongée*, direcionado ao alto do púlpito. A banda sonora, entretanto, não sofre ruptura. “A virtude sem batalha, que nos meninos é inocência, e nos velhos é desengano, quanto mais se está em paz, e fora da guerra, menos se tem de vitória, de sólida, e forte virtude” (2000, 37’32’’-37’50’’). Todo trecho transcrito é um excerto, um pouco alterado e com saltos, da segunda parte do sermão, em que se explica porque Lucas, na passagem bíblica, salienta apenas a segunda e a terceira vigia da vida dos homens como aquelas em que eles devem se mostrar preparados para a volta de Cristo.

Entendido assim (pois assim se deve entender) o Evangelho, parece que elle por sy mesmo nos tem já dividido o discurso em duas partes, & que segundo ellas, devemos tratar das duas principais idades do nosso Santo: a segunda, que nos mancebos he florente, & a terceira, que nos varoens he madura; sendo hua, & outra na sua perfeição, ambas forão cheas de flores, & ambas de frutos. Mas posto que assim pareça a outros, a mim, cuja he a eleição, não me parece. Não são as excellencias de S. Gonçalo tão pouco grandes, que caibão em tão estreitos limites (VIEIRA, 1689[t.5], p. 284).

Vieira esclarece desse modo porque optou por tratar não de duas, mas das quatro, ou melhor, das cinco vigias de S. Gonçalo.⁵⁷ Na terceira parte trata da primeira vigia: “foi Santo, & admiravel Santo S Gonçalo na primeira idade de minino, porque não foi minino minino, senão minino homem” (VIEIRA, 1689[t.5], p. 285). E comprova sua tese com o episódio do batizado do beato, quando ele, ainda bebê, não chorou ou aceitou o peito da ama, mas estendeu muito crentemente os braços para a imagem de Cristo. Para reforçar a grandiosidade desse fato, como de costume, Vieira faz analogias a episódios bíblicos. Compara-o com Adão que nascido homem agiu como menino e com o apóstolo Paulo na passagem, da “I Epístola aos Corinthios” XIII:11, em que diz: “Quando eu era menino, falava como menino, sentia como menino, discorria como menino, mas como me fiz homem, o que era de menino, aniquilei” (BÍBLIA SAGRADA, 1848[n.t.], p. 190). Assim como não coloca no filme a primeira idade de Vieira, Manoel de Oliveira elimina da cena a terceira parte do “Sermão de S. Gonçalo”. Após uma pausa, Lima Duarte continua:

Mancebo era Abel, e que pastor mais religioso? Mancebo era Jacob, e que pastor mais virtuoso? Mancebo era David, e que pastor mais animoso e corajoso? A idade da velhice é já muito fria para ações tão alentadas, e ardentes. Senhores... O pior gado de guardar, é o homem. A maior falta que se experimenta nos pastores de hoje, é a do valor. Ah quantos milagres vemos por aí, e quantos homens, e alvitres milagrosos, mas todos à custa do pão alheio, e nenhum do seu? Quer Cristo que os seus pastores saibam atar, e desatar, e não sejam homens que não atam nem desatam! (2000, 38’00-39’31’’).

²⁴ Pois acrescenta às quatro vigias da vida do homem – infância, adolescência, maturidade e velhice – a vigia que, ao se tornar Santo, S. Gonçalo teve acrescentada.

Retirado de diversas passagens da quarta parte, esse excerto salienta a posição de jovem pastor que, como o Vieira de Trêpa, saiba guardar o seu rebanho e fazê-lo crescer sem explorá-lo, conquistar a fama com seus próprios esforços, textos e ideias. A mensagem principal da quarta parte vai no mesmo sentido. Foi na idade de mancebo que S. Gonçalo, diz Vieira, foi “Pastor de Almas (officio tão perigoso para a propria, como util para as alheas) de tal sorte acodiu a hua obrigação sem faltar a outra, que a ambas satisfez adequadamente” (VIEIRA, 1689[t.5], p. 291). Dentre os milagres feitos por ele nessa altura, dá-se destaque à transformação dos pães brancos em carvão e de novo em pães brancos. Vieira salienta que, depois de feito o milagre, S. Gonçalo fez o pão retornar ao seu estado original e, além disso, não o confiscou à Igreja, “para perpetua memoria, & horror do caso” (p. 295), mas o devolveu ao dono original. E como sempre procura fazer em seus sermões, transforma o fato em exemplo para os dias atuais: não devemos procurar fazer milagres (ou fortuna) à custa do trabalho alheio, devemos também tanto saber fazer como saber desfazer o que foi mal feito. Aproveita, ainda, os pães como metáfora:

Este milagre teve aveço, & direito: & taes hão de ser os homens, que governão homens. O bom Pastor nam ha de ser todo bondade: *Cum electus electus eris, & cum perverso pervertéris*. Nem tudo ha de ser indulgencia, nem tudo censura. Ha de ter excômunhoens para os rebeldes, & absolviçoens para os arrependidos: & tanto para os brâcos como os pães, como para os pretos como os carvoens. Ha de saber fazer, & desfazer, converter, & desconverter (VIEIRA, 1689[t.5], p. 297).

Da quinta parte, sobre a terceira vigia, a idade de varão, também não há excerto equivalente nesta cena. Assim como da idade madura de Vieira deu-se no filme mais atenção à causa dos índios e negros, que para os historiadores aqui mencionados não era a ocupação principal de Vieira neste período, e sim os sonhos do Quinto Império e a causa dos cristãos-novos. Todavia, a idade de varão traçada aqui para S. Gonçalo é similar à configuração do Vieira maduro: “porque tanto que entrou nella, sahio da patria, & se partio peregrino [...], como viveo, [...] todo o restante da mesma idade” (VIEIRA, 1689[t.5], p. 298) e “não só foi licita, & louvavel, mas verdadeiramente santa; porque elle a empreendeo não só por espirito, & devoção particular sua, senão por impulso, & vocação especial de Deos” (p. 301). Vieira justifica o abandonar as ovelhas, para partir em peregrinação, através do conceito de chamado divino.

“Quanto à quarta vigia, foi santo, e admirável santo São Gonçalo de Amarante porque passando-se a um deserto a fazer vida eremítica, soube deixar o mundo, antes que o este o deixasse. Fez o que deveriam fazer todos os velhos, e não sabemos de nenhum que o faça” (2000, 39’38’’-40’03’’). Tocando pela primeira vez no nome do beato que é o assunto

desse sermão, a cena cresce em dramaticidade. Chegamos à idade da velhice, sexta parte do sermão, em que se explica que “não tendo S. Gonçalo porque fugir de sy, fugio de nos para o seu deserto” (VIEIRA, 1689[t.5], p. 308) com o intuito de passar seus últimos dias em contemplação. Nesse ponto há um *zoom* da câmera, grifando o trecho seguinte:

Só a morte que traz consigo, ou após si, a velhice, como disse Séneca, é a morte sem esperança. Mata a doença, mata o incêndio, mata o naufrágio, mata a espada, mata a seta, a descoberta, ou atraçoada. Mas de todos estes gêneros de morte, muitos homens escaparam. Só da morte pela velhice, dessa nunca ninguém escapou (2000, 40’04’’-41’04’’).

Lima Duarte, olhando direto para o olho da câmera, fala da condição de seu personagem, igualmente velho, e deixa entrever, na forma como pronuncia essa passagem, a alusão que se faz a um fragmento vieirista anteriormente utilizado por Manoel de Oliveira em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*. A velhice, como o *non*, mata a esperança, “que é o último remédio que deixou a natureza a todos os males” (1990, 1h36’16’’). “E esta espantosa sequência – quanto a mim, a mais bela do filme e a mais magistralmente resolvida (dois planos apenas, qual deles o mais fulgurante) – figura o único inimigo que Vieira não venceu, o único inimigo que homem algum venceu” (COSTA, 2008, p. 195).

O que a cena fílmica não aponta é que S. Gonçalo, como Vieira, tentando se afastar do mundo na sua idade da velhice – um indo para o deserto e o outro se resguardando na Quinta do Tanque –, não deixou de atuar, “mas toda dentro, & toda fora de sy, juntamente esta obrando no exterior, & no interior cõtemplando” (VIEIRA, 1689[t.5], p. 311). Enquanto Vieira continuou com suas pregações, ensinamentos, envio de cartas e projetos para reformas na política local, S. Gonçalo construiu a ponte de Amarante e “a deixou perfeita, & acabada para tanto bem de tantos, antes que a ultima idade lhe acabasse a vida” (p. 316). Também Manoel de Oliveira entra nesta equação, tendo se tornado um cineasta ainda mais produtivo, no impressionante ritmo de um filme por ano, sem contar as curtas-metragens, na idade da velhice.

A sétima parte trata da quinta vigia, “que eu prometi do nosso Santo, não já de vivo, & mortal, senão de immortal, & depois da morte” (VIEIRA, 1689[t.5], p. 316). Salienta-se os milagres pós-túmulo por meio dos quais Vieira testifica a santidade de S. Gonçalo, comparando-o a Cristo. “Assim obra como immortal depois de morto o grande imitador de Deos homem” (p. 320).

A continuação do sermão, no filme, é retirada da oitava e última parte, em que Vieira tendo “acabado, ou deixado sem acabar” o seu discurso não deixa de lembrar que “os Sermoens de S. Gonçalo todos erão encaminhados à doutrina dos ouvintes, & não é licito faltar à imitação do Santo no seu próprio dia” (VIEIRA, 1689[t.5], p. 325). Se ele toma a

construção de pontes como primeira lição, acaba por escolher como grande exemplo o seguinte: que procuremos acabar como S. Gonçalo começou, como menino homem.

São Gonçalo, sendo menino, foi homem. E nós, sendo homens na idade, no mundo, na vida e em outros costumes, somos meninos. Ah, melhor o disse Séneca do que se pode traduzir na nossa língua. [Sim, é lástima haver de... haver de afrontar com a tradução de qualquer língua, a elegância destas palavras]⁵⁸: *Adhuc non solum pueritia in nobis, sed quod est gravius, puerilitas remanet: et hoc quidem pejus est, quod auctoritatem habemus senum, vitia puerorum, nec puerorum tantum, sed infantium*⁵⁹ (2000, 41'08''-42'06'').

Esse último plano da cena concentra-se no trecho de nó do sermão, com uma pitada de ironia fina, muito ao gosto oliveiriano. Seria esse suntuoso filme, um de seus mais ambiciosos projetos, talvez “o mais grandioso” (BESSA-LUÍS, 2007, p. 43), simples troça de uma persistente meninice? Ou o ensinamento do “Sermão de S. Gonçalo” que se quer dar a ver é o que o filme não mostra: a construção de pontes? Pontes que são símbolo do encontro dos homens, dos seus desejos e das suas culturas, que permitem não apenas vislumbrar, mas efetivamente conhecer o lado de lá? E que nos fazem retornar ao lado positivo do Quinto Império, segundo Manoel de Oliveira, a aspiração de uma mundialização pacífica, com contato harmônico entre todos os homens, “a saudade do Paraíso Perdido, de se tornar a ele [...] o querer voltar à calma. É ‘O Quinto Império’. No fundo, é a União Européia, a união dos povos. É a harmonia, é tudo aquilo que é irrealizável na Terra” (OLIVEIRA, 2007b, p. 74).

Antônio José Saraiva diz que “só o discurso engenhoso, na medida em que quebra as palavras e seu encadeamento habitual, possibilita a expressão de crenças, sonhos, intuições que se situam fora da razão” (SARAIVA, 1980, p. 122). Ciente desta força imagética que se desprende da realidade para dar a ver o pensamento, tão própria da retórica barroca, o cineasta aproveita os sermões e cartas de Vieira, “no imenso espaço seu de meditar” (PESSOA, 2008, p. 93), para explorar as potencialidades de seu estilo pessoal de fazer cinema.

Os planos demorados, a *mise-en-scène* muito simples, a câmera que, quase sempre estática, por várias vezes enquadra apenas o cenário e deixa correr a voz *off* ou *over*,⁶⁰ os planos de outros objetos artísticos (quadros, estátuas e peças arquitetônicas), a interrupção das cenas por intertítulos e as nítidas marcações temáticas da trilha sonora (em geral, rebuscada)

⁵⁸ A frase entre colchetes está no “Sermão de Santa Catarina Virgem Mártir” e é citada por Cidade (1985, p. 132).

⁵⁹ Em português: “Temos a autoridade de velhos e os vícios de meninos: e o pior é, que não só se vê em nós a meninice, que é defeito da idade, senão as meninices que o são do juízo” (tradução para legendagem do filme).

⁶⁰ Assim como Bello (2008), distinguimos voz *off* de voz *over* para marcar a diferença entre a fala de uma personagem que está fora-de-campo, mas no espaço contíguo à cena (*off*) e os enunciados orais que veiculam uma qualquer porção da narrativa dita por um locutor invisível situado num espaço e num tempo distintos daqueles que são apresentados simultaneamente pelas imagens vistas na tela (*over*).

são elementos que convidam o espectador a usar os olhos da imaginação, lembrar e refletir diante da obra de arte que se lhes oferece. Logo, a artificialidade das cenas. Não é a vida do padre Vieira que retorna na tela, senão os seus textos.⁶¹ Aquelas palavras embebidas de ideias utópicas que muito contribuíram para a construção do ser português. Eduardo Lourenço (1992) diz, a esse respeito, que

é difícil conceber que a confusão entre o real e o sonho possa ir mais longe do que foi na cabeça de António Vieira das alegações diante do Santo Ofício, mistura única de lucidez delirante e delírio divino. Nele se operou como em ninguém mais a conversão da nossa longa ansiedade pelo destino pátrio em exaltada aleluia, a transfiguração do simples ‘cantar de amigo’ com que nos embalámos no alvorecer inquieto, em cantata sublime ao Quinto Império (LOURENÇO, 2009, p. 29).

Também esse grande filósofo português da atualidade vê em Vieira a expressão maior da ansiedade geradora do sebastianismo. A esperança de ver Portugal, como uma Fênix, ressurgir das cinzas, tomar posse do destino glorioso tão anunciado, sobrevive ao passar do tempo. Volta periodicamente, como no eterno retorno de Nietzsche, senão para ser reafirmada, ao menos para ser negada ou criticada. Manoel de Oliveira universaliza essa esperança portuguesa, através do desejo de que as “guerras que não acabam nunca” (*Viagem*, 1997, 1h12’29”) finalmente cessem e o mundo chegue à paz. Esperança com feições pessimistas, à portuguesa, pois no filme mostra-se um Vieira que mesmo tendo vivido tantos anos, não viveu o suficiente para concluir os seus projetos.

Em Vieira, a memória dos acontecimentos passados e os exemplos bíblicos servem de modelo, de guia, para a vida presente, porque no presente os problemas do passado se repetem, ainda que em outras circunstâncias. Em Oliveira, percebemos o mesmo movimento, como em *Non, ou a Vã Glória de Mandar* em que a história de Portugal parece girar em torno do mesmo desejo de ser grande e frustração ao se perceber pequeno. É preciso olhar-se historicamente para (talvez) mudar o próprio destino.⁶² Talvez esteja no passado a lição de como se viver melhor o presente, parece-nos ser esta a proposta fílmica de Manoel de Oliveira com *Palavra e Utopia* no ano da virada do milênio.

⁶¹ “Filmes, filmes,/ os melhores se assemelham/aos grandes livros que/ por sua riqueza e profundidade/ dificilmente são penetráveis”, estrofe do “Poema cinematográfico” de Manoel de Oliveira (2007c, p. 109-112).

⁶² Afinal “fica-nos uma memória que faz lembrar o passado que é o alicerce do futuro português” (2008, 1h11’54”), como diz Manoel de Oliveira em entrevista para o filme *Ao Correr do Tempo*.

CAPÍTULO 3: EPISTOLÁRIO VIEIRISTA EM CENA

*Se perguntar em que me occupo, dize,
Que ideando mil cousas grandiosas,
Nem sabiamente, nem gostoso vivo. [...]
Sabiamente reinar, e triumphante
Mostrar ao povo apresionadas hostes,
É façanha immortal, digna de Jove:
Mas agradar aos Principes da terra
Não é por certo a infima das glórias.
Nem a todos é dado ir a Corintho.*

HORÁCIO. *Epístolas*, livro I.

As cartas de Antonio Vieira que foram parcialmente transpostas, em excertos, para *Palavra e Utopia* contribuíram significativamente para a construção de um personagem fílmico visionário, protetor *quo primum* dos índios e negros do Brasil Colonial, e as cenas elaboradas em torno delas revelam específicos empregos do eterno regresso oliveiriano. Neste capítulo, focalizaremos o epistolário de Vieira em suas relações com *Palavra e Utopia* de modo a apresentar um levantamento bibliográfico mais preciso do que o disponibilizado pelo próprio cineasta⁶³ (ver Quadros 1 e 2) e considerando os indícios autobiográficos presentes nestas correspondências, a partir dos quais discutiremos o processo de “retessitura” das palavras de Vieira dos textos escritos para o texto fílmico, pondo em evidência elementos da estética cinematográfica de Manoel de Oliveira ligados ao eterno retorno.

Usamos os três tomos das cartas que foram publicados por João Lúcio de Azevedo entre 1925 e 1928⁶⁴ devido à qualidade e extensão desta compilação. São cerca de 720 cartas, algumas inéditas, com notas esclarecedoras e pequenos cotejos críticos das edições anteriores,⁶⁵ além de breves textos introdutórios que agrupam as cartas em períodos, por sua vez relacionados à biografia de Vieira publicada, como vimos, em dois tomos pelo mesmo autor (AZEVEDO, 2008). Esse agrupamento e divisão facilitou-nos a associação de cada

⁶³ As passagens de sermões e cartas que aparecem no texto fílmico foram, em sua maioria, transcritas no site oficial do filme (<www.palavraeutopia.com>, *off-line* desde que a produtora Madragoa encerrou suas atividades) e devidamente referenciadas quanto ao texto de origem e a data de sua escritura. Essa espécie de Referências Bibliográficas também acompanha as versões em dvd do filme, pelo menos a distribuída no Brasil pela Versátil, a distribuída em Portugal pela Lusomundo e aquela que compõe a caixa de colecionador comemorativa dos 100 anos de Manoel de Oliveira, lançada pela Madragoa em 2008 – que são as versões a que tive acesso.

⁶⁴ O acesso a esta primeira edição foi facilitado pelo projeto Brasiliana da USP, que digitalizou os livros e publicou os e-books na internet: <www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01951310>.

⁶⁵ Cf. texto de abertura de Alcir Pécora à coleção “Cartas do Padre Antonio Vieira” do projeto Brasiliana, em: <<http://www.brasiliana.usp.br/node/418>>.

carta a seu momento de escritura, momento esse valorizado em quase todas as cenas de *Palavra e Utopia* que contém excertos epistolares. Além disso, todos os excertos do filme estão presentes nesta compilação, como evidenciamos através do Quadro 2. Antonio Vieira, como importante pensador que foi nos Seiscentos, não deixou de utilizar a troca de cartas como meio de circulação de suas ideias com maior liberdade, pois assim era possível contornar as censuras e proibições da Inquisição, que avaliava os originais enviados para publicação impressa. Remetidas a um destinatário específico, muitas cartas daquela época eram compostas para circular publicamente, sobretudo dentre as correspondências jesuíticas.

A presença ostensiva da carta no corpo da Companhia evidencia que sua função está pensada ao menos segundo três aspectos decisivos: o da informação; o da reunião de todos em um; e, enfim, o da experiência mística ou devocional. [...] As cartas cumprem a função de atualizar a missão apostólica e a palavra de Deus, e tanto o fazem quanto mais incendeiam escritor e leitor numa mesma febre de fé, que os irmana em tremendas experiências devocionais (PÉCORA, 1999, p. 39-40).

Essas cartas não eram, pois, escritas ao correr da pena, mas seguiam a estrutura e a prática propostas pela tradição epistolar clássica, que os padres jesuítas conheciam através dos manuais italianos do século XV, da *Ars dictaminis*, segundo a qual o gênero carta é próprio ao diálogo entre ausentes sobre assuntos de interesse mútuo, devendo ser breve, elegante sem ostentação, texto a ser construído de acordo com as posições sociais do autor e do destinatário. “Se se escreve a superior, a carta não pode ser jocosa; a igual, não descortês, a inferior, não orgulhosa. Da mesma forma, as saudações e as despedidas devem manifestar diferenças de grau de amizade ou posição social” (PÉCORA, 1999, p. 32). Assim, apesar de terem uma composição mais livre do que outros gêneros escritos, elas eram apresentadas segundo as quatro partes definidas nas doutrinas antigas e medievais da técnica epistolar: *salutatio*, *exordium* (*captatio benevolentiae*), *narratio* (*argumentatio*), *subscriptio*.

Santo Inácio, por exemplo, escreveu metaepístolas cujas determinações tornaram-se “válidas com força de lei, como é absoluta a obediência entre os jesuítas” (PÉCORA, 1999, p. 41). Numa delas, remetida ao P. Pedro Fabro, de Roma, em dezembro de 1542, orienta que, ao escrever, os padres fizessem uma “carta principal”, que pudesse ser mostrada a qualquer pessoa, que fosse escrita e reescrita com correções e que ficasse como testemunho à posteridade; e que junto a ela enviassem “anexos” com comentários mais detalhados e assuntos do dia-a-dia dos missionários. Nesse sentido, Hansen (2000) observa dois subgêneros epistolares dentre a correspondência jesuítica dos séculos XVI e XVII, a carta familiar e a carta negocial.⁶⁶

⁶⁶ Opto por esta distinção de Hansen em detrimento da célebre distinção de Deissmann entre carta (mais íntima e diegética, estando o “eu” da enunciação presente) e epístola (mais impessoal e mimética, “eu” ausente fabulando uma situação de que não é personagem) – para uma introdução ao assunto cf. Hansen (1995) –, pois nas

a primeira, *familiar*, trata de assuntos particulares, segundo um artifício de informalidade programaticamente simples, uma vez que o destinatário, convencionado como “familiar”, não está presente no ato da escrita para formular suas prováveis dúvidas sobre o que é dito; a segunda, *negocial*, ocupa-se de assuntos de interesse geral, por isso admite a erudição, a dissertação, a elocução ornada e a polêmica, já que não há destinatário específico ou ele é não-familiar (HANSEN, 2000, p. 261).

As cartas de Vieira, em sua maioria, constituem um gênero mesclado entre a carta familiar e a negocial, mesmo nas cartas mais ensaísticas ele procura manter o tom coloquial, mais próximo da fala que da escrita, seguindo a prescrição de Erasmo de que escrever uma carta equivale a “sussurrar com um amigo num canto” e não “gritar num teatro”.⁶⁷ Vieira preocupa-se também com *adaequatio rei ad intellectum*, adequação da coisa ao intelecto, falando verdadeiramente ao destinatário mantendo o decoro próprio de sua condição, de acordo com o grau hierárquico e de intimidade.

Em todas as cartas ele assume e mantém o *ethos* do padre jesuíta, num tom constantemente grave e prudente, às vezes quase paternal, doseadamente colérico. A agudeza típica da arte de Vieira não deixa de ter expressão nas cartas, mas segue o decoro devido ao destinatário nomeado, é usada com cautela e com o menos possível de artificialismos. Uma dominante nas cartas de Vieira é a questão da *quale sit*, ligada ao certo/errado, uma constante pertinência ética, respeitosa das autoridades institucionais, o Estado e a Igreja, mesmo em suas mais abertas e sólidas críticas, nas mais polêmicas exposições e interpretações de temas públicos. Por esses e outros elementos da clara organização retórica, no sentido das regras que regem a composição do discurso, Hansen chega a afirmar que “o ‘eu’ da enunciação das suas cartas não é uma categoria psicológica, mesmo quando se refere aos acidentes da sua biografia, segundo a preceptiva jesuítica que não separa *vida/obra*” (HANSEN, 2000, p. 279). Portanto, não se deve confundir as correspondências de Vieira com um testemunho de *si* à posteridade, já que a sua biografia é filtrada pelo tipo social que ele representa e a maneira, institucionalmente imposta, a que deve se dirigir ao destinatário, além de respeitar o formato de epístola prescrito pelos manuais da *Ars dictaminis*.

Quando as cartas vieiristas são reunidas em livro,⁶⁸ porém, os critérios ordenadores da sua pragmática de leitura e do acolhimento de seus temas mudam de registro, perdem sua função prática imediata e a significação de cada unidade passa a ser mais diretamente influenciada

correspondências de Vieira as “pessoas” próprias do destinador e destinatário nunca deixam de figurar, mesmo em assuntos de interesse geral. Tomo, portanto, carta e epístola de forma mais genérica, como sinônimos.

⁶⁷ Cf. Erasmo. “*Libellus de conscribentis epistolis*” (1502), cit. por Hansen (2000, p. 264).

⁶⁸ Referimo-nos particularmente à edição das cartas por João Lúcio de Azevedo.

pelas demais unidades, transformando-se numa “espécie de romance epistolar, do qual Antônio Vieira é o protagonista” (BETTIOL, 2008, p. 237). Neste “romance”, o personagem-autor das cartas revela-se um profundo conhecedor de seu tempo, olhos e ouvidos disponíveis para se acessar todo um século de história, a mentalidade e as ideias de uma época. “Loquaz por condição, e até à extrema velhice atento ao mundo exterior e interessado na política, não houve caso, dos que podiam apaixonar a opinião do seu tempo, sobre que a êste ou àquele não comunicasse o seu parecer” (AZEVEDO in VIEIRA, 1925[t.1], p. V). Ao dividir as cartas em períodos, João Lúcio de Azevedo salienta o papel ativo que Vieira cumpria na política do Reino, mesmo nos momentos de maior isolamento da corte, durante os quais registrava nas cartas seu conhecimento atualizado das questões públicas e suas propostas visando melhorias. Assim distribuídas, as cartas de Vieira, ainda que não sejam um testemunho de si à posteridade, acabam por assumir a função de testemunho de uma época e de uma (ou algumas) das visões de mundo a ela atreladas.

A nova mudança de suporte, dos livros para o filme, também promove mudanças significativas na pragmática de leitura e tratamento temático. Primeiro, porque Manoel de Oliveira não reproduz nenhuma carta na íntegra, mas coordena o processo de releitura, seleção de trechos e “retessitura” do texto vieirista, decidindo o quê e em que ordem o espectador conhecerá do que Vieira deixou escrito. Segundo, porque esses trechos receberão a voz e inflexão de um ator (Trêpa, Cintra ou Duarte) e serão interpostos aos demais elementos do discurso fílmico, que influenciarão a interpretação que o espectador fará das cartas.

Neste processo, os traços autobiográficos das cartas são colocados em evidência, fazendo emergir um personagem muito humano e fragilizado diante da sociedade de seu tempo, caricaturalmente surda e muda. Os únicos ouvintes dos sermões que respondem a Vieira são as vozes em *off* na cena da pregação numa cripta (vide Capítulo 4). De todos os destinatários das cartas de Vieira apenas D. João IV e o Padre Geral têm suas respostas colocadas em cena. D. João IV quando garante as mudanças para normalização da situação dos escravos indígenas (2000, 19’33’’) e o Padre Geral tem suas cartas-respostas lidas por terceiros, quando diz que irá analisar o caso de Vieira, à altura proibido de pronunciar-se publicamente em pessoa ou por escrito (1h54’20’’), e quando manda o parecer anulando a ordem, tendo o Vieira fílmico já falecido (2h02’30’’). Com isso, o filme destaca a dimensão supostamente humanizadora e progressista das ideias de Vieira, reapresentando e revalorizando a personalidade histórica. Ainda que os planos austeros e a construção demasiado racional do texto fílmico não busquem comover ou convencer o espectador de qualquer coisa, antes promovam uma entrada ampla, ainda que demasiado oliveiriana, à obra do escritor seiscentista.

Marcas do sujeito vieirista em cartas claramente negociais

A primeira carta selecionada por Manoel de Oliveira é a “Carta Ânua da Província do Brasil”, o primeiro excerto vieirista do filme e o mais antigo texto de Vieira posto em livro. A carta, enviada em 30 de setembro de 1626, era um relatório anual que o conjunto dos membros da Companhia de Jesus de cada Província deveria remeter a seu Geral, em Roma, registrando o andamento do trabalho missionário e as principais notícias da região. Vieira era apenas um noviço quando seus Superiores o escolheram para redigir a carta, devido à agilidade de sua escrita e habilidade com o latim. Havia dois anos que os jesuítas do Brasil não mandavam o relatório, na carta Vieira precisaria justificar essa falta e descrever os avanços dos trabalhos apostolares no Colégio da Bahia, frequentado por ele simultaneamente como aluno e professor; no Colégio do Rio de Janeiro; no Colégio de Pernambuco; na Capitania do Espírito Santo; na Missão dos Patos; e na Missão dos Mares Verdes. Era necessário ser capaz de demonstrar a qualidade do trabalho e ressaltar a dificuldade do empreendimento, a fim de o nobilitar. A escritura da carta “involve sucessos muy vários, casos diferentes, e pede assentado juízo, e muy destra penna, em quem os ha de escrever. Tudo se achava nos poucos annos de Vieyra, venerando-se nelle em idade tão verde a excellencia de sabio, a maturiza de varão” (BARROS, 1746, p. 12). Vieira primeiro teria escrito o texto em português, que é a versão que se tem publicada, e posteriormente vertido para o latim, língua da comunicação oficial da Igreja. A redação desse texto era a primeira real oportunidade que Vieira teve de se fazer conhecido fora do Colégio.

O que *Palavra e Utopia* retira da “Carta Ânua” é aquilo que ela tem de mais próximo da vida cotidiana de Vieira. Todos os pequenos trechos são extraídos da parte denominada “Colégio da Baía”, tratando fatos dos quais ele poderia ter sido testemunha ocular. João Lúcio de Azevedo já aponta um tanto de pessoalidade nesta carta negocial, dizendo que “a narrativa, além do valor histórico, tem o que deriva [*sic*] de nos fornecer a primeira parte [de] um capítulo de autobiografia, embora sem referência pessoal; pois nos factos mencionados, em alguns foi António Vieira figurante ao mesmo tempo que observador” (AZEVEDO in VIEIRA, 1925, p. 2). Focaliza-se, no filme, a invasão holandesa de 1624, primeiro o seu efeito sobre a população, depois a (re)ação de um jesuíta, “padre grave”, quando os holandeses entraram no Colégio, em seguida a ajuda dos índios no combate aos invasores e por fim a expulsão deles pelas tropas portuguesas. Para essa cena são selecionados pequenos trechos descontínuos. Manoel de Oliveira consegue garantir unidade e sentido completo a pequenos pedaços retirados de várias páginas do texto:

em dia da aparição de S. Miguel, que foi a 8 de Maio de 1624, apareceram de fora, na costa, sobre esta Baía, 24 velas holandesas de alto bordo (VIEIRA, 1925, p. 13).⁶⁹

[...]

Era já neste tempo *alta noite* quando, *de improviso, se ouviu por toda a cidade* (sem se saber donde teve princípio) uma voz: *já entraram os inimigos; já entram, os inimigos já entram* (p. 17).

[...]

¡Mas, quem poderá explicar os trabalhos e lástimas desta noite! *Não se ouviam por entre os mares senão ais e gemidos lastimosos das mulheres que iam fugindo; as crianças choravam pelas mães, elas pelos maridos, e todas e todos, segundo a fortuna de cada um, lamentavam sua sorte miserável* (p. 19).

[...]

entre eles vieram/[foram] *ter à nossa quinta sete, mas sem armas de fogo. Estava aqui*/[lá] *um padre grave, que se deixara ficar em companhia de alguns enfermos* (p. 20).

[...]

indo um com a espada nua para um crucifixo, o padre lhe foi à mão dizendo que aquela era[esta é] **a imagem verdadeira do filho de Deus Jesus Cristo, digna de toda a veneração; e pedindo-lhe eles carne**[então dá-nos carne] **lha negou**[não], e disse que a igreja católica e romana a proíbe a [todos os] seus fieis nas sextas-feiras, a qual aquele dia era/[e hoje é sexta-feira], e portanto lha não havia de dar. Deu-lhes porém outras coisas de comer/[pois vou arranjar-lhes outra coisa para comerem], e antes, no benzer da mesa, e depois, no dar das graças, nomeou distintamente as pessoas da Santíssima Trindade, ao que eles cobriram o rosto, e logo, com grande fúria quebrando tudo, deitando com desprêso por terra as imagens, relíquias e ornamentos dos altares, fizeram prêsa nos cálices e lampadários e outra prata, e a levaram consigo.

Sabendo porém o caso dois ou três escravos nossos, e não sofrendo que fossem tão carregados, os determinaram aliviar, saindo-lhe ao encontro com arcos e flechas, e tanto que eles as começaram a sentir, vendo que lhes saía mui caro comprar prata por sangue, quiseram antes largá-la que as vidas (p. 21).

[...]

Determinada as coisas nesta forma, *dia de S. Felipe e S. Tiago, que foi o primeiro* [dia] *de Maio de 1625, entraram os nossos a tomar posse da cidade, e, abatida a bandeira holandesa, se arvorou a de Portugal e Castela* (p. 47).

A cena inicia com a encenação, marcadamente teatral, de breve episódio ilustrativo da invasão holandesa: o desespero da população, sobreposta à narração em voz *over* das passagens que a inspiraram e que na primeira edição da compilação de João Lúcio de Azevedo estão nas páginas 13 e 17 do Tomo Primeiro. No plano seguinte, a voz *over* passa à voz *on* captada da encenação da revisão em voz alta que o Vieira jovem realizaria antes de remeter o texto. Desse modo, Manoel de Oliveira vai trabalhando com os possíveis pequenos *flashbacks* que ocorreriam na cabeça de Vieira enquanto revisa a carta.

⁶⁹ A partir daqui, grifaremos o que dos textos de Vieira foi transposto para o filme. Neste caso (1925, p. 3-74), trata-se do segmento integral da fala do Vieira jovem na cena da escritura da “Carta Anua” (2000, 5’45’’-9’16’’).

Neste sentido, a distância temporal que o par foram/lá (opção de Oliveira) opera sobre o par vieram/aqui (na citação da p. 20) salienta esse caráter de fato já passado (*flashback*) das encenações ligadas à invasão holandesa e garante a coerência cronológica dos fatos descritos no texto fílmico até então, pois a cena anterior a esta foi a cena do voto secreto (2000, 5'02''-5'45''), indicada no filme como ocorrida 1625, depois do início da invasão, portanto. O presente da narrativa na cena da “Carta Ânua” seria, em concordância cronológica, um momento pouco anterior ao seu envio, em 1626.

Manoel de Oliveira vale-se desta imbricação temporal, por lado a lado os fatos narrados e o momento de sua narração, usando o recurso do *flashback* cinematográfico como técnica para materialização de um processo mental ligado à memória, no sentido que Hugo Munsterberg, como vimos, dá a certos recursos do cinema. Assim, ao relatar ao Padre Geral acontecimentos “negociais”, representativos da invasão holandesa, o Vieira fílmico mostra-se pessoalmente envolvido, sujeito – ou narrador testemunha – das memórias apresentadas em seu texto. A carta é, dessa forma, assumida no filme “como material em que estão depositados os traços da história ocorrida, como porta de acesso a um passado de que nos restam fragmentos ainda *presentes*” (OLIVEIRA, P. M., 2010, p. 54) e como documento que possibilita a reconstrução audiovisual desses fragmentos de memórias reais de um antepassado.

Neste âmbito, a transposição da passagem em negrito para o filme é síntese daquilo que para Manoel de Oliveira reflete o potencial cinematográfico de reconstrução da História, do passado, em sons e imagens gravadas do real, ainda que em simulacro. A passagem foi igualmente encenada como *flashback*, porém, sem a presença da narração da carta em voz *over*. O relato de Antonio Vieira guiou a *mise-en-scène*: os diálogos narrados em discurso indireto ganham personagens que dizem suas falas diretamente, as descrições do desenrolar dos fatos transformam-se em elementos do cenário e em gestos dos atores.

O “padre grave” põe a mão na espada do soldado holandês, impedindo-o de profanar o crucifixo, que logo é posto em primeiro plano antes que o padre o retire do altar para colocá-lo em lugar seguro, num movimento sóbrio e comedido, caminhando de um ponto a outro do espaço central da cena. Mais soldados entram e o cercam circularmente. Todos os movimentos dos atores têm marcações bem precisas e detectáveis pelo espectador. A construção da cena é pensada em termos de emolduração teatral, esteticamente pictórica: a distribuição alinhada dos soldados, o altar posto no centro da cena, tendo o padre ao lado e um dos soldados a outro, simetricamente dispostos. Trata-se abertamente da recriação fictícia, valendo-se dos recursos técnicos do cinema, de um acontecimento real recriado por meio de palavras, e não menos ficticiamente, na carta de Vieira.

Para ressaltar suas intromissões autorais, Manoel de Oliveira introduz uma série de pequenas modificações: a reação violenta dos soldados não é causada pelo gesto da trindade, que o padre teria feito em ação de graças ao alimento, mas o altar é destruído, os ornamentos de prata roubados e o padre atacado sem qualquer justificativa visível; mesmo ferido, o padre esforça-se para ir ver para onde os soldados se dirigiram após o saque; são cinco, e não dois ou três, o número de índios que os afugentam e várias as flechas atiradas contra eles. Além disso, os índios estão trajados com suas vestimentas naturais e não com os mantos brancos distribuídos nas missões, o que seria mais condizente com o fato real, afinal Vieira os chama de escravos em sua narrativa. No filme, mostra-se que os índios enquanto homens naturais lutaram contra os holandeses, e não aqueles catequisados pelos jesuítas.

Vieira, na “Carta Ânua”, procura sempre engrandecer os indígenas, diz, por exemplo, que embora “muitos negros de Guiné, e ainda alguns brancos, se meteram com os holandeses, nenhum índio houve que travasse amizade com eles” (VIEIRA, 1925, p. 41). Dessa maneira, reforça a importância do trabalho dos jesuítas do Brasil, responsáveis pela evangelização dos naturais da terra, ‘pios por natureza’, necessitados de entrar no plano da salvação. “Grande bem espiritual e não menor temporal para os moradores deste Brasil, porque sem índios não podem viver nem conservar-se, como todos confessam” (VIEIRA, 1925, p. 41). O trabalho dos jesuítas do Brasil mostra, assim, sua serventia e mérito. Na cena descrita, o papel dos índios na expulsão dos holandeses surge como um dos elementos conciliadores do personagem Antonio Vieira missionário, pois corrobora a imagem que o jovem Vieira fílmico faz do papel da Companhia de Jesus, e não simplesmente a que ele desejaria transmitir ao Padre Geral, que é agir “humanisticamente” em favor dos índios e negros do Brasil, tratando-os como fieis e não como escravos.

O plano da revisão da carta pelo Vieira jovem retorna após a encenação do caso do “padre grave” para dar a ver o momento da escritura do parágrafo final da carta na cena (retirado da p. 47), no qual fica subscrita a importância dos portugueses para manutenção e expansão da religião católica no Novo Mundo. O caráter humanístico do Vieira fílmico está sempre atrelado ao que no filme se apresenta como “zelo cristão” (2000, 16’40’’; 38’01’’; 1h4’38’’). O Antonio Vieira de *Palavra e Utopia* é um visionário do humanitarismo, mas que se baseia em valores anteriores a ele, que fazem parte da religião católica de que eram os jesuítas portugueses propagadores. O que particularmente o distinguiria, segundo a construção fílmica, seria o ato de levar a sério estes valores e a coragem de denunciar em alta voz e por escrito as atitudes políticas e sociais que iam de encontro a eles.

Assim como grande parte das passagens retiradas da “Carta Ânua”, única carta lida por Ricardo Trêpa, a maioria dos excertos de cartas é mostrada no momento de sua escritura. No total são 29 cartas selecionadas. Delas, a primeira carta lida por Luís Miguel Cintra (2000, 16’33’’-17’18’’) é também uma carta negocial, apresentada em voz *over* junto a uma gravura do Maranhão do século XVII, local em que ela foi escrita. Os excertos são retirados do início e fim da carta a D. João IV datada de 6 de abril de 1654. Manoel de Oliveira inverte a ordem das informações de data e local, trazendo-as do fim para o início da carta, e também transporta para o interior do texto vieirista o nome do destinatário. Desta forma, dá em primeira mão ao espectador a referência exata do texto de onde retirou as palavras que se seguirão.

Nesta carta, Vieira procura convencer sua majestade a assinar uma lei que aumentasse o poder de intervenção jesuítica nos casos de escravidão indígena no Brasil. Oliveira só tira da carta os argumentos que demonstram os maus tratos que os índios vinham sofrendo, suprimindo o assunto principal: Vieira levanta dezenove motivos para confiar aos jesuítas o governo dos índios, evidenciando todo um programa de trabalho que envolvia o envio de um homem do rei⁷⁰ ao Brasil para garantir a oficialidade do projeto: “se os índios andarem divertidos nos interesses dos governadores, e não dependerem somente dos religiosos, nem eles os terão para as ditas missões, nem estarão doutrinados como convém a elas, nem lhes obedecerão, nem lhes serão fiéis, nem se fará nada” (VIEIRA, 1925, p. 440-441).

Na cena, muda-se o plano nas últimas linhas da carta, vê-se a imagem do mar batendo violentamente contra rochas, adiantando a cena posterior, da leitura do “Sermão a Santa Teresa”. Essa imbricação de textos e cenas acontece ao longo de todo filme, a fim de garantir a coesão sintática da narrativa, pois ajuda a aproximar episódios distintos da biografia vieirista ao criar uma relação de proximidade entre eles. No seguimento em questão, sugere-se que foi em causa dos índios, expressa nesta carta, que Antonio Vieira decidiu atravessar novamente o mar – retornando à Lisboa para melhor tratar este assunto com o rei – e durante o cumprimento ‘de tão nobre causa’ acabou por naufragar, teve sua vida posta em risco. Os excertos retirados do “Sermão a Santa Teresa” acabam por completar o sentido da carta, destacando as agruras por que passou o Vieira missionário, pessoalmente envolvido no cuidado dos índios, pois, segundo o sermão, a vida de Vieira foi, neste naufrágio, milagrosamente salva pelo auxílio dos “anjos que têm em sua conta as almas das gentilidades do Maranhão” (2000, 18’18’’) já que ia “este navio buscar o remédio e salvação delas” (18’23’’).

⁷⁰ Que será André Vidal Negreiros, nomeado Governador do Pará e do Maranhão. No filme, D. João IV comunica pessoalmente a Vieira a sua decisão de enviar este “homem do rei”, em atendimento a sua carta-proposta e com o intuito de deixar “o direito dos índios e da justiça melhor acautelados” (2000, 19’39’’).

A próxima carta selecionada para o filme é também negocial. Não é lida e sim mencionada num diálogo, no interior da cena do processo inquisitorial:

INQUISIDOR GERAL (Diogo Dória): Não escreveu acerca da ressurreição de certa pessoa defunta e de vários sucessos futuros em que tinha de intervir a dita pessoa defunta ressuscitada antes da ressurreição universal?

VIEIRA MADURO: Haverá cinco anos, quando eu estava em Cametá, aldeia junto do Pará, escrevi uma carta ao P. André Fernandes, confessor da Rainha, na qual pretendi provar: primeiro, que Bandarra nas suas *Trovas* escrevera com verdadeiro espírito profético embora não o tivesse por profeta canônico...

INQUISIDOR GERAL: Mas esse Bandarra não era um judeu, e visionário?

VIEIRA MADURO: Segundo, que este honrado sapateiro profetizara acerca de D. João IV alguns factos já sucedidos e outros futuros; terceiro, que, colhendo-se desse livro ser El-Rei o autor de essas cousas e tendo já falecido devia Deus ressuscitá-lo antes da ressurreição universal (2000, 26'17"-28'31").

A carta ao P. André Fernandes (Bispo do Japão) datada de 29 de abril de 1659, mais conhecida como “Esperanças de Portugal. Quinto Império do Mundo: primeira e segunda vinda de El-Rei D. João IV”, é uma das cartas mais importantes do epistolário de Vieira. Parece que desta carta o próprio autor distribuiu várias cópias e foi ela o principal documento usado pelo Santo Ofício no processo movido em Coimbra contra Vieira na década de 1660.

A carta “Esperanças de Portugal” resumia-se a um silogismo:

O Bandarra é verdadeiro profeta; o Bandarra profetizou que El-Rei D. João o quarto há de obrar muitas cousas que ainda não obrou, nem pode obrar senão ressuscitado: logo, El-Rei D. João o quarto há de ressuscitar.

Nela, a premissa maior (“O Bandarra é verdadeiro profeta”) é tomada como uma evidência e, aceitando-se ou não a explicação de Vieira de que se dirigia exclusivamente ao Bispo Dom André Fernandes, tal proposição não é discutida, mas dada como tema solicitado e compartilhado pelo interlocutor, conforme reza o estilo epistolar relativo a questões de controvérsias. Por isso, Vieira limita-se a retomar a afirmação de que a prova da verdadeira profecia é a realização do profetizado e deduzir que uma vez que sendo voz comum terem se cumprido as profecias de Bandarra, seguia-se que era legítimo fornecer-lhe o título de profeta. A discussão propriamente dita concentra-se na comprovação da premissa menor do silogismo, a qual institui a matéria da mesma Carta: a interpretação das profecias de Bandarra (MUHANA, 2008, p. 21).

Vieira transcreve estrofes inteiras das *Trovas* e passa a interpretá-las de forma a evidenciar semelhanças com episódios vividos por D. João IV. Também esclarece as passagens que conteriam as profecias de tarefas gloriosas que o falecido rei haveria de realizar após sua ressurreição. Vale-se de passagens controversas, pegando o que melhor lhe cabe. Por exemplo, quanto à famosa copla:

Saia, saia esse Infante
 Bem andante
 O seu nome é D. Foão⁷¹

Ele usa uma versão diversa, posterior à Restauração:

Saia, saia esse Infante
 Bem andante
 O seu nome é D. João⁷²

A mudança era justificada com o motivo de empregarem os antigos um I que parecia um F, resultando daí a errada leitura. Os jesuítas em geral e Antonio Vieira em particular procuraram transferir para D. João IV os misticismos antigos a fim de celebrar a Restauração como incidência de ação divina. Movendo para a pessoa do rei atual, agora prematuramente falecido, as aspirações de grandeza da nação portuguesa que, aprovadas por Deus, vinham desde o milagre de Ourique. “Os textos, que se aplicavam no tempo a D. Sebastião, via-se agora, melhor interpretados, convirem a D. João IV” (AZEVEDO, 1947, p. 70).

No filme, esta carta negocial mencionada no interior do episódio recriado de uma situação institucional de grande seriedade, um julgamento – e o herói fílmico ocupando o banco dos réus –, fortalece a fabulação do Vieira humano e incompreendido. A carga emocional que Luís Miguel Cintra coloca no diálogo em defesa de Bandarra e da interpretação de D. João IV como o Encoberto procura salientar a convicção que o Vieira fílmico tem em suas ideias, ao invés de discutir (ou julgar) se elas são acertadas ou não. Afinal, já que este silogismo perdeu seu poder de polêmica, e o espectador contemporâneo não seria convencido de sua verdade, é possível retomá-lo salientando através dele traços mais subjetivos: o lado comovedor de uma pessoa que realmente acredita em suas teses.

Além disso, a tese vieirista inerente à noção de Quinto Império já havia sido “julgada” em *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990, 1h02’12”-1h05’22”), por um lado, positivamente, no que nela é expressão de “uma grande utopia” que prevê “um reino de paz e concórdia entre todos os habitantes do mundo [...] e que de certa maneira se opõe ao desejo de dominar o mundo pela força do poder, pela bomba atômica, um desejo bem latente na ambição das grandes potências” e, por outro, negativamente, pois “vinha a propósito de D. Sebastião e do sebastianismo” e expressava a ambição portuguesa de encabeçar (e não apenas participar d)esta harmonia mundial.

⁷¹ Citado, da edição das *Trovas* de 1644, por João Lúcio de Azevedo, ao discutir a polêmica gerada em torno das duas grafias para o nome do infante anunciado nesta copla (AZEVEDO, 1947, p. 49).

⁷² A edição das *Trovas* a que consultamos, de 1809, também opta por esta segunda versão, advertindo que “este Verso se lia errado em alguns manuscritos por incuria de alguns copistas, e equivocação das duas letras” (in BANDARRA, 1809, p. 47 em nota de rodapé).

Duas cartas ao P. João Paulo Oliva, o Geral dos jesuítas em Roma, primeiro a datada de 30 de janeiro de 1679, na qual Vieira pede permissão para partir para o Brasil (2000, 1h17'22''-1h19'08'') e depois a datada de 21 de janeiro de 1681, agradecendo a concessão do pedido (1h23'40''-1h24'26) são as duas próximas cartas negociais presentes no filme. Lidas por Lima Duarte, que dita a primeira ao P. José Soares (Miguel Guilherme) e lê em voz *over* a segunda, junto à cena do episódio da queima de um boneco-Vieira em Malhação de Judas empreendida por estudantes da Universidade de Coimbra.

As duas cartas estão inseridas na fase que Azevedo (in VIEIRA, 1928[t.3], p. 191-192) denomina “Seis anos em Portugal (agosto de 1675 a abril de 1681)” e durante a qual Antonio Vieira acabou por perder o que lhe restara de prestígio junto à corte portuguesa. João Lúcio de Azevedo toma o conteúdo dessas duas cartas como evidência de que Vieira teria retornado ao Brasil por vontade pessoal de voltar definitivamente ao seu “princípio do mundo” e não porque não lhe restasse melhor opção, pois a primeira carta surge em resposta ao convite de retornar a Roma como confessor da rainha Cristina. Nesta carta, Vieira recusa polidamente o convite apontando o seu frágil estado de saúde como único motivo para declinar “a singular honra” (VIEIRA, 1928, p. 348) e aproveitando tal escusa para solicitar a aprovação deste superior para sua volta ao Brasil, “pois para morrer não há lugar mais oportuno que o que me sinalar Deus por meio de Vossa Paternidade Rev.^{ma}” (p. 349).

Na segunda carta, Vieira agradece o consentimento do Padre Geral para sua ida à Bahia e avisa que fará a viagem o quanto antes, “sem esperança de poder aturar os rigores do frio em qualquer clima da Europa” (p. 442), e que de lá poderá “*muito melhor e mais brevemente satisfazer à expedição dos meus escritos, que Vossa Paternidade Reverendíssima tanto me encarrega*” (p. 443).

O filme retoma, destas cartas, os argumentos mais fortes usados para demonstrar sua debilidade física e o seus esforços para, apesar disso, continuar a edição dos sermões. Sem nem ao menos conseguir escrever as próprias cartas, o Vieira velho dita para o comovido padre José: “*solum mihi super est sepulcrum*” (VIEIRA, 1928, p. 349) e agradece ao Padre Geral, e à autoridade institucional que ele representava, o interesse na publicação de seus sermões e a preocupação com seu estado de saúde. O plano da queima do boneco-Vieira colabora para o desenho do Vieira incompreendido e sua sobreposição à segunda carta sugere que esta incompreensão se atém à esfera portuguesa, pois a autoridade romana o valorizava. O caso é, aliás, reforçado em outros excertos de cartas (familiares):

Não merecia António Vieira aos portugueses, depois de ter padecido tanto por amor da sua pátria, e arrisca[r]do tantas vezes a vida por ela, que lhe antecipassem as cinzas e lhe fizessem tão honradas exéquias (VIEIRA, 1928, p. 453)

Na Universidade do México me dedicaram umas conclusões de toda a teologia, que eu remeto e dedico a V. Ex.ª; e, posto que da empresa da fênix, das palmas, e das trombetas, nenhum caso faço, porque tudo é vento e fumo, não posso deixar de me magoar [e] muito que [ao]/no mesmo tempo em uma universidade de portugues[a]es se afronte a minha estátua, [na]/e em outra universidade de castelhanos se estampe a minha imagem. Por certo que nem a uns nem a outros merecia eu semelhantes correspondências (VIEIRA, 1928, p. 476).

Da segunda carta ao Padre Geral retiram-se ainda outros pequenos fragmentos, colocados, em diálogos, na cena em que Vieira requer a outra autoridade institucional, D. Pedro II, autorização para partir para o Brasil (2000, 1h22'32''-1h23'42''): “estava já então liberado a me *passar aos ares da minha Província*” (VIEIRA, 1928, p. 442), solicita o Vieira velho apelando para o “*nome que ainda tenho de seu pregador*” (p. 442). A cena é composta por um campo-contracampo entre o rei e Vieira, segundo o procedimento clássico de enquadrar em plano médio a personagem que tem a palavra, cada uma a sua vez, alternadamente, e encerra com um plano mais aberto em que observamos o momento em que Vieira, cuja solicitação foi friamente atendida, beija a mão de sua majestade (gesto que arremata sua audiência real) sob os olhares curiosos dos conselheiros reais.

A opção pelo campo-contracampo não é um recurso significativo em si, por ser comum em cenas dialogadas, mas é significativamente trabalhado através da iluminação. Os dois planos médios são simetricamente construídos, dispondo o rei e Vieira na mesma altura e distância da câmera, porém o rei é apresentado em fundo escuro (cenário pouco iluminado) e Vieira surge em fundo claro (cenário com maior iluminação). Com esse tratamento particular da construção dos quadros e de sua montagem, suscitando a oposição maniqueísta entre bom/claro e mau/escuro, reforça-se a imagem do Vieira injustiçado, visto que, na *diegese* fílmica, a frieza com que Vieira vinha sendo acolhido pelo novo rei surge como fator decisivo para sua decisão de partir para o Brasil.

Finalmente, a carta ao Cardeal D. Veríssimo de Lancaster, o novo Inquisidor geral português (José Manuel Mendes) que permitiu a circulação de textos de Vieira anteriormente censurados, é a última carta negocial em *Palavra e Utopia* (2000, 1h35'15''). Nela, Vieira agradece as decisões em seu favor, indispensáveis para que alguns dos tomos de seus sermões fossem publicados naquele momento. Na cena, em conversa com o P. José, o Vieira velho explica uma das metáforas empregadas no texto: “*estátuas da ingratidão*” (VIEIRA, 1928, p.

585), dizendo referir-se a D. Pedro II, suscitando o riso cúmplice do colega. Novamente da carta, que é extremamente formal e exaltadora do destinatário ilustre – “continuada mercê com que V. Em.^a, por sua benignidade e grandeza, se digna de conservar na memória, e de honrar por tantos modos, êste mínimo criado de V. Em.^{aa}” (VIEIRA, 1928, p. 584) –, opta-se por destacar o que haveria nela de teor subjetivo, na ironia contida nesta metáfora.

Sem subverter o conteúdo das cartas negociais, Manoel de Oliveira consegue extrair delas o que poderia suscitar uma leitura de traços autobiográficos, através dos quais a personalidade do Vieira fílmico “plenamente se realizará, assumindo proporções gigantescas, de mais ninguém naquela época atingidas” (CIDADE, 1985, p. 24). O Antônio Vieira de *Palavra e Utopia* é um personagem admirado e admirável, a quem “o ‘Patriarca do Cinema’, Manoel de Oliveira, dedicou especial destaque em boa parte da sua produção artística” (AVELLA, 2010, p. 69) e que agora parece ressurgir nas palavras autorais da pessoa empírica do escritor como gênio e como pessoa, mais do que como o formulador de uma utopia atraente, mas questionável. “Se é verdade que Vieira representa uma verdadeira isotopia na mente e na filmografia de Manoel de Oliveira” (p. 72) em nenhum outro filme do cineasta ele é tão positivamente apreciado.

Traços de melancolia e saudade em cartas familiares

Os excertos de cartas em *Palavra e Utopia* passam a ser mais frequentes após a ida do Vieira maduro a Roma (2000, 46’19’’), onde vive por alguns anos. Azevedo (in VIEIRA, 1926[t.2], p. 275-277) denomina esta fase “Segunda Jornada a Roma (novembro de 1669 a dezembro de 1673)”, apontando-a como uma etapa em que Vieira decidiu expatriar-se por estar insatisfeito com a pouca visibilidade que obteve junto à corte do Regente D. Pedro, apesar de ter apoiado sua facção durante o reinado de D. Afonso VI. Ao longo desses anos em Roma, Vieira enviou muitas cartas, “êste grupo de cartas é o mais numeroso da coleção” (p. 277), a fim de não desligar-se completamente de Portugal. A maior parte delas eram cartas familiares, trocas de notícias com amigos ilustres dos tempos de diplomata, ao longo das quais Vieira aproveitava cada ocasião para se manter atualizado dos assuntos do Reino: “ia-se-lhe o espírito, sempre irrequieto, distraído na correspondência com os amigos, na qual se mostra atento a quanto se passa em torno e sempre na ânsia de intervir, pelo conselho ou pela crítica, nos negócios que Portugal tinha pendentes” (CIDADE, 1985, p. 96).

Quatro cartas compõem a sequência do Vieira maduro em Roma, duas cartas a D. Rodrigo de Meneses, uma ao Marquês de Gouveia e duas a Duarte Ribeiro de Macedo. O primeiro desses correspondentes, D. Rodrigo de Meneses, era um fidalgo diplomata, 3º Conde de Penaguião, como Vieira envolvido na causa dos cristãos-novos. É através de trecho retirado de uma dessas cartas remetidas a ele que *Palavra e Utopia* aborda a questão dos cristãos-novos, uma das principais temáticas vieiristas, que só não deixa de aparecer no filme por causa desta tomada (2000, 52'47''-53'40''), excerto retirado de um parágrafo da carta datada de 24 de outubro de 1671. Plano fixo do quarto de Vieira, à semelhança de uma câmera de segurança. Acompanhamos Vieira andar pelo quarto, com esta carta nas mãos, revisando-a em voz alta, por um perímetro maior do que o captado pela câmera. Vieira se movimenta, mas a câmera não se mexe para acompanhá-lo, isso provoca um desconforto no espectador, que se percebe na posição indiscreta de um vigia que invade o espaço íntimo de alguém. O assunto, o que é dito por Vieira, é de interesse público, mas o meio de circulação – a carta familiar, o quarto – é privado. A leitura desta carta reverbera pela cena seguinte, do duelo retórico entre Vieira e o P. Girolamo Cattaneo (Renato Di Carmine), relembrando-nos que Vieira está em Roma, envolvido em circunstâncias complexas que lhe exigiam grandes trabalhos intelectuais e, ainda assim, permanece preocupado com os assuntos portugueses.

A outra carta a D. Rodrigo de Meneses, datada de 27 de novembro de 1669 tem dois trechos lidos em voz *over* (2000, 48'10''-48'36'') e tem um teor mais informativo no filme. Sabemos, através dela, as primeiras impressões que Vieira teve de Roma, através do relato do acolhimento caloroso que recebeu do P. João Paulo Oliva e do P. Gaspar de Gouveia, o Padre Assistente de Portugal. Durante sua leitura, a câmera observa fixamente a Igreja de Jesus (Il Gesù) de Roma, que pertence à Ordem dos Jesuítas e cuja construção foi concluída em 1584. Olhamos para a imagem da igreja como quem olha para uma fotografia, mas não se trata de uma imagem congelada, captada instantaneamente, e sim de uma imagem filmada por alguns minutos. No cinema, mesmo a observação de um objeto imóvel se dispõe no tempo significativamente, porque a duração do ato contemplador não é determinado por quem observa (o espectador), mas por quem realizou o filme (o cineasta). Christian Metz (2006, p. 15-28), ao discutir o problema da impressão de realidade no cinema, conclui que é a reprodução continuada de uma sequência de imagens fotográficas que garante o poder atualizador do veículo fílmico. Se fosse mostrada uma imagem congelada da igreja, o espectador a tomaria por passado registrado, o outrora, *foi* assim. Pois “o que a fotografia mostra foi realmente assim, um dia, diante da objetiva – [que] se limitou a registrar, para trazê-lo até nós” (p. 19). Mas ao atribuir-lhe movimento, dado não pelo balanço da câmera e

sim pela duração no tempo, o plano da igreja carrega em si um sentimento de vida concreta, presentificada, temos a impressão de que a Igreja de Jesus *é* assim. “Por isso a fotografia é bem diferente do cinema, arte ficcional e narrativa, cujo imenso poder projetivo é conhecido; o espectador não apreende um ter-sido-aqui, mas um ser-aqui vivo” (p. 19). Com isso, a igreja se impõe como monumento, como reminiscência ainda existente dos tempos de Vieira, pois aquelas mesmas paredes que receberam no século XVII a pessoa empírica do escritor, puderam ainda receber o olhar contemplativo da câmera que o homenageava em 2000.

Na tomada seguinte (2000, 48’37’-49’00’’) é lido um trecho da carta enviada ao Marquês de Gouveia em 11 de março de 1673, em que Vieira desabafa a preocupação por pregar em italiano, língua que ainda não dominava completamente, diante da Rainha Cristina da Suécia (Leonor Silveira), de particularíssima personalidade. Primeiro, mostra-se Vieira escrevendo-a, sentado a sua mesa de estudos. Depois, ela continua em voz *over*, enquanto mostra-se adiantadamente a cena em que ele prega o “Primeiro Sermão das Cinco Pedras da Funda de David” (2000, 49’00-52’46’’), em cena que marca o primeiro sucesso do Vieira fílmico em Roma. O marquês era um amigo de longa data, desde os tempos de D. João IV, e em cartas dirigidas a ele Vieira muitas vezes faz confissões como esta. Esta confissão em particular ajuda a introduzir com destaque a personagem de Leonor Silveira.

A rainha Cristina, cercada por quatro cardeais, acompanha a execução do cântico que preludia o sermão de Vieira. O véu escuro que lhe cobre a silhueta em contraste com os cabelos e vestido dourados, ornamentados com finas joias, cria uma forte paridade com outra imagem de mulher: a pintura da Virgem que aparece em segundo plano no *take* posterior, que mostra Vieira, prostrado em primeiro plano, aguardando o momento de subir ao púlpito. Também coberta por um manto escuro e acercada de religiosos, a Virgem é o extremo oposto de Cristina. Uma a representação da pureza e da amabilidade e a outra a encarnação da sagacidade e da rigidez.⁷³ Desse modo fica sugerido que somente estando sobre a proteção dessas duas destacadas figuras femininas, Vieira seria capaz de cumprir um dos objetivos que o levaram a Roma, conseguir a revisão de seu processo inquisitorial, e chegar, no filme, ao ápice de sua fama.⁷⁴

⁷³ Ao menos na leitura contemporânea que se faz desta personalidade histórica. Bulcão (2008, p. 181-194), para dar um exemplo recente, faz questão de abrir um parêntese na sua biografia de Vieira para narrar a história de vida dessa figura inusitada que, tendo abandonado o trono de um país protestante, teria se tornado uma espécie de garota-propaganda da Contrarreforma. Mais tarde tomada como ícone do Feminismo, a rainha Cristina (1626-1689) assumiu o trono sueco aos seis anos de idade, e por isso recebeu a educação de um herdeiro: filosofia, idiomas estrangeiros, política, treinamento militar, ciências e equitação. Grande intelectual, ela desafiou os costumes, recusando-se a casar e mantendo uma relação homossexual a descoberto.

⁷⁴ Através desta breve cena, que ocupa os minutos centrais do filme, Oliveira aproveita a presença de uma interessante personagem feminina na biografia vieirista para explorar brevemente o tema do eterno feminino.

As duas cartas a Duarte Ribeiro de Macedo, as duas últimas cartas lidas por Luís Miguel Cintra, ocupam a passagem 1h02'58'' a 1h04'32''. No mesmo quarto, mostra-se Vieira escrevendo, mas o enquadramento é outro: Vieira é focalizado de perfil por uma câmera aproximada, que convida o espectador a acompanhar o personagem mais de perto, com maior intimidade. Os trechos retirados das cartas a Duarte Ribeiro de Macedo, ministro em França e Madrid e amigo íntimo de Vieira, datadas de 13 de setembro de 1672 e de 10 de julho de 1674, revelam um Vieira fílmico cada vez mais introspectivo, por causa das doenças e do exílio da pátria, um Vieira cada vez mais descontente do mundo e da vida pública.

Meu. Senhor. – *Mereço a V. S.^a [Sr Duarte Ribeiro de Macedo] todo o cuidado que V.S.^a dá a minha saúde, posto que ela não mereça nenhum cuidado, e quando se perde tão pouco numa vida de tão pouco préstimo. O certo é que os outros me conhecem, e só V. S.^a me ama, com que não posso deixar de agradecer muito a V. S.^a este afectuoso engano (VIEIRA, 1926[t.2], p. 500).*

[...]

E já me tenho queixado muitas vezes a V. S.^a de mim, e dêste meu coração, tão meu inimigo e tão amante de quem não tem razão de ser. *Não quero ter mais pátria [do] que o mundo, e não acabo de acabar comigo não ser português (p. 501).*

Senhor meu. – Recebi a de V. S.^a de 15 de Junho, muito breve para o meu desejo, e também esta o será por falta de matéria. V. S.^a faz bem em antecipar as calmas com a prevenção da purga. Elas aqui têm começado rigorosíssimas, e eu tenho despedido de semelhantes prevenções pelo mal que me tem sucedido entre elas; deve de ser porque *Roma para mim é Lisboa, onde estou sempre com o pensamento, e por isso sempre triste (1928, p. 73).*

Esse Vieira mais lírico e melancólico será desenvolvido melhor após a mudança de ator, com Lima Duarte. Para a sequência do Vieira velho de volta a Portugal, Manoel de Oliveira encontra as passagens mais poéticas, as de cunho mais existencialista, para colocar no filme. Favorece, para isso, as cartas remetidas à Duarte Ribeiro de Macedo, pois são as que poderiam conter maior teor autobiográfico, devido à fraternidade entre os correspondentes. Essas cartas são as mais numerosas (228) do epistolário de Vieira, tendo recebido, inclusive, uma publicação específica (VIEIRA, 1827).

Seu principal confidente continuava a ser [durante os Seis anos em Portugal] Duarte Ribeiro de Macedo, com quem manteve assíduo comércio epistolar, no tempo que ele foi embaixador em França, depois quando passou a Madrid, e ainda no intervalo em Lisboa, se por acaso saía da cidade um dos dois. Só a morte do diplomata, na ocasião em que viajava para a corte de Sabóia, a ultimar as negociações do casamento em trato, da Princesa D. Isabel com o Duque primo desta, poz termo à correspondência, onde a cada passo transparece a irrestrita confiança e a recíproca amizade (AZEVEDO in VIEIRA, 1928, p. 191).

A correspondência entre Vieira e Macedo era constante e regular. As cartas que a ele dirigiu estão repletas de comentários políticos e relatos de acontecimentos da época, porém em muitas se nota apenas uma fraterna correspondência, cheia de desabafos. “Essa correspondência era o grande desafogo de Vieira” (AZEVEDO, 2008[t.2], p. 177). No filme isso é evidenciado pelas queixas acerca da saúde, as notícias sobre o andamento da publicação de seus sermões e os comentários a respeito da prisão de alguns mestres na torre do Bugio, devido à revolta organizada por eles contra um novo tributo instituído pela coroa.

Duas das cartas a Macedo que aparecem no filme não são lidas, mas encenadas. A primeira delas, datada de 23 de setembro de 1675, ajuda a compor a cena da primeira audiência do Vieira fílmico com D. Pedro II, assim que retorna a Portugal (2000, 1h11’00’’-1h12’55’’), marcada pelo desdém com que sua majestade o teria tratado, segundo os comentários feitos nesta carta (cito parte deles) “Emfim hoje faz um mês que entrei nesta que V. S.^a chama nossa Babilónia, bastantes dias para a entender e conhecer [...] nestes trinta dias só no dia em que beijei a mão de S. A. que Deus guarde o vi e lhe falei” (VIEIRA, 1928, p. 195-196); “O lugar da audiência foi em público, com o Conde de Vilar Maior a vista, para o qual olhava mais S. A. que para mim [...] não passou dos ordinários e mui ordinários cumprimentos” (p. 196); “O senhor Capelão-mór [...] me falou em sermões para a Capela e Sé, de que me escusei com o pretexto de velhice e falta já dos dentes, sendo a verdadeira razão porque *não quero que me ouça quem me não quer ouvir*” (p. 196).

A segunda delas, datada de 10 de julho de 1679,⁷⁵ ajuda indiretamente a compor a cena da lembrança de Vieira por religiosos romanos (2000, 1h16’02’’-1h17’19’’): “senhora Rainha da Suécia me chamava para seu confessor, com ordem muito apertada do mesmo Geral. Escusei-me com a idade e achaques que experimento neste clima” (VIEIRA, 1928, p. 405). Deste modo, desabafos de Vieira a um amigo íntimo são tomados como evidência de sua coragem frente às autoridades (note que Vieira não diz abertamente ao Capelão-mór o motivo de não aceitar o seu convite para pregar, como acontece no filme) e a forma como Vieira dá a entender, em cartas, o convite para ser pregador da rainha, como mostras de que as autoridades em Roma sabem melhor apreciá-lo do que as locais. Essas descrições nas cartas são tomadas pelo filme como fato indiscutivelmente ocorrido, dando ao Vieira fílmico um caráter destemido e incompreendido por seus compatriotas.

⁷⁵ Outro trecho desta mesma carta será depois lido, como se verá na sequência.

Das vinte cartas lidas por Lima Duarte, seis são cartas remetidas a Duarte Ribeiro de Macedo, ocupando a quase totalidade das cartas na sequência do Vieira velho de volta a Portugal. Os trechos dessas seis cartas foram emendados em duas cenas. Na primeira delas (2000, 1h12'56''-1h15'58''), trechos de quatro cartas diferentes são emendados: datadas, respectivamente, de 5 de dezembro, 11 de outubro e 20 de dezembro de 1678, e 10 de julho de 1679. De seu aposento em Lisboa, com a visão debilitada, o Vieira fílmico dita as cartas para que o P. José as redigisse. O aposento é parecido, embora nitidamente mais modesto, com aquele que ele ocupava em Roma. Enquanto observamos o P. José envolvido com a redação da carta que lhe é ditada, ouvimos em voz *off* Vieira elaborar sentenças belíssimas – “*Muito mal me trata o inverno, que sôbre tantos anos como os meus é neve sôbre neve*” (VIEIRA, 1928, p. 334); “*Ontem nos ameaçavam com o povo, e hoje ameaçam o povo. Tanto se mudam as cousas!*” (p. 408) –, que no filme aparecem como “luminosos surtos líricos de visionário e poeta humaníssimo” (CIDADE, 1985, p. 8).⁷⁶

Na segunda cena (2000, 1h21'18''-1h22'31''), os trechos das cartas a Macedo datadas de 20 de junho e de 10 de novembro de 1677 e de 28 de junho de 1678 são emendados a trechos da carta ao P. Gaspar Ribeiro datada de 8 de julho de 1680 e escrita em Carcavelos, quando Vieira procurou nos ares praianos melhora para seus cada vez mais graves problemas de saúde. Talvez porque Carcavelos foi o lugar em que esteve mais sozinho e isolado, Vieira escreveu ali suas cartas mais amarguradas e desinteressadas do mundo terreno.

Aqui não há novidades, antes se queixam os lavradores de se ter diminuído muito as que esperavam de vinho. [*Não se vê*] *Entra[r]m e/[nem] sa[ir]em muitos/[um] navios*, mas nenhum com as nossas bandeiras; *vemos rebentar os cachopos sem medo, porque já em lugar dao [sic] naus da Índia não temos mais que barcos de pescadores*, que andam por cima deles; tudo são desamparos do pouco que se melhora o mundo com as suas mudanças. Nestas e outras semelhantes considerações tristes passo a vida sem tristeza, porque passo só sem outra companhia que a do Padre José Soares, o qual e eu com verdadeiros affectos pedimos a benção e santo sacrificios de V. R.^{cia}. (VIEIRA, 1928, p. 440).

[...]

E digo isso a V. M.^{ce} [D. Maria da Cunha] com toda esta clareza, para que V. M.^{ce} não tome o trabalho inútil de me escrever a êste deserto, aonde me recolhi para tratar só de me aparelhar para morrer e dar conta de mim a Deus, a quem prometo de encomendar muito particularmente êste negócio de V. M.^{ce}, e o remédio da necessidade em que V. M.^{ce} se acha. Por esta razão torna o papel (p. 441).

⁷⁶ Faço minhas e trago para a compreensão do filme as considerações que Hernâni Cidade faz sobre o autor Antonio Vieira na introdução de sua biografia dele, visto que sua forma de apresentar e interpretar o escritor seiscentista é exemplo representativo de uma tradição crítica em torno de Antonio Vieira, tradição essa que *Palavra e Utopia* toma por base e reitera.

Aos trechos em itálico, escritos ao P. Gaspar Ribeiro, Manoel de Oliveira emendou trechos das três últimas cartas a Duarte Ribeiro de Macedo presentes no filme,

Senhor meu. – A nenhuma das novas dou crédito senão às que V. S.^a me faz mercê mandar, nem me comunico com outrem, porque *não tenho a quem minha presença faça falta, nem minha ausência saudades. Agora me parece que começo a viver, porque vivo com privilégios de morto* (VIEIRA, 1928, p. 234).

[...]

Agora me causam maior dor os sujeitos que nos levou a morte, quando lanço os olhos pelos de que nos podem valer. (p. 235)

[...]

Eu também me passo amanhã [estava ele alguns dias em Lisboa] para o/[neste] meu deserto de Carcavelos, porque ausente V. S.^a *não tenho que fazer nem com quem falar* em Lisboa. E quando esta minha solidão não bastara para deixar a corte, bastaria para fugir muito longe dela (p. 238).

O último fragmento de carta escrita a Duarte Ribeiro de Macedo, de 28 de junho de 1678, arremata mordazmente: “e com este/[tais] desengano[s] me resolverei, como já signifiquei a V. S.^a, *onde me será melhor buscar a sepultura*” (VIEIRA, 1928, p. 289). Um reforço incisivo à imagem do Vieira humano e fragilizado com a sociedade de seu tempo, “vítima das manobras de poder” (FERREIRA, 2007, p. 2). O retrato de Vieira que *Palavra e Utopia* parece buscar. Agora mais velho, o Vieira fílmico não tem o mesmo vigor para lutar por melhorias para esta mesma sociedade, para difundir o seu projeto utópico. Ainda assim, pregará vários sermões e comprometer-se-á mais uma vez com a causa indígena tão logo retorna ao Brasil, como o filme mostra e salienta.

Os trechos de cartas familiares presentes na sequência do Vieira velho de volta definitivamente ao Brasil são marcados pelas saudades cada vez maiores da corte. Saudades não da corte do presente, mas da atuação que teve na corte de D. João IV, e que marcam seu desejo de retornar àquele tempo mais favorável para si. Em novas cartas ao Marquês de Gouveia, datadas de 23 de maio de 1682 e 24 de junho de 1683, mostra-se como Vieira era incompreendido apenas pelos portugueses (2000, 1h24'24''-1h26'08'').⁷⁷ Plano de conjunto do P. José (mais adiantado) e Vieira (no fundo do quadro), no quarto deste na Quinta do Tanque, em Salvador, é o P. José quem lê o trecho da primeira carta, esclarecendo o que já tem por escrito, mas também atribuindo a um terceiro (a ele enquanto personagem, a Manoel de Oliveira enquanto autor implícito) a indignação pela queima do boneco-Vieira em Coimbra. O trecho da segunda carta é lido por Vieira, agora focalizado em plano americano, que em continuidade ditaria para que o P. José escrevesse na sequência da mesma carta o caso das

⁷⁷ Já citamos os respectivos trechos na p. 72.

conclusões teológicas que lhe dedicaram na Universidade do México. Ciente de que “*não merecia António Vieira aos portugueses*” (VIEIRA, 1928, 453), conclui que não vale a pena se preocupar com a incompreensão (do público nacional), porque tudo na vida é passageiro – “*tudo é vento e fumo*” (p. 476). Mais para o fim do filme, recupera-se ainda outro trecho de carta ao Marquês de Gouveia, datada de 5 de agosto de 1684, para compor a cena em que Vieira, sozinho na sala de reuniões da Quinta do Tanque (1h53’14’’) após ter recebido a ordem que lhe negava “o direito de ser votado e de votar”, quanto às questões indígenas, fala de si para si: “*o que eu sòmente sinto é que, vindo-me meter em um deserto para melhor me aparelhar[preparar] para a morte, nem viver nem morrer me deixe[a]m*” (p. 501).

Há ainda trechos de cartas a vários outros correspondentes convencionados como familiares. Na passagem 1h27’15’’ a 1h28’10’’, da leitura de trecho da carta de 20 de julho de 1685 remetida ao Duque de Cadaval, Vieira solicita auxílio deste amigo influente para resolução do caso da prisão de seu irmão, motivo de uma difícil discussão que o Vieira fílmico teve com o governador da Bahia (Canto e Castro) na cena anterior.⁷⁸

Vieira estreitou amizade com o duque durante seus anos em Roma. Lembrado por seus antecedentes diplomáticos de que o Duque de Cadaval, viúvo recente, “buscava entre a nobreza romana, senhora a quem pudesse prôpor noivado” (AZEVEDO in VIEIRA, 1926, p. 275), Vieira tratou deste casamento tão logo chegou à cidade. A este trecho de carta é emendado um pequeno extrato, redigido de próprio punho pelo Vieira velho,⁷⁹ da carta a Antônio Pais de Sande datada de 22 de julho de 1684: “*Grande miséria é que não bastem os serviços, o amor e a verdade para conservar a graça dos príncipes, e que baste a calúnia para se perder*” (VIEIRA, 1928, p. 489). O próximo excerto de carta (1h32’56’’-1h33’28’’), a Diogo Marchão Temudo datada de 1 de junho de 1687, serve de fecho ao episódio da prisão do irmão de Vieira. Lida em voz alta a Vieira pelo P. José, do mesmo quarto na Quinta do Tanque, um trecho dessa carta dá ensejo para por o espectador a par de que o irmão de Antonio Vieira fora inocentado.

⁷⁸ Sobre este assunto, vale citar outro trecho desta carta que influenciou a construção de ambas as cenas: “E porque neste mundo só tenho a V. Ex.^a, e os Governadores do Brasil podem neste Estado tudo, e sei que V. Ex.^a escreve ao senhor Marquês das Minas, estimarei e peço muito a V. Ex.^a que, na primeira ocasião em que lhe escrever, se sirva V. Ex.^a de lhe significar que meu irmão e sobrinho e eu somos antigos criados de V.Ex.^a, para que êste foro nos conserve no favor e mercê que atégora [*sic*] nos faz, e se confirme na vontade de no-lo fazer sempre. Bem creio que esta petição não deixará de enternecer o ânimo de V. Ex.^a com as memórias do tempo passado, como a mim me tirou agora dos olhos não poucas lágrimas” (VIEIRA, 1928, p. 524-525).

⁷⁹ Curiosamente, em outro trecho desta carta Vieira diz o seguinte: “Meu Senhor. – Muito desejara eu, pois não posso de outro modo ao menos com pena própria, transladar neste papel alguma parte das ideias ou confusões, que revolve dentro em si o coração e mal cabem nêles; **mas nem mão tenho para escrever nem juízo para ditar**, não livre ainda totalmente de umas sezões malignas, em que foram os delírios contínuos” (*idem*, p. 489).

A carta ao P. Manuel Luís datada de 21 de julho de 1695 tem seu excerto fílmico (2000, 1h49'32''-1h51'32'') também lido pelo P. José. Ao jesuíta, padre mestre no colégio de Santo Antônio, Antonio Vieira agradece os elogios literários e troca opinião sobre o problema do aumento da escravidão indígena após a descoberta de minas de prata. Além deste, outro trecho retirado da carta (1h47'40''-1h48'44'') ajuda a compor a cena da defesa dos índios diante da comissão dos padres jesuítas encarregados de decidir quantos índios deveriam ir trabalhar nessas minas.

Ambos os trechos assumem a função de revitalizar os trabalhos do Vieira fílmico voltados à causa indígena, retomando sua primeira missão, expressa no voto secreto (5'28''). Diante da comissão de padres, é o próprio Vieira quem implicitamente dirá que a sua utopia não reflete apenas ideias visionárias, mas é representativa dos valores religiosos, que o personagem fílmico coloca à frente dos interesses políticos: “A subjetividade de que me acusa provem dos princípios cristãos que nos norteiam. E a autoridade não vem de mim senão desses mesmos princípios que nos orientam” (1h47'10''-1h47'20'').

As dificuldades políticas do Vieira fílmico aparecem, assim, como questões muito pessoais, como sua subjetividade, para a qual só em amigos distantes ele conseguia encontrar audiência interessada, e os seus votos de se dedicar às gentilidades brasileiras parecem não esmorecer apesar do agravamento de seus problemas de saúde. Agravamento esse expresso nas duas últimas cartas a que falta mencionar, ambas enviadas ao P. Baltasar Duarte.

O trecho retirado da primeira delas, datada de 22 de julho de 1695, é lido por Vieira em voz *over* (2000, 1h50'52''-1h51'39'') enquanto observamos a ocasião de parte dos fatos nela narrados. Vieira e o P. José atravessavam uma escadaria externa da Quinta do Tanque quando ele tropeça e cai, agravando ainda mais seu estado de saúde. É a última cena em que se vê o P. José, pois a ele “*sobreveio depois uma doença de hidropisia ou inchação, que os médicos julgam por incurável*” (VIEIRA, 1928, p. 671). O Vieira do momento presente, oculto sob a lembrança de sua queda, conclui: “*Nêste estado, sem mãos, nem cabeça, nem companhia, me fica só o coração*” (p. 671).

O trecho retirado da segunda carta (2h00'46''-2h01'25''), datada de 3 de julho de 1696, apela ainda mais fortemente para a sensibilidade do espectador. Agonizando sobre uma cama, o Vieira velho diz para si mesmo, sob o olhar piedoso do P. Bonucci (Ronaldo Bonacchi): “*Adeus, [Quinta do] Tanque, não[me] vou [para o Colégio, não para] buscar saúde nem vida, senão um gênero de morte mais sossegado e quieto, que é o memorial mais freqüente que de muitos anos a esta parte trago diante de Deus*” (p. 687).

A amargura retirada desses excertos de cartas, num crescendo, é resumida nas últimas palavras do Vieira fílmico, ditas em seu último suspiro: “tudo é vento, tudo é fumo” (2000, 2h01’34’’). O espectador atento lembrar-se-á que se trata da repetição – em palavras e em expressividade – de uma passagem de carta transposta na primeira cena de escritura de carta do Vieira velho de volta ao Brasil (1h24’24’’-1h26’07’’), em que ele se queixa de que “no/[ao] mesmo tempo em que uma universidade de portugueses[a]es se afronte a minha estátua, em outra/[na] universidade de castelhanos se estampe a minha imagem” (VIEIRA, 1928, p. 476), excerto retirado da carta ao Marquês de Gouveia datada de 24 de junho de 1683.

Seja em Roma, Lisboa, Carcavelos ou Salvador, o Vieira da segunda metade do filme se sente fora de lugar e está com os pensamentos sempre voltados para o período em que reinava D. João IV, época de suas conquistas pessoais, os *seus* Descobrimentos. A sua utopia, neste segundo momento do filme, está mais relacionada a esse desejo de retorno, ou sentimento passadista, do que ao projeto do Quinto Império propriamente dito. Para Aniello Angelo Avella, “a utopia evocada no título deste filme refere-se antes a uma especial maneira de estar no mundo” (AVELLA, 2010, p. 70), reveladora da “saudade como traço mais característico da cultura lusitana” (p. 71) do que às ideias utópicas tradicionalmente atribuídas ao autor biografado. A esse respeito, parece-nos, que as duas interpretações possíveis para a noção de utopia no filme, como saudade ou como sebastianismo, não são excludentes e sim complementares.

Antes, porém, de desenvolver nosso argumento das duas faces da utopia do Vieira fílmico, convém esboçar, para melhor esclarecer as noções de pensamento utópico suscitadas pelo filme, algumas considerações mais gerais relativas ao conceito de *utopia*. Do latim, *topos* significando ‘lugar’ e dois possíveis prefixos, *eu* índice de uma ‘qualidade positiva’ e *ou* significando um ‘espaço que não existe’, o termo vem do romance *Pantagruel* de Rabelais e se populariza através do livro *Utopia* (1516) de Thomas Morus,⁸⁰ em que denomina uma ilha onde se concretiza uma sociedade ideal imaginária. O termo se tornará, ao final do século XVI, um nome comum utilizado para denominar qualquer projeto de governo futuro imaginário. Mais genericamente, denomina qualquer sonho prospectivo de sociedade mais justa e mais igualitária.⁸¹ No século XX, particularmente, houve uma profusão de projetos

⁸⁰ Livro que juntamente com *A República* de Platão, a *Nova Atlântida* de Francis Bacon e o *Estado do Sol* de Campanella “têm uma função ‘subversiva’ e estimuladora para a chegada da revolução burguesa do século XVIII e para a futura época dominada pela ciência e pelo progresso técnico” (MÜNSTER, 1993, p. 34).

⁸¹ No limite, “toda consciência de classe – ou, em outras palavras, toda ideologia no sentido mais intenso, inclusive as formas mais exclusivas da consciência da classe dominante e também das classes em oposição ou oprimidas – é utópica em sua natureza” (JAMESON, 1992, p. 298).

utópicos e distópicos que procuravam transmitir previsões tangíveis, ou imagináveis, do futuro da humanidade atrelado ao progresso tecnológico, em textos literários, filosóficos e acadêmicos. O pensamento utópico é uma fonte rica do imaginário e desde Thomas Morus carrega em si a dupla intenção, por vezes ambígua, de satirizar as instituições da época e prognosticar um futuro de renovação social. Mesmo em nossos dias, em que se fortalece o ceticismo face às utopias, acredita-se no crescente fortalecimento de uma globalização alternativa (contra-utopia) que faça frente à hegemonia do capital neoliberal, que em si é um projeto utópico em vias de concretização.

Toda luta contemporânea para conceber uma reconstrução do processo social tem de enfrentar o problema de como derrubar as estruturas (tanto físicas como institucionais) que o próprio livre mercado produziu como características relativamente permanentes do mundo. Ainda que titânica, não se trata de tarefa impossível. O programa revolucionário do neoliberalismo tem realizado muito em termos de mudança física e institucional nos últimos vinte anos (pensemos, por exemplo, no impacto dual da desindustrialização e da redução do poder dos sindicatos na Inglaterra e nos Estados Unidos). Logo, por que então não podemos conceber mudanças igualmente dramáticas (ainda que apontando noutra direção) em nossa busca de alternativas? (HARVEY, 2009, p. 244).

Nesse sentido, a ideia de Quinto Império de Vieira entendida como projeto utópico articulado textualmente no formato de proposta não apenas desejável, como crível, no contexto da época, como “utopia concreta”, consubstanciada em projetos modificáveis,⁸² distingue-se – embora não deixe de ter expressão no filme, de forma mais episódica, na cena do processo inquisitorial – do pensamento utópico do Vieira fílmico, apresentado de forma difusa na ideia de “zelo cristão” voltado aos grupos marginalizados, índios, negros e cristãos-novos, é uma “utopia abstrata” que expressa de forma mais vaga e sugestiva um sonho generoso de transformação social e a fé no melhoramento da condição humana. É essa utopia abstrata que Manoel de Oliveira compartilha com seu personagem, sua aposta numa globalização alternativa, que viemos chamando de lado positivo do Quinto Império e da esperança sebástica, cuja expressão-chave é a cena da intercomunicação poliglota no navio de *Um Filme Falado*. Entretanto, este lado positivo não apaga a expressão de uma visão negativa e crítica do Quinto Império e do sebastianismo a ele atrelado. Da utopia concreta do personagem fílmico o cineasta não compartilha, deixando os fracos argumentos do Vieira

⁸² “Ao opor o conceito de ‘utopia concreta’ ao de ‘utopia abstrata’ [...] E. Bloch ultrapassa evidentemente as fronteiras de um pensamento racionalista tradicional de tipo kantiano, hegeliano, cartesiano ou leibniziano, que deprecia as formas do pensamento utópico e as rejeita como ‘produtos imaginários’ de um irracionalismo incompatível com a visão científica, lógica matemática do mundo e tenderá simultaneamente a integrar a tradição positiva da história das utopias” (MÜNSTER, *idem*, p. 21).

fílmico diante do tribunal do Santo Ofício saltarem aos olhos do espectador, que se vê dividido racional e emocionalmente, esperando a absolvição do personagem, mas concordando com suas culpas. A postura e os argumentos dos inquisidores são mais lógicos e coerentes, têm uma pitada de laicismo, intrusiva, no universo completamente católico da construção fílmica. Entretanto, a intenção declarada do cineasta de deixar os textos de Vieira falarem por si mesmos gera um vazio de argumentos mais objetivos e contemporâneos sobre o personagem biografado, exige um grande esforço reflexivo do espectador na captação das nuances negativas dessa utopia.

Por isso, talvez, somente um espectador habitual do cinema oliveiriano, capaz de identificar a função de *Palavra e Utopia* dentro do grupo dos filmes que tematizam o Quinto Império – *Le Soulier de Satin*, *Non*, ou a *Vã Glória de Mandar*, *Um Filme Falado*, *O Quinto Império – Ontem como Hoje* – tenha a possibilidade de perceber as matizes da dimensão negativa da utopia vieirista neste filme, questionadoras da identidade colonial portuguesa, que critica o papel de Portugal como soberano protetor do mundo novo, a falsa supremacia do Catolicismo sobre todas as crenças e o impedimento da autonomia e autoafirmação da identidade cultural de outros povos. Isolado do restante da filmografia oliveiriana, *Palavra e Utopia* não parece mais do que uma tentativa de reabilitação de uma personalidade histórica que, ao fim e a cabo, reforça os valores patrióticos, religiosos e paternalistas cujas reminiscências pós Revolução dos Cravos ainda se tem lutado para arrematar e reverter.

Como vimos, na segunda metade do filme, o sonho e a fé do Vieira fílmico ganham feições passadistas, e o pessimismo quanto ao presente espraia-se para o futuro. “Tudo é vento, tudo é fumo”, repete o Vieira velho momentos antes de sua morte. Faz-nos recordar que o tempo mata até mesmo “a esperança, que é o último remédio que deixou a natureza para todos os males”, palavras vieiristas transpostas em *Non*. Assim, o filma tem uma conclusão distópica acerca da possibilidade de uma globalização alternativa realmente justa e universal, a semelhança de *Um Filme Falado*, em que mãe e filha portuguesas se atrasam para pegar o bote e escapar do navio prestes a explodir, e que, mesmo antes disso, acabam por inviabilizar a intercomunicação poliglota, já que apenas o capitão do navio era capaz de entender-lhes a língua, uma língua que já almejou ser universal. É com melancolia que o Vieira velho se apercebe não apenas da impossibilidade de mudar o presente, mas ver o presente ainda mais distante de sua utopia abstrata do que no passado, concluindo que só lhe resta preservar seus ideais dentro de si, de forma a “*servir aos futuros, pagar aos passados e não dever nada aos presentes*” (VIEIRA, 1928, p. 585).

Em seu livro sobre o sebastianismo, João Lúcio de Azevedo afirma que “o sebastianismo, nascido da dor, nutrindo-se de esperança, ele é na história o que é na poesia a saudade, uma feição inseparável da alma portuguesa” (AZEVEDO, 1947, p. 8). Em *Palavra e Utopia* essas duas feições da identidade portuguesa, sebastianismo e saudade, encontram em Antonio Vieira uma expressão alegórica, personagem-símbolo de um modo de estar no mundo característico do povo (ou comunidade) em que o cineasta se vê inserido e sobre o qual o espectador é convidado a repensar historicamente. Propõe-se um mergulho no histórico, em seu material e não em seus comentadores, ao invés de simplesmente etiquetá-lo como um passado glorioso ou vergonhoso que é preciso cantar ou recalcar de todo modo.

As cartas como motivo ligado ao eterno retorno

As cartas são um motivo recorrente da filmografia oliveiriana, permitindo o diálogo entre ausentes ou funcionando como documento que possibilita o conhecimento do passado, o contato “corpo a corpo” com o histórico, ainda que, por vezes, a história seja um passado imaginado literariamente. Em *O Passado e o Presente* as cartas materializam o desejo de Vanda, apenas latente na peça, de voltar a falar com seus maridos mortos. Em seu primeiro plano no filme, ela escreve e reescreve um bilhete para acompanhar as flores que encomendou para o jazigo de Ricardo. Depois, será na mesma escrivania e valendo-se da mesma esferográfica que Firmino escreverá seu bilhete suicida, despedaçado por Vanda enquanto ele agonizava sobre a cama e, mais tarde, após o casamento dela com Daniel/Ricardo, lembrado uma e outra vez, em seus sonhos. A carta, em *O Passado e o Presente*, é o único modo de se comunicar com quem já não está vivo.

Já em *Amor de Perdição*, as cartas são o que permanece da subjetividade e da voz de quem não vive mais. Oliveira simula fac-símiles, colocados diante da câmera, das cartas supostamente reais trocadas por Teresa e o tio falecido de Camilo Castelo Branco. Cartas que teriam sido transcritas integralmente ao longo do romance de 1862, com a função de constituírem provas materiais da veracidade da história contada. Antes de morrer, Teresa endereça a Simão as cartas que estavam consigo. Simão as reúne e as entrega à Mariana, depois de adoecer. Ao lançar-se ao mar, ela carrega ainda o maço de cartas, que acaba boiando e é recuperado por uma mão anônima. “No último plano do filme, a mão que segura o rolo de cartas é a minha. Sou eu que conto a história no filme. Não é Camilo. Eu tomo, portanto, o seu lugar” (OLIVEIRA, 1999, p. 90). Desse modo, figura-se a ideia de que aquele

que recolhe e lê cartas antigas (ou um romance, ou uma crônica) se torna uma testemunha de determinados acontecimentos e esses acontecimentos, reais ou fictícios, ficam, portanto, a sua disposição para recontá-los como preferir.

O acto de narrar implica sempre, como já vimos, a consciência de um passado e a necessidade de uma memória, a qual se procura como que “reactivar” através do processo narrativo. Contar uma história é, de algum modo, **tomar nas mãos** a capacidade de reorganizar e controlar um tempo que já passou, mas que é como se surgisse de novo, à disposição do narrador (BELLO, 2008, p. 68, grifo nosso).

Manoel de Oliveira constrói com cuidado os planos de cartas a fim de explicitar que é ele o autor do filme apesar de as palavras em sua materialidade não serem suas. Assim, o motivo da carta retorna em seus outros filmes camilianos. O primeiro plano diegético do filme *O Dia do Desespero* (1992) faz ver a mão de Camilo escrevendo, com a caneca tinteiro com que poderia ter escrito seus romances, uma carta a sua filha Bernardina Amélia, carta que ouviremos em voz *over* no plano da roda de uma diligência em movimento, um dos planos mais polemizados pela crítica por conta da monotonia advinda de sua longa duração (1992, 5’53’’-11’00’’) e da desconfortável estaticidade da câmera frente ao movimento previsível da roda estrada a fora. *Francisca* também inicia com um plano de leitura de carta, em que vemos D. Josefa ler, sentada junto à janela, uma carta que lhe teria sido enviada por D. Maria Rita Owen, mãe de Fanny, após a morte do marido da filha. Ao ler, ela imaginaria a voz da amiga – ouvimos D. Maria Rita (Glória de Matos) em voz *over* –, cujas palavras reverberariam em sua mente após tirar os olhos do texto, fazendo-a se comover novamente com a tragédia. E o desenlace trágico de *Francisca* é causado, afinal, pelas cartas. As cartas escritas por Fanny a Camilo em confidência dos problemas íntimos entre ela e José Augusto e que Camilo faz circular propositalmente com o intuito de despertar o ciúme do amigo e rival amoroso são, aos olhos do marido desconfiado, provas materiais da infidelidade de Fanny, levam-no a desprezá-la e fazem-na adoecer e morrer. Por fim, fazem-no suicidar-se “com a infernal certeza de que não era amado nem traído” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 219).

Processo opostamente semelhante acontece em *Le Lettre*, quando o marido acaba por morrer para deixar o caminho livre à esposa fiel, mas apaixonada por outro homem: “Quero que saibas que me tornas a morte agradável e, quando estiver livre, poderás então tornar feliz Abrunhosa sem teres de cometer um crime [...]. Agora que me sinto morrer, peço-te que me deixes crer que a minha memória te será querida” (1999, 1h09’14’’-1h09’47’’). Em um dos primeiros planos do filme, Pedro Abrunhosa, fazendo o papel de si mesmo, cantor de sucesso, lê

cartas de fãs antes de subir ao palco. As cartas de fãs são possivelmente o único tipo de cartas manuscritas que ainda são enviadas em nossos dias, diferente da carta anacrônica que M^{me} de Clèves envia à amiga freira, lida ao final do filme, fazendo surgir materialmente a carta sempre presente ao longo da história, por sugestão do título da película. Através desta carta o espectador é questionado sobre a inexistência de comportamentos absolutamente estoicos, quer no presente quer no passado, como o do casal de Clèves, do romance de M^{me} de La Fayette (1678), através do depoimento do trabalho humanitário realizado em África por jovens freiras junto a refugiados de guerra. “É uma questão de vontade, de força de vontade [...]. O mundo muda, é verdade, mas fica sempre algo de válido que nunca muda, uma espécie de raridade” (7’17’’), diria a mãe de M^{me} de Clèves nos primeiros momentos do filme. A alusão aos trabalhos de freiras em África faz-me lembrar da religiosa de *Na Cidade Vazia* (2004), de Maria João Ganga, que apesar de ser responsável por muitas crianças refugiadas não se cansa de procurar pelo menino que fugiu, como na parábola bíblica da busca do pastor amoroso pela ovelha que se desviou do grupo.

Outro idêntico personagem absorto em seus firmes valores morais envia também uma carta de África. É o Macário de *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009), que como M^{me} Clèves optou por buscar em África solução para seus problemas amorosos. Luísa, a rapariga loira, lê em voz *off* a carta do namorado enquanto observamos o novo secretário do tio escrever ao computador, ocupando o lugar de Macário frente à janela de Luísa. Ela, por fim, entra em cena, trazendo na mão a carta de Macário que, à semelhança dele próprio, parece não só longe no espaço como no tempo. Aquele tipo de correspondência pertence a um tempo passado, está em desacordo com os tempos atuais,⁸³ assim como seu remetente. De todo modo, é uma carta que chega ao seu destino e cumpre sua função de atualizar os votos apaixonados, ao contrário da carta de Dona Prouhèze a Don Rodrigue em *Le Soulier de Satin*.

“Deus escreve direito por linhas tortas. Proverbe Portugais” é a epígrafe de Paul Claudel à peça adaptada neste filme (CLAUDEL, 1929, p. 9). Ainda assim, a possível carta divina parece, na peça, texto difícil de decifrar. Entre tantos desencontros, cada um dos enamorados aferra-se à certeza de seu próprio amor pelo outro, sem qualquer prova de ser igualmente amado. A única prova material da reciprocidade e constância de sentimentos, uma carta enviada por Dona Prouhèze explicando porque partiu para o Morgador com Don Camille, é interceptada por Dona Isabel, que estava apaixonada por Don Rodrigue. Em torno da carta são compostas duas das cenas mais satíricas do filme. Na primeira delas, o mensageiro encarregado de entregá-la a Dom Rodrigue morre no Panamá e aparece em cena

⁸³ Já que Manoel de Oliveira opta por atualizar a história do conto homônimo de Eça de Queirós, de 1874, no qual o aparecimento de carta semelhante é completamente pertinente.

como um boneco de Malhação de Judas a emitir um pequeno jato de poeira a cada golpe da senhoria da estalagem, encarregada por Don Ramire de conseguir a carta, mas horrorizada de tocar no cadáver (1985, 3h43'32''): “*Alors pourquoi tens-tu tellement à la garder? Donne-la-moi, Léopoldo! laisse-la tomber!*” (p. 232). A carta finalmente desprende-se do boneco-cadáver para voar por conta própria pela cena seguinte, em que, rosto humano em corpo de gravura, Dona Isabel suplica a Don Ramire que lhe entregue a carta. A carta rodopia de um lado a outro do quadro, até finalmente parar junto ao rosto de Dona Isabel que, sem mãos reais capazes de agarrá-la, prende-a fortemente entre os dentes.

Através da carta é possível atualizar um interlocutor ausente de fatos posteriores a sua partida. Relatar a um correspondente a memória pessoal de um dado acontecimento. O interesse por cartas de autores literários em muito se dá pela dimensão de testemunho verídico de um dado momento histórico. Sem a intenção de fazer um mapeamento exaustivo das tomadas de cartas no cinema oliveiriano, procuramos exemplificar como as cartas aparecem, nele, em sua dimensão material; são mostradas e lidas enquanto texto (em *telling* ou *narração*) e não interpretadas imagetivamente (em *showing* ou *mostração*).⁸⁴

Manoel de Oliveira “by using the cinematic apparatus as a reading machine to decipher the score of its poetic language” (BALCZUWEIT, 2008, p. 119-120), apresentando as cartas, e os textos literários, em sua materialidade de objetos de arte. Fazendo-as retornar via cinema, não apenas pelo que elas dizem, mas como elas são. À maneira das pinturas e esculturas captadas pela câmera de Oliveira, as cartas surgem em seus filmes como objetos culturas, como formas de expressão em si e não simplesmente como conteúdo expressivo.⁸⁵ Irrupendo em sua particularidade aos olhos do espectador, esses objetos, por vezes, acabam por assumir uma função para além de sua, comumente utilizada, disposição acessória e ilustrativa na *diegese* fílmica.

João Lopes (2008) destaca o fato de que nos filmes de Oliveira “há sempre alguém que escreve” (LOPES, 2008, p. 42). Neles, mais do que o ato de transmitir informações, escrever é fazer a história coletiva por meio do registro dos incidentes individuais. Além disso, as missivas se transformam em matéria viva que se pode mostrar e partilhar. Aquilo que é

⁸⁴ Sobre a questão da narração e mostração no cinema, concebidos a partir dos conceitos de *telling* e *showing* da teoria literária (LUBBOCK, 1921), cf. Sousa (2001, p. 153-157). Ismail Xavier também usa essa terminologia literária na análise fílmica, empregando sem ressalvas a distinção entre cena e sumário (XAVIER, 2003, p. 101-107).

⁸⁵ Questionado sobre esta questão, Manoel de Oliveira justifica-se da seguinte maneira: “Também me parece que não é possível estabelecer uma equivalência cinematográfica com um texto literário. Mas existe outra possibilidade: tal como se pode filmar uma paisagem, pode-se filmar um texto. Filmá-lo ou filmar a voz que o lê. Se mostro a página do livro para que o espectador a leia no ecrã, faço cinema e se introduzo alguém que lê o texto, faço também cinema. Finalmente, se faço ouvir a voz off de alguém, estou sempre a fazer cinema e ganho tempo” (OLIVEIRA, 1999, p. 53).

visível do que vai dentro da alma do escrevente, “algo que vem do mais oculto de nós mesmos, [...] a paisagem insondável da alma” (p. 42).

En ce qui concerne les apparitions de la parole écrite dans l’espace diégétique [...] encore plus significatives sont les occurrences où la parole écrite se présente sous la forme de lettres ou de livres. Les lettres, lisibles à l’écran, récitées, dictées, lues, véhiculées à travers une voix intérieure participent à la diversification et à la multiplication des foyers émetteurs de la parole, au dédoublement de l’énonciation entre l’audible, le visible et le lisible (PRETO, 2011, p. 640).⁸⁶

Grande parte das cartas presentes em *Palavra e Utopia* consegue despertar no espectador interesse estético próprio, independente de sua função estruturante e colaboradora da efabulação do texto fílmico, testemunhando um mundo e um modo de conceber a realidade que não são atuais e que não pertencem às instâncias narrativas do filme, mas ao universo diegético em si.

As cartas, como motivos ligados à temática da memória, por sua vez relacionada ao eterno regresso como pedra de toque da filmografia oliveiriana, aparecem como elementos estruturantes e particularizadores de determinadas soluções estéticas dessa filmografia. Com aparência de elemento acessório na composição narrativa do filme, interferem grandemente no desenrolar dos fatos, como em *Francisca*, ou adensam a complexidade da obra, como em *La Lettre*. Do mesmo modo que em *O Dia do Desespero*, as cartas de *Palavra e Utopia* ajudam a transportar para o interior do texto fílmico o texto literário e autoral do biografado, dando algum tempo a sós com o espectador para uma voz que geralmente não é ouvida com atenção no cinema, sufocada pelo discurso intermitentemente interpretativo dos narradores-biógrafos e apressada pela dinamicidade do encadeamento veloz dos fotogramas.

⁸⁶ Em relação à aparição da palavra escrita no espaço diegético [...] ainda mais significativos são os casos em que a palavra escrita é apresentada na forma de cartas ou livros. As letras, visíveis na tela, recitadas, ditadas, lidas, transmitidas através de uma voz interior contribuem para a diversificação e multiplicação dos enfoques atribuídos à palavra, à duplicação do enunciado entre o audível, o visível e o legível (tradução nossa).

CAPÍTULO 4: CENA DA PREGAÇÃO NUMA CRIPTA

“Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis, e talvez perigosas”.

Penso na forma deste mas sabia, para onde convergem as razões da personagem e a crítica histórica do narrador. É uma certeza compartilhada, é uma verdade política que ambos conquistaram. O vaqueiro Fabiano sabia, como eu, o escritor inconformado, também sei.

ALFREDO BOSI, *Céu, Inferno*.

Há uma cena que, destacando-se do restante do texto fílmico, cristaliza o todo da obra, matizando através dos diferentes elementos disponíveis à linguagem cinematográfica a questão da finitude e infinitude da vida, e sua reverberação pela arte, infinitas vezes e sempre ‘idêntica’. “Se trata da escena más simbólica, la más arriesgada tal vez, de *Palavra e Utopia*” (CALDERÓN, 2010, p. 329), pois inquieta o espectador ao truncar o plano da realidade da vida construído no texto, apresentando-se como “uma composição em que todos os elementos funcionam como uma palavra secreta que o espectador é instigado a decifrar” (MANGUEL, 2001, p. 61). A passagem corresponde aos 22’ a 23’ do filme. 1 minuto em que Vieira prega não no púlpito de uma igreja, capela ou colégio de jesuítas, como seria lógico e como acontece em todas as demais cenas de pregações, mas, sim, no de uma cripta vazia.

O Vieira maduro prega, aparentemente sem a presença de ouvintes, num cemitério vertical. Posicionada numa extremidade do edifício, a câmera mostra em plano geral inclinado e com profundidade de campo as paredes repletas de lápides e a vacuidade do corredor, em cuja outra extremidade está uma estátua de Cristo crucificado. À esquerda da estátua e mais adiantado está Vieira sobre o púlpito e à direita e mais afastado um homem vestido de preto. Mais acima e emoldurada por uma janela, a imagem da Virgem completa este primeiro *frame* da cena, já em si enigmático (Figura 2).

Dita a primeira frase do sermão, a câmera faz um movimento em *pan-right* como que chamando a atenção do espectador para as particularidades das lápides de cada um dos gavetões mortuários. Algumas delas recentemente visitadas, com flores frescas, outras completamente empoeiradas e sujas, algumas ricamente ornamentadas, outras mais simples, inclusive as gêmeas (à esquerda e próximo à câmera) são reveladoras de características singulares entre si, como são todas as pessoas quando vivas.

Corte brusco e a Virgem é focalizada (Figura 3), não no seu esplendor de santa e sim em sua imobilidade de estátua, cercada das pombas que é incapaz de afugentar. Novo corte e faz-se um *dolly-in* em direção à Vieira. Agora podemos identificar que o pregador é realmente o Vieira maduro e que o homem vestido de preto segura uma caveira (Figura 4).

Há um jogo de *simetrias anagramáticas* bastante simbólico que é construído vertical e horizontalmente. No primeiro *frame* já se via que a porta e a janela da cripta são idênticas em seu contorno e estão dispostas numa mesma linha vertical. Porta que permitiria o acesso ao restante do mundo e janela através da qual se poderia vislumbrar o céu. Mas essa janela nada mostra além da estátua da Virgem, bela em sua inacessibilidade de santa e à porta interpõe-se aquele que carrega em si vários signos que possuem a morte como um *semema* imediato: a caveira, a sombra, as vestes pretas, a face impenetrável. Nessa cena abarrotada de molduras de lápides, destacam-se essas duas grandes molduras que ao colocar duas figuras humanas em tudo antagônicas⁸⁷ representam, segundo a tradição judaico-cristã, as duas moradas possíveis dessas almas, céu ou inferno.

A outra série de anagramas, em linha horizontal, se dá entre Vieira e o homem misterioso, semelhante a São Francisco de Borja. Vieira vestido de branco e com uma faixa preta ao colarinho, o outro vestido de preto e com uma faixa branca no pescoço. Vieira completamente iluminado, o outro encoberto como D. Sebastião. Ambos de carne e osso (um móvel, outro imóvel) igualmente distantes da estátua de Cristo, mas Vieira mais soerguido e mais próximo do espectador. Conforme a câmera se aproxima de Vieira, pode-se perceber que quem corporifica o homem misterioso poderia ser Ricardo Trêpa, o mesmo ator que interpreta Vieira quando jovem, ou outro jesuíta da mesma faixa etária, mesmo corte de cabelo e vestimenta semelhante. De todo modo, a roupa preta do homem misterioso é a batina diária dos jesuítas.

Parece-nos que essa escolha traz para o plano físico o que se passa com o personagem. O Vieira maduro retomando o ministério do Vieira jovem, que é a defesa dos índios e negros. E a caveira simbolizando, talvez, o que irá acontecer na sequência com esse ministério: expulso do Brasil e perseguido pelo Santo Ofício, o Vieira maduro será impedido de lutar mais diretamente contra a escravidão. Somente o velho Antonio Vieira, de Lima Duarte, conseguirá dar sequência ao voto que fez quando jovem, entendido no texto oliveiriano como a vocação e grande legado intelectual e artístico do autor e jesuíta dos seiscentos, o que fez dele um visionário, muito à frente de seu tempo.

⁸⁷ Mulher vs. homem, santa vs. demônio, estátua vs. carne e osso, ser imortal vs. ser mortal etc. Interessante notar que a série de contrastes chega até à fonte de luz. Ela iluminada pela frente e de costas para as trevas e ele iluminado pelas costas e voltado para a escuridão.

O emprego do *anagrama*, enquanto recurso poético (CAÑIZAL, 2010), pode ser entendido como uma tentativa de traduzir para a enunciação multissemiótica do cinema um procedimento retórico característico dos sermões de Vieira, que constituem o enunciado do filme, o *oxímoro*. Ao pôr lado a lado seres ou ideias com feitiços muito diversos a princípio, mas por fim muito semelhantes, os textos vieiristas são carregados de uma aparente complexidade que, quando finalmente assimilada pelo ouvinte, leva-o a se surpreender com a engenhosidade do orador e ao mesmo tempo orgulhar-se de sua própria capacidade de compreensão. Um dos belíssimos oxímoros vieiristas presente no filme é dado pela aproximação entre o polvo e os calvinistas holandeses no “Sermão de Santo Antônio aos Peixes”:

Mas já que estamos nas covas do mar, antes que saíamos delas, temos lá o irmão polvo, contra o qual têm suas queixas, e grandes. O polvo, com aquele capelo na cabeça parece um monge. Com aqueles raios estendidos, parece uma estrela. Com aquele não ter osso nem espinha, parece ter a mesma brandura, a mesma mansidão. E debaixo desta aparência tão modesta ou desta hipocrisia tão santa, testemunham constantemente os dois grandes doutores da igreja, o grego São Basílio e o latino Santo Ambrósio, que o dito polvo é o maior traidor do mar (2000, 25’26’’-26’14’’).

A expressão *hipocrisia tão santa* contém em si um paradoxo: a hipocrisia nunca é santa. O orador usa uma fina e penetrante ironia: o polvo apresenta um ar de santo para encobrir sua natureza traiçoeira. A santidade dele não passa de uma máscara (que é o que quer dizer em grego *hipócrita*). Este tipo de simetria evidencia e é exemplo da estruturação do sermão como um exercício mental da grande lógica, que permite aos ouvintes irem construindo aos poucos o sentido da mensagem. Através de seres e fatos da *Bíblia*, da natureza, do passado ou da fantasia, o auditório vai reconhecendo e refletindo sobre o que se passa na vida cotidiana. “Grande parte dos sermões de Vieira articula-se [...] justamente à roda de um esforço de descoberta e empenhamento retórico desse movimento complexo da **atualização** da substância divina – e do providencial e teleológico que ela implica – nos limites das espécies do mundo” (PÉCORA, 1994, p. 113-114, grifo nosso).

Na sequência desse sermão, aparecerão os traços atraidores do polvo. O polvo nunca ataca frontalmente: primeiro, cria um engano, que consiste em fazer-se das cores onde se encontra; depois, num abraçar acariciador prende num lance a vítima até sufocá-la. O polvo vieirista é, pois, alegoria da traição, e através dele faz-se menção aos pregadores calvinistas, que por oferecer boa educação e trajes finos aos índios continuavam a atrair fiéis no Brasil mesmo após a expulsão dos holandeses.

O *dolly-in* em direção à Vieira só é encerrado quando dois colonos o tiram à força do púlpito (Figuras 5 e 6), enquanto o jesuíta clama a Deus que se manifeste para resolução do problema da escravidão, com tanta veemência quanto no famosíssimo “Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal Contra as de Holanda”, em que Deus é o interlocutor virtual a quem é dirigido uma série de apelos tão impetuosos que chegam a soar como recriminações blasfêmicas: “Não hey de prégar hoje ao Povo, não hey de fallar com os homens, mais alto hão de sahir as minhas palavras, ou as minhas vozes, a vosso peito Divino se há de dirigir todo o Sermão” (VIEIRA, 1683[v.3], p. 471). Esta última frase dita por Vieira na cena da pregação numa cripta: “Onde está a Tua sabedoria, que não Te pode livrar disto?” (2000, 23’25’’) não consta no sermão excertado na cena – sobre o qual trataremos mais adiante – mas é um acréscimo do roteiro cinematográfico. Este detalhe poderia parecer uma insignificância, se a frase não remetesse a outro sermão, em que Vieira se vale de expressão semelhante:

Vio [Christo] que os cordéis, com que traziaõ presa a adultera, eraõ laços, com que o pretendiaõ atar: vio q **as pedras da Ley**, que allegavaõ, vinhaõ cheyas de fogo por dentro; & que **ao toque de qualquer resposta sua**, não só haviaõ de brotar faíscas, mas hum incendio de calumnias: vio que suposta atenção, & astucia dos tentadores tanto se condenava cõdennando, como absolvendo; & que hum, & outro perigo era inevitavel: que conselho tomaria? Não dizer si, nem naõ, era forçoso: **porque até a Sabedoria Infinita, quando são taes as tentaçõens dos homens, se naõ pode livrar dellas, respondendo em proprios termos**. E como entre naõ, & si, não há meyo, que meyo tomaria Christo, **para se livrar de huma tal tentação?** (VIEIRA, 1679[t.1], p. 784-785, grifo nosso).

No episódio bíblico de Cristo e a mulher adúltera os mestres da Lei buscavam conseguir uma prova contra Jesus, pois se ele dissesse para deixarem a mulher em paz, iria contra a Lei de Moisés e se condenasse a mulher à morte por apedrejamento, iria contra as leis dos romanos, que eram os únicos que podiam executar uma pessoa. A resposta de Jesus é, porém, engenhosa: “Aquelle que de vósoutros está sem peccado, seja o primeiro que atire pedra contra ella” (BÍBLIA SAGRADA, 1848[n.t.], p. 109). Ao recuperar este episódio no “Sermão no sábado quarto da Quaresma, em Lisboa a 1652”, Vieira não atenta para a célebre resposta de Jesus, mas ao fato dele inicialmente não responder palavra e começar a escrever no chão. É a única vez que se diz, nos Evangelhos, que Jesus escreveu de próprio punho, embora não se saiba o que ele escreveu. Vieira interpreta esta ação explicando que aos mestres da Lei é necessário responder com as leis e que as palavras escritas são mais eficazes que as ditas. Ao acrescentar suas próprias palavras, compostas à semelhança das palavras de Vieira, Manoel de Oliveira, enquanto autor-implícito, faz uma sutil provocação ao espectador:

onde está a sabedoria do homem contemporâneo? Ainda não se permite a manutenção de injustiças sociais, o despotismo de muitos líderes políticos, que Vieira àquele tempo já denunciaria?⁸⁸

Os quadros finais da cena mostram um dos momentos mais complexos do filme. Sem dúvida o mais poético. Mostra-se outra vez a cripta em longo plano. O púlpito agora vazio, o homem misterioso recostado na porta, a caveira mais adiantada no chão no ponto de entremeio entre luz e sombra, como se tivesse sido lançada para lá, uma pomba voa do piso ao teto, da sombra para luz (Figura 7). A pomba, emblema do Espírito Santo, não é lida pelo espectador na sua concretude animal, mas na capacidade que tem de aludir ao que é sagrado. Associa-se aos demais sememas que compõem o fio isotópico de *céu* e de *vida* presente na cena. Porém, as pombas que rodeiam a estátua da Virgem parecem corvos ao redor de um espantalho. Faz-nos atentar para a *não-vida* da representação de Maria, mero simulacro da personalidade histórica, como são simulacros da pessoa real que foi Antonio Vieira os três atores que lhe dão corpo no filme. A caveira, emblema da Morte, poderia misturar-se bem aos demais elementos do *décor* se o cemitério tivesse sepulturas cavadas na terra ao invés de sepulcros dispostos em gavetas de concreto, por isso gera estranhamento. Um dos sememas que constroem a isotopia de *inferno* e de *morte*, a caveira na mão do homem vestido de preto permite que ele seja associado a uma figura paradigmática da literatura: o Hamlet de Shakespeare, remetendo, assim, para o estado de *não-morte* que é o das personagens-símbolo.

A caracterização mais frequente de Hamlet o representa com um vestido negro, em alusão ao luto que guarda pela morte do pai, e segurando uma caveira, gesto que o situa na Cena I do Quinto Ato. A cena se passa também em um cemitério onde dois coveiros abrem a sepultura de Ofélia, cujo suicídio é descrito no ato anterior. O diálogo deles provoca o leitor/espectador da peça a pensar nas implicações da vida e da morte a partir de uma perspectiva social: “If this had not been a gentlewoman, she should have been buried out o’ Christian burial”, conclui o Segundo Coveiro (Other) dando abertura para a mordaz sentença do Primeiro Coveiro (Gravedigger)⁸⁹: “Why, there thou say’st. And the more pity that great

⁸⁸ Interpretando a obra vieirista à semelhança de Alfredo Bosi: “Se os trabalhos e os dias de Antônio Vieira foram todos voltados para trazer o passado ao presente e ao futuro próximo, caberia perguntar se da imensa obra que ele nos legou alguma coisa nos diz de vivo e ainda atual. [...] Arrisco-me a dizer que, além do monumento literário do imperador da língua portuguesa cantado por Fernando Pessoa, ficaram a perseverança com que defendeu judeus e cristãos-novos, a coragem na proteção dos índios do Maranhão, da Amazônia e de São Paulo, a descrição patética do sofrimento dos escravos negros nos engenhos do Nordeste, a denúncia dos abusos das autoridades coloniais, enfim, a desqualificação da nobreza de sangue em prol da nobreza que vem do trabalho e da ação. Deploramos a contradição em que se enredou quando teve de enfrentar a iniquidade do cativo dos africanos. E alguma indulgência talvez mereça a quimera do reino de paz e justiça que o seu ‘imoderado zelo da pátria’ sonhou como destino último do seu bem-amado e ingrato Portugal” (BOSI, A., 2011, p. 118).

⁸⁹ Personagem circularíssima a partir da qual o autor implícito dará gancho para uma das mais belas reflexões de seu protagonista. A passagem será citada na sequência (p. 92-93).

folk should have countenance in this world to drown or hang themselves more than their even-Christen. Come, my spade. There is no ancient gentlemen but gardeners, ditchers, and grave-makers – they hold up Adam’s profession” (SHAKESPEARE, 1994, p. 377-378).

É disto que está falando o excerto de Vieira que constitui a cena de que estamos tratando, como mais adiante se verá, e é também uma das mensagens principais de *Palavra e Utopia*. Manoel de Oliveira procura reiterar, da vasta produção literária de Antonio Vieira, argumentos delatores de injustiças sociais, propostas de transformação política e seu projeto da reconciliação dos povos, entendido no filme como sonho humanístico. O Vieira fílmico é um militante dos direitos humanos, envolvido com trabalhos sociais, como quando convence sua majestade a “deixar o direito dos índios e justiça melhor acautelados” (2000, 19’39’’) ou quando propõe à comissão de jesuítas punições para a escravidão de índios que não foram comprados em situação regular, ou seja, na comercialização de prisioneiros de guerras tribais, e “que, vivendo livres e senhores naturais das suas terras, foram arrancados delas por suma violência e tirania, e trazidos em ferros, com a crueldade que o mundo sabe” (1h43’46’’-1h44’06’’). Assim como faz ao traçar as características do alferes e professor de história de *Non*, ao retratar o Vieira de *Palavra e Utopia* “Oliveira parece se colocar em sintonia com toda uma tradição historiográfica portuguesa, herdada do século XVI, que elege o pastor/guerreiro⁹⁰ como símbolo de resistência diante dos opositores à liberdade” (BUENO, 2010, p. 152[127]).

O Vieira fílmico é um personagem distinto e nobre que atua em favor das massas anônimas para que todos possam chegar a ter o direito a um “Christian burial”. Após ser liberado do processo inquisitorial, ele diz em sermão: “Lembre-se o capitão e o soldado famoso de quantos companheiros perdeu e morreram nas mesmas batalhas e não se queixam” (2000, 44’21’’-44’28’’). Vieira cuidaria, em pessoa, dos interesses dos que são supostamente incapazes de agir em defesa própria, os escravos indígenas e africanos, que, à maneira dos soldados mortos, sofreram em favor do prestígio alheio sem se queixar. “Desta forma, o filme [...] vê no **missionário Vieira**, que como eclesiástico foi também um representante do colonialismo português, um herói anticolonialista de uma causa essencialmente nobre e humanista” (FERREIRA, 2007, p. 3, grifo nosso). E por se escusar de contrabalancear o discurso vieirista com discursos críticos e interpretativos acerca do tempo e da figura retratados, *Palavra e Utopia* abre brechas polêmicas.

⁹⁰ Em sentido concreto no caso do Viriato fílmico de *Non* e virtualmente concreto quanto ao alferes Cabrita, o soldado-professor na Guerra de África. O Vieira de *Palavra e Utopia* seria, por sua vez, o pastor-sacerdote que guerreia contra injustiças do Império Colonial Português através de palavras e ideias de impacto.

Em relação à salvação dos oprimidos, por exemplo, Oliveira não mostra somente como Vieira combate os colonizadores que exploram sua mão-de-obra, mas também insinua que os indígenas e escravos africanos renunciam voluntariamente de suas religiões nativas em favor do cristianismo católico. Nas primeiras imagens do *flashback* no Brasil, índios e escravos africanos são brevemente retratados praticando seus rituais autóctones para depois aparecerem apenas como audiência silenciosa e convencida dos sermões de Vieira. Deste modo, eles nunca alcançam uma identidade própria ou status de personagens no filme e são apenas vistos de forma paternalista como massa dócil e obediente que aceita sem questionar a autoridade da palavra do sacerdote português (FERREIRA, 2007, p. 3).

Porém, ainda que as brechas sejam evidentes, e difíceis de ignorar, certas sutilezas em torno da construção do roteiro cinematográfico geram possibilidades de leituras alternativas. “As imagens de *Palavra e Utopia* são carregadas de sentido fluido, que se expande para muitas significações” (FERNANDES, A., 2010, p. 174). Retornando à frase final do excerto de sermão desta cena e à sua alusão ao episódio de Cristo e a mulher adúltera, podemos aplicar o problema bíblico ao caso do Vieira fílmico: quem não tiver pecado atire a primeira pedra. Simbolicamente, Oliveira age como Cristo escrevendo de si para si, nas entrelinhas do texto fílmico, ao invés de julgar abertamente a personalidade histórica de forma positiva ou negativa, já que a atmosfera geral do filme não chega a ser dramática, e muito menos jocosa, como é a do *Sermões – a história de Antônio Vieira* de Júlio Bressane, que costura destacadas passagens vieiristas a imagens de arquivos e citações cinematográficas de evidente fantasia, de Georges Mèliés a Orson Welles.

Retomando o texto de Shakespeare, é ainda nesta cena que Hamlet desenvolve uma de suas reflexões a respeito da morte que fizeram dessa tragédia da dúvida, do desespero e da violência do mundo um dos textos mais inesquecíveis da literatura universal.

Ham. That skull had a tongue in it, and could sing once. How the snake jowls it to th’ ground, as if twere Cain’s jawbone, that did the first murder. This might be the pate of a politician which this ass now o’er-offices, one that would circumvent God, might it not? [...] Or of a courtier, which could say, ‘Good morrow, sweet lord. How dost thou, sweet lord?’ (SHAKESPEARE, 1994, p. 380-381).

Grave. [...] This same skull, sir, was Yorick’s skull, the King’s jester.

Ham. This?

[*Thakes the skull.*]

Grave. E’em that.

Ham. Alas, poor Yorick. I knew him, Horatio, a fellow of infinite jest, of most excelente fancy. He hath bore me on his back a Thousand times, and now – how abhorred in my imagination it is. My gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now, your gambols, your songs, your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one now to mock your own grinning? Quite chop-fallen? Now get you to my lady’s chamber and tell her, let her paint and inch

thick, to this favour she must come. Make her laugh at that. – Prithee, Horatio, tell me one thing.

Hor. What's that, my lord?

Ham. Dos thou think Alexander looked o' this fashion i'th' Earth?

Hor. E'em so.

Ham. And smelt so? Pah!

[*Puts down the skull.*]

Hor. E'em so, my lord.

Ham. To what base uses we may return, Horatio! Why, may not imagination trace the noble dust of Alexander till a find it stopping a bung-hole?

(SHAKESPEARE, 1994, p. 386-387).

O tema da morte une as duas obras, mas também a preocupação contra os privilégios excessivos dos poderosos e a inquietação sobre o verdadeiro valor da vida. Hamlet se pergunta de que vale ser o grande Alexandre se o destino dos homens não pode ser outro que o do truão Yorick, uma caveira anônima remexida da cova para dar lugar a um corpo de morte mais recente. A caveira, ademais, é um símbolo da fugacidade da vida e era comum ser pintada em retratos pictóricos para recordar a certeza da morte e, portanto, a inutilidade das vaidades. Por isso, Vieira, como Hamlet, também apareceu retratado junto a uma caveira, em pintura anônima do século XVIII, bastante difundida, na qual Vieira aparece sentado junto a uma mesa de estudos com uma das mãos aberta sobre um maço de folhas de papel onde se lê apenas o título *Clavis Prophetarum*. Ao lado desses papéis há uma pluma de escrever mergulhada em tinteiro, entre um crucifixo e uma caveira (Figura 8). A dimensão trágica do Vieira fílmico e de Hamlet está no adiamento da morte certa e no desejo frustrado de justiça.

A sugestão à figura de Hamlet na cena da pregação numa cripta vem, assim, como que fazer volver na mente do espectador toda a cena I do Quinto Ato, provocando um mecanismo intertextual que lhe faz recuperar palavras por meio dessa imagem que as evoca.⁹¹ O Vieira velho perguntar-se-á, no último momento, de que valem os projetos, as glórias e as lutas da vida se no final “tudo é vento, tudo é fumo” (2000, 2h01'40''), assim como Hamlet conclui antes de expirar: “The rest is silence” (SHAKESPEARE, 1994, p. 402). Hamlet morre lamentando que ele “cannot live to hear the news from England” (p. 402). Do mesmo modo, o Vieira fílmico pode ter falecido antes de se ouvir as notícias de Roma, a resolução do Padre Geral em seu favor. A menção à personagem de Shakespeare, como *mise en abîme*, transporta um relato alheio (e *in absentia*) para o interior do relato do filme, e o relato do filme acaba por ser reflexo matizado do primeiro, seu retorno em novo objeto artístico.

⁹¹ “Esses lugares do imaginário armazenam a violência de uma ruptura, de um conflito gerado pelas tensões entre elementos presentes e elementos ausentes. Os signos em que as imagens se manifestam levantam uma arquitetura da escrita em cujas colunas se enredam as ilusões de recuperar uma ausência” (CAÑIZAL, 1978, p. 18).

Ao questionar o significado de sua vida tecendo considerações sobre a morte, o Vieira velho irá dizer com convicção, na cena da pregação do “Sermão de S. Gonçalo”, como já vimos: “Só a morte que traz consigo, ou após si, a velhice, como disse Sêneca, é a morte sem esperança” (2000, 1h40’08’’). Velhice essa que tem muita relação com o presente da pessoa do cineasta, que à altura da produção do filme já havia vivido ainda mais que Vieira.⁹² A escolha por biografar o jesuíta é muito pessoal, porque é autor de sua predileção, a que Oliveira faz sempre referência em seus filmes, porque é uma de suas fontes de pedras de toque, no sentido que Mário Faustino dá ao termo, além de ter com ele uma forte identificação estética e dedicar-lhe uma grande admiração. Voltando à cena da pregação numa cripta, gostaríamos de destacar o caráter onírico e simbólico criado a partir dessa rede de referências alusivas a fim de evidenciar no nível discursivo essa relação “pessoal” entre biógrafo e biografado.

Porque está voltada para dentro, esta cena abre mão de toda a objetividade. Oliveira faz questão de omitir a indicação bibliográfica mais precisa do sermão escolhido, apontando apenas que o excerto foi extraído de “**um** sermão pregado na Igreja do Colégio dos Jesuítas do Maranhão” (grifo nosso).⁹³ Famoso cultor de planos longos e estáticos, Oliveira lança mão de vários movimentos de câmera (como foi descrito) e faz um bom número de cortes, para uma cena que não chega a durar um minuto. Segundo as concepções estéticas de Manoel de Oliveira, a câmera estática é sinônimo de narração objetiva, enquanto o movimento de câmera evidencia intrusões do narrador cinematográfico.⁹⁴ No seu cinema, a opção por movimentos de câmera estaria, portanto, ligada à nítida (ou melhor, declarada) interferência da subjetividade de Oliveira, enquanto autor-implícito, sobre a objetividade global do texto, que ele até então tentou construir, e como voltará a proceder no restante do filme.⁹⁵ Logo, na cena da pregação numa cripta, Manoel de Oliveira desvia-se, por assim dizer, do seu projeto artístico, para atingir o potencial onírico da poesia e aproximar-se mais uma vez do plano da expressão da obra vieirista, em que natural e sobrenatural, por vezes, se misturam e se complementam. Procura, com isso, imitá-lo cinematograficamente, em repetição.

⁹² Curioso lembrar que há quase exatamente três séculos de distância entre os dois, já que **Vieira** nasceu no ano de 1608 enquanto **Oliveira** nasceu em 1908, porém em meses diferentes.

⁹³ Na lista das Referências disponibilizada no site e nos dvds.

⁹⁴ Manoel de Oliveira explica do seguinte modo a sua maneira de usar (e entender) os recursos da câmera, que para ele nunca devem ser usados de forma gratuita, sem implicações significativas e alteradoras do sentido da história: “A verdade é fixa, ou seja, o plano fixo é o mais próximo da objetividade. A montagem, ou seja, a mesma cena em vários planos, é o afastamento da objetividade. [...] A câmera fixa é uma chave extraordinária, pois se torna objetiva. Nos filmes falados, cujo diálogo é rico, a atenção é necessária e não deve distrair o espectador do que diz o ator, porque o movimento distrai. [...] Dessa maneira, a presença do diretor não se faz sentir. Quando a câmera se move, logo se sente que alguém a fez mexer” (OLIVEIRA, 2005, p. 29).

⁹⁵ Embora esses recursos cinematográficos sejam utilizados em algumas outras cenas, isso se dá de forma mais pontual, não chegando a interferir na verossimilhança, ou no que de verossímil possa haver num filme que concatena quadros independentes que procuram recontextualizar os textos extraídos da obra de Vieira.

Mas não apenas no plano das imagens encontramos recursos poéticos na cena da pregação numa cripta, eles percorrem a banda sonora por entre e para além do texto de Antonio Vieira. O púlpito do cemitério vertical, destinado às honras fúnebres, serve aqui de palco a um sermão exortativo cujo excerto adaptado é das palavras mais incisivas de Vieira:

Não há terra mais dificultosa de governar que a Pátria, nem há mando mais mal sofrido, nem mais mal obedecido que o dos iguais. Fulminar raios, estremecer o mundo com trovões, escalar torres, derrubar casas, matar homens, tudo é muito fácil ao poder, em quem abusa dele. Domar feras, amansar rebeldias, e reduzir a que vivam conforme a razão os que por natureza e costume não têm uso dela, esta é a dificuldade grande em toda a parte, e na terra em que estamos, maior que em nenhuma outra. Menos há de cinquenta anos que nesta terra se não conhecia o nome de rei, nem se tinha ouvido o de lei. E que dificuldade será fazer obedecer e guardar nela as leis dos reis? Desde o mesmo tempo, se sustentam os que a conquistaram, não dos pastos dos animais domésticos, senão da caça e montaria de homens! E que dificuldade será maior ainda manter em paz e justiça, os que se mantêm da guerra injusta! (2000, 22'05''-23'30'').

Retirado do parágrafo inicial e de passagens da terceira parte do “Sermão da Dominga Vigésima Segunda *Post Pentecosten* pregado na ocasião em que o Estado do Maranhão se repartiu em dois governos, e estes se deram a pessoas particulares, moradores da mesma terra”, este excerto questiona a autoridade política dos governadores brasileiros pondo em dúvida a validade de seus métodos de regência. Oliveira opta por aglutinar duas posturas diversas, e mesmo paradoxais, que podem adotar os líderes, segundo Vieira. Neste sermão, Vieira aborda o episódio em que Jesus é questionado sobre os impostos⁹⁶ a fim de ensinar como devem (ou deveriam agir) as imagens do rei português nas terras longínquas, ou seja, os governadores do Brasil. Para tal é que descreve a imagem e representação de dois líderes mitológicos, Júpiter e Mercúrio: “A imagem de Jupiter pintavas com hum rayo na mão, a de Mercurio com hum báculo entre duas serpentes” (VIEIRA, 1689[t.5], p. 336).

A explicação da diferença entre as duas imagens temo-la no excerto: fulminar raios, ou o poder aplicado através da força, é fácil, mas domar feras, ou o poder aplicado através da sabedoria, é a dificuldade grande em toda parte. O exemplo mitológico é potente, porque traz imagens fortes à mente do ouvinte. Os governadores, na condição de meras imagens do Rei, deveriam agir como Mercúrio, mas, estando distante o rei original, sentem-se na posição de Júpiter: “O Rey fallos suas imagens, & eles fazemse reis” (p. 339). O Vieira fílmico, ao

⁹⁶ “Dize-nos pois, que te parece? He licito dar tributo a Cesar, ou não? [...] Mostrai-me a moeda do tributo, [...] cuja he esta **imagem**, e esta inscripção? Dizem-lhe elles; De Cesar. Então lhes disse elle: Dai pois a Cesar o que he de Cesar, e a Deos o que he de Deos” (BIBLIA SAGRADA, 1848[n.t.], p. 27-28, grifo nosso).

aglutinar as duas imagens num mesmo período, parece colocar-se a si mesmo na posição de Mercúrio, usando de sabedoria para amansar as duas serpentes-governadores e os colonos, seus partidários.⁹⁷ Enfrentando, assim, sozinho e corajosamente, como pastor-guerreiro, as dificuldades de se fazer ouvir entre conterrâneos, tão ensurdecidos quanto os mortos.

As palavras do Vieira fílmico são tão diretas e provocativas que os ouvintes em *off* (mortos ou vivos?) gritam: “Fora os urubus!”, o que remete a um fato histórico mesmo, pois os colonos repetiam-no exaltadamente enquanto Vieira era levado sob escolta para o cárcere privado na Capela de São João Batista, como resultado da revolta popular de 17 de julho de 1661, conduzida contra os padres da Ordem de Inácio de Loiola que lhes impediam de tomar índios “naturais” como escravos (CIDADE, 1979, p. 70). Os urubus dos colonos fazem alusão à batina preta que os jesuítas usavam, mas que Vieira não está usando nesta cena, já que leva no corpo a batina de púlpito. Paradoxalmente, os urubus na perspectiva dos sermões vieiristas são os colonos, que “não se pode[m] sustentar sem índios” (2000, 20’14’’).⁹⁸ Porque não têm habilidades para a caça, os urubus acabam se alimentando de carne estragada ou restos de comida. O nome dessa espécie de ave de rapina, animal necrófago próprio do continente americano, vem do tupi *uru’wu* que quer dizer o que desprende mau cheiro. Por essas características os urubus têm, em nossa cultura, uma simbologia pejorativa e agourenta, associada à putrefação e à morte. Na literatura brasileira, é Augusto dos Anjos quem irá fixar essa ideia de urubu, quase como a zoomorfização de seu eu-lírico feio e fedorento.

AVE DOLOROSA

Ave perdida para sempre – crença
Perdida – segue a trilha que te traça
O Destino, ave negra da Desgraça,
Gêmea da Mágoa e nuncia da Descrença!

[...]

BUDISMO MODERNO

Tome, Dr., esta tesoura, e... corte
Minha singularíssima pessoa.
Que importa a mim que a bicharia roa
Todo o meu coração, depois da morte?!

⁹⁷ “As personagens bíblicas [e da tradição] funcionarão [para Vieira] como protótipos que se devem imitar [...] de maneira heróica” (MENDES, 1989, p. 40).

⁹⁸ E completa: “Quem nos há-de buscar um pote de água ou um feixe de lenha? Torno a dizer que sim, que vós, que vossas mulheres, que vossos filhos e que todos nós nos sustentássemos de nossos braços. Pois melhor é sustentarmo-nos de suor próprio que do sangue alheio” (2000, 20’16-20’37’’).

Ah! Um urubu pousou na minha sorte!
 Também, das diatomáceas da lagoa
 A criptógama cápsula se esbroa
 Ao contato de bronca destra forte!

Dissolva-se, portanto, minha vida
 Igualmente a uma célula caída
 Na aberração de um óvulo infecundo;

Mas o agregado abstrato das saudades
 Fique batendo nas perpétuas grades
 Do último verso que eu fizer no mundo!⁹⁹

Os urubus são os animais que esperamos encontrar num cemitério, tentando tirar alguma coisa viva daquilo que já morreu, “dissolvendo” a carne e “roendo” o espírito que porventura ainda reste na matéria.¹⁰⁰ Porém, neste cemitério de tijolos, nesse cemitério “civilizado” de brancos, os únicos animais que encontramos são as “puras pombinhas”. E o desvio poético assume forma de fina ironia, porque essas pombas se comportam, como já dissemos, como urubus ao redor da santa-espantalho.

Em contrapartida, esse emblema de urubu não é a sua única construção simbólica. O pintor caipira José Antônio da Silva, para citar um artista de minha particular preferência, enxerga os urubus como “verdadeiros funcionários públicos da natureza”, como diz em entrevista concedida a Romildo Sant’Anna (1993, p. 223), já que possuem a função ecológica de manter os campos intactos, isentos de putrefação e máculas. Essa ideia de urubu fica bastante clara na descrição que faz de seu quadro *Caboclo fumando e bebendo* (1974, óleo sobre tela, 56 x 81 cm, col. Marileila V. Garcia): “Dito e feito. Nem em Santos mais num tem urubu. O BICHO HOME SÓ QUÉ PRA ELE! Os coitadinhos tá morrendo de fome! Lá na praia de Santos tá catano caramujo pra comê, coitadinho, ali, já fraco, cambeliano, fraco. Ninguém enxerga!” (SANT’ANA, 1993, p. 123). Porque é capaz de carregar em si essa contradição, a imagem do urubu, ou a imagem mental a que o signo verbal acústico do filme remete, é uma das manifestações poéticas da dicotomia *vida e morte* em que o trecho (quicá o filme) está centrado. E o faz permitindo o sincretismo entre aquilo que é próprio da realidade e aquilo que é próprio da imaginação ou do mundo espiritual, característica muito presente nos sermões de Vieira.

⁹⁹ Ambos poemas extraídos do livro *Eu e outros poemas*.

¹⁰⁰ Acredita-se, no contexto do Cristianismo, que após a morte, a matéria (carne e osso), a alma e o espírito se separam. O espírito, que animava a matéria e permitia o desenvolvimento humano da alma num corpo, volta para Deus. Ele é o sopro de vida de Deus emprestado ao homem somente para esta vida, a terrena. A alma, ou a subjetividade do indivíduo, aguarda o julgamento eterno, que lhe direcionará para o Céu ou para o Inferno. E a matéria, mera casca ou receptáculo da vida humana na Terra, define até desaparecer.

Vieira, entre outras coisas, era um escritor de muito valor: o que equivale a dizer: **um criador de ficções**. No nosso sermão [“Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal Contra as de Holanda”], ele faz sua situação do Rei Davi no Salmo 43. Acuado, à beira de um abismo, o rei se volta para Deus, mas em vez de fazer o *mea culpa*, espanta-se com o esquecimento e a negligência de Deus, pede-Lhe explicações, e lembra-Lhe, num protesto solene, que Ele se obrigou a proteger o povo angustiado, mas para que não fosse atingida a glória divina: *propter nomen tuum*.

Vieira, após evocar esta situação e mostrar que as tribulações, descritas no texto bíblico, são não só as do povo de Davi, mas também as dos portugueses do Brasil, passa a representar o papel de Davi, retoma, interpreta e desenvolve a palavra dele. Trata-se de um jogo dramático e não de uma simples súplica amplificada, isto é, de um jogo onde há uma situação e personagens, ainda que o Outro, aquele a quem o único ator visível em cena se dirige, permaneça invisível (SARAIVA, 1980, p. 93, grifo nosso).

Manoel de Oliveira, em certa medida, retoma, interpreta e desenvolve a palavra de Vieira, tal como Vieira refez os passos de Davi no Salmo 43, criando uma nova ficção, adequada ao novo contexto (um filme sobre Vieira), em intertextualidade. No “Sermão da Dominga Vigésima Segunda *Post Pentecosten*”, Vieira, valendo-se do púlpito católico e atentando-se para seu lugar de fala como sacerdote cristão, procura ensinar aos dois novos líderes e aos colonos do Maranhão a extensão e os limites do poder dos representantes da Coroa, como “imagens dos Principes, os que governaõ em seu nome, & os representaõ”, esclarecendo de partida que tratará desta “figuração nascida com o mundo” adequando-a “a este Auditorio” e limitando-se a abordar os assuntos “que saõ taõ próprios do lugar, como necessarios ao tempo” (VIEIRA, 1689[t.5], p. 334). Esse sermão retorna em *Palavra e Utopia* como grito corajoso de um profeta que nem os mortos querem ouvir, em memória honrosa a uma personalidade histórica que se revisita para enobrecê-la.

E quaes serião as merecidas insignias, os trofeos dos mesmos milagres, com que a verdade sem lisonja, & a memoria ainda com horror, lhe adornaria as sepulturas? Tambem alli se veriaõ mortallas, naõ de poucos que ressuscitassem, mas de infinitos, & sem numero, a quem tiraraõ a vida. Tambem se veriaõ cadeas, naõ dos que libertáraõ do cativoiro, mas das naçoens, & povos inteiros, que sendo livres, fizeraõ cativos. [...] Estes, & outros saõ os milagres daquellas canonizadas imagens, que chegando aqui despidas, & toscas, tornáraõ estofadas de bocado, & ouro: & pintadas com as falsas cores com que enganáraõ a fama (VIEIRA, 1689[t.5], p. 343-344).

Nesta passagem do mesmo sermão, Vieira apela para a pré-visualização do legado futuro dos líderes e colonos do Maranhão a fim de convencê-los a apoiar as missões jesuíticas. Pergunta-lhes implicitamente: de que servem a fama e as glórias do mundo se ao final todos os homens morrem? E responde: fica-lhes a memória de seus atos, sobre os quais prestarão

contas no Juízo Final. Melhor que ter em conta a morte de “almas inocentes” é ter apoiado o trabalho de evangelização e salvação dessas almas. Esta passagem retorna em *Palavra e Utopia* através da composição dos elementos cênicos: a cripta, a imagem de Cristo como mediador, as figuras representativas do céu e do inferno. A imagem fílmica de Vieira, Luís Miguel Cintra, repete as palavras do autor seiscentista num cemitério vertical em que os ossos de antigos colonos do Brasil e seus descendentes foram depositados. Indistintamente depositados, quanto a sua posição social, como no caso da caveira de Yorick, em *Hamlet*.

Sem afastar-se demasiadamente do presente diegético, o autor-implícito cinematográfico intensifica, por meio desta cena, a problemática relação entre presente e passado no cinema. “O poder reconstrutor da memória, mesmo que falsa, garante a permanência dos seres [...] e os salva do esquecimento” (BUENO, 2007, p. 53). Conta-se uma história passada no século XVII, mas mostra-se uma situação datada do presente das filmagens. E no presente das filmagens, os colonos a quem Vieira se dirigia já morreram, o seu legado futuro já é um passado irreparável.¹⁰¹ As palavras recitadas do “Sermão da Dominga Vigésima Segunda *Post Pentecosten*” procuram os ouvidos ainda ausentes do espectador, aquele outro “a quem o único ator visível em cena se dirige, permanece invisível” (SARAIVA, 1980, p. 93), mas poderá ser atingido infinitas vezes, por aquela mesma e idêntica cena, fixada mecanicamente pela câmera de filmar.¹⁰² Uma cena que, como as cenas de cinema em geral, foi filmada, montada e finalizada para atingir uma composição final satisfatória, que se deseja ver repetida sem mudança, com o intuito moral do eterno retorno de Nietzsche, já que as mudanças são possíveis e desejáveis apenas no que está fora da película, e é invisível para ela, no espectador.

¹⁰¹ Vale lembrar, quanto a essa problemática, as reflexões sobre arte, fé e memória expressas por Manoel de Oliveira no filme *Lisbon Story*, de Wim Wenders: “Já não existe na terra, mas ele persiste em que lugar? Há realmente um lugar próprio para os santos? Deus existe? O Universo foi criado por ele? E pra que serve o Universo? Se os homens, se a humanidade desaparecesse o Universo seria inútil. Ou será que ele tem em si próprio uma função sem a existência do homem? Nós queremos imitar Deus e por isso há artistas. Os artistas querem recriar o mundo como se fossem pequenos deuses, e fazem uma série, um constante repensar sobre a história, sobre a vida, sobre as coisas que se vão passando no mundo. Que a gente crê que se passaram. Mas porque acreditamos, sim, porque afinal acreditamos na memória. Porque tudo passou. Quem nos garante que isso que imaginamos que passou se passou realmente? A quem devemos perguntar? Esse mundo, essa suposição, então é uma ilusão. A única coisa verdadeira é a memória, mas a memória é uma invenção. Quer dizer, no cinema, a câmera pode fixar um momento. Mas esse momento já passou. No fundo, o que ele traz é um fantasma desse momento. E já não temos a certeza se esse momento existiu fora da película. Ou a película é uma garantia da existência desse momento?” (1994, 1h08’14”-1h11’25”).

¹⁰² “Acho que não há nada como o cinema que simule melhor a vida real. O cinema, que é o conjunto de todas as artes, dá uma perspectiva visual, audível, completa, com **palavras, música e sons**. É a imitação mais próxima da realidade. Todavia não é a expressão mais rica possível do Homem. A expressão mais rica do Homem, a que dá uma liberdade total de representação, é a literatura. A prosa. O autor é livre de fazer o que quiser. Ele fala através de um personagem. O personagem fala por si e pelo autor. É interessante. O cinema não pode fazer isso, tem limitações extraordinárias, porque **o cinema não é mais do que aquilo que é presente**. O cinema não pode filmar pensamentos, nem o passado, ele não tem imagens para isso, não pode filmar sonhos, porque não podem ser vistos, embora os filme, mais não pode” (OLIVEIRA, 2007b, p. 58, grifo nosso).

Desde modo, a cena da pregação numa cripta apresenta um jogo complexo entre o áudio e o visual no cinema. A imagem contendo o que é próprio da palavra (o recurso do anagrama, a intertextualidade com Shakespeare e com outras passagens do sermão que compõe a cena) e a palavra guardando o que é característico da imagem (as figuras de Júpiter, Mercúrio e do urubu como símbolos) é o movimento que dá o enigma da cena. “As imagens transformam portanto os textos, mas os textos, por sua vez, transformam as imagens” (JOLY, 2007, p. 153) e nesse referenciarem-se um ao outro, imagens e palavras chegam ao equilíbrio tão procurado por Manoel de Oliveira. Pois para ele o cinema não é imagens em movimento sonorizadas, mas uma apreensão técnica daquilo que compõe a vida e a arte: imagens, palavras e música.¹⁰³ Nessa tríade – lembrando que a canção “Movimento Perpétuo” de Carlos Paredes perpassa todo o texto fílmico a fim de dar-lhe um tom nacional (português) e cíclico – encontram-se os “recursos atrelados à maneira de contar” (CAÑIZAL, 2007, p. 3) característica do estilo oliveiriano, que bebe de muitos artistas, dentre eles Antonio Vieira.

A vida como a arte é contraditória e ambígua, e o prazer de viver como o prazer da arte está no se permitir sentir e procurar compreender o mistério. “La experiencia estética como lugar de encuentro entre las dimensiones sensorial (la sensación) e intelectual (el concepto)” (MONTERDE, 2006, p. 229), deixa-nos no suspenso, entrepostos entre razão e sensibilidade. “Manoel de Oliveira é artista e poeta no alto sentido em que, afinal, estas duas palavras são sinónimas” (RÉGIO, 1994, p. 19). *Palavra e Utopia* é no fundo um filme de mistério,¹⁰⁴ do mistério da vida e da morte, e do que é realmente importante fazer no meio tempo entre o nascer e o falecer.

¹⁰³ “A tríade [...] de Manoel de Oliveira: imagem, palavra e música [...] considera a palavra e a música elementos tão intrinsecamente cinematográficos como a imagem. A condição [...] é que sejam colocados em interação uns com os outros, e tomados pelo que realmente são. A palavra pode, assim, ganhar o peso físico de um objecto, se filmada na corporalidade da letra escrita ou ouvida como um valor em si mesmo, e não como mero complemento da imagem. Também a música é assumida como uma dimensão fulcral do filme” (BELLO, 2009, p. 3-4).

¹⁰⁴ Assim como os sermões vieiristas, pois “o elemento mistério é aspecto essencial na elaboração dos sermões de padre Vieira, sobretudo porque eles entretêm o sentido e a inteligência” (FERNANDES, A., 2010, p. 174).

CAPÍTULO 5: SERMONÁRIO VIEIRISTA EM FOCO

O poder de convencimento da palavra humana não está unicamente nas palavras pronunciadas e nas ideias que estas sugerem: ele reside também no próprio som da voz, e esta não somente tem um poder de sugestão, mas também um valor psicológico incontestável (ela exalta a emotividade).

GÉRARD BETTON. *Estética do cinema*.

O que provoca maior interesse pelos escritos do padre Antonio Vieira, segundo Margarida Vieira Mendes, “é o fato de neles emergir, em modos vários, a consistência de uma personalidade e de uma vida: uma bio-grafia. Não admira pois que os mais íntimos conhecedores da sua obra sejam seus biógrafos” (MENDES, 1989, p. 15). Lúcio de Azevedo ao investigar a vida passou a analisar a obra. Hernâni Cidade partiu da pesquisa dos textos literários e acabou por desenvolver um estudo biográfico. O movimento não foi muito diferente no cinema. Júlio Bressane seleciona passagens célebres da oratória vieirista apresentadas de forma descontínua, mas sob pano de fundo biográfico, que recria a trajetória da figura literária em atenção a episódios documentados. No nosso filme, Manoel de Oliveira coordena um movimento semelhante de construção cinematográfica, ainda que, à sua maneira, mais rigorosa, sóbria e consecutiva (ou causal).

Os quadros episódicos retirados de biografias de Vieira dão suporte visual e cênico para passagens de impacto extraídas dos sermões. Mas ao contrário de Bressane, Oliveira não seleciona trechos célebres ou citações recorrentes, ele cria um mosaico de ideias humanitárias e de argumentações de curiosa atualidade carregadas de expressividade discursiva. Assim, em *Palavra e Utopia*, não só o modo de falar do personagem Vieira é eloquente e admirável, como é também eloquente e admirável o conteúdo de seus textos. Como palavra-ação, os sermões de Vieira surgem no filme como instrumento de transformação social e política. Potenciais de mudança, os excertos convidam o espectador a refletir sobre a possível participação dessas palavras nas transformações que ocorreriam ao longo dos séculos seguintes.

Colocada em primeiro plano, a palavra-ação é o ponto central da performance fílmica, o elemento mais cuidadosamente trabalhado e variado. A fim de valorizar a eloquência da oratória vieirista, as imagens cedem seu lugar de destaque e a música detém-se a incursões breves e distanciadas. A tríade do cinema, segundo Manoel de Oliveira, é construída em harmonia, porém em destaque da palavra acústica.

Procuraremos demonstrar aqui como os sermões de Antonio Vieira que foram parcialmente transpostos, em excertos, para *Palavra e Utopia* (ver Quadros 3 e 4) são reveladores do emprego particular da voz no cinema oliveiriano e de elementos do eterno regresso. Usamos, para isso, os doze tomos dos *Sermoens* e outros discursos (tomos 13, 14 e 15) que foram digitalizados pelo Projeto Brasiliana¹⁰⁵ devido à facilidade do acesso e consulta, tornando as indicações de páginas de verificação bastante acessível. Além disso, todos os excertos de sermões do filme estão presentes nesta edição, como é apontado no Quadro 4.

Como indica o termo latino *sermo/sermonis*, o sermão é uma fala, um discurso. No caso dos jesuítas, o sermão é uma fala dramatizada pelo pregador para audição e visão de um público que deve ser persuadido da validade da doutrina católica. “O tema da pregação sacra sempre *repete* a Palavra de Deus revelada nos textos canônicos; por isso aparece para o pregador e para o público como um discurso essencial” (HANSEN, 2001, p. 28) que se completa na performance do orador. Atento a isso, Vieira explica na advertência ao leitor do primeiro tomo dos *Sermoens*: “começo a tirar da sepultura estes meus borroens, que sem a voz que os anima, ainda que ressuscitados são cadáveres” (VIEIRA, 1679[t.1], p. s.n.). Uma vez escritos e publicados, seus sermões ficariam “vivos” para a posteridade, mas Vieira adverte que sem a *sua* presença física eles não seriam os mesmos. No teatro¹⁰⁶ e no cinema, através do faz de conta de que o ator é mesmo o personagem Vieira, esses “cadáveres” podem ser imbuídos de nova vida, pois ganham um novo corpo humano, de voz, gestos e expressões faciais característicos. Mas enquanto no teatro o ator está fisicamente presente, executando sua apresentação uma única vez, num determinado tempo e para um público específico, no cinema uma mesma execução teatral é fixada à semelhança do texto escrito, diagramado e impresso. É fixada para “sobreviver” à “morte” do momento da sua execução real. Em reflexões a esse respeito, Manoel de Oliveira costuma dizer que, como os “ressuscitados cadáveres” de Vieira, um filme é “o fantasma da coisa filmada” (OLIVEIRA, 2007c, p. 96).

O teatro é matéria viva; é físico, está presente. O cinema é o fantasma desta matéria, da realidade física, mais real, contudo, que a realidade em si mesma, na medida em que esta, uma vez que é efêmera, nos escapa a cada instante, enquanto que o cinema, se bem que impalpável e imaterial, aprisiona por um certo tempo, à falta de para sempre. De facto, o cinema chegou depois de todas as outras artes e fixa-as no imponderável. É a sua preciosa riqueza contida na sua própria forma de abstrair a realidade (OLIVEIRA, 1999, p. 81).

¹⁰⁵ Trata-se das edições originais dos *Sermoens*, publicadas ao longo dos vinte últimos anos do século XVII (entre 1679 e 1699) e início do século XVIII (1710, 1748). O Projeto Brasiliana da USP digitalizou os livros raros e os publicou no formato de e-books em acesso livre na internet: <<http://www.brasiliana.usp.br/node/384>>.

¹⁰⁶ É digno de nota que “os jesuítas do século XVII definiam o sermão como *theatrum sacrum*, ‘teatro sacro’, concebendo a parenética, arte de pregar, como dramatização das verdades sagradas” (HANSEN, 2001, p. 28).

Os sermões de Vieira no ritual da pregação, enquanto gesto codificado e, portanto, profundamente significativo, é “infilável”. Mas a representação atual desse gesto (sua teatralização) pode ser fixada pela câmera. “O cinema abre, assim, a porta para o eterno, para o intemporal, através de um registro que não é o da realidade propriamente dita, mas sim do ‘fantasma’ dessa realidade, que é a sua imagem e seu som no suporte material da fita” (BELLO, 2008, p. 347).

Theatrum sacrum: palavras de púlpito

Na abertura do primeiro sermão pregado em italiano pelo Vieira fílmico (2000, 49’54’’- 51’20), chama-se a atenção do espectador para o entorno teatral do culto cristão, enquanto cerimonial ritualístico.

*Admirável foy David na arpa, & admirável na funda, com a arpa afugentava demonios, com a funda derribava Gigantes. [...] Com os dedos tocava a arpa, & fugia o demonio; com a mão disparava a funda, & cahia o Gigante. Taes são hoje[meus senhores] as duas acções, ou verdadeyramente as duas **scenas deste grande theatro**, arpa, & funda; coro & púlpito; musica, & Sermaõ. [Duas coisas com o mesmo intuito]. A musica como arpa de David, não he só para recrear, ou divertir os sentidos, senão para lançar do corpo, & alma de Saul o espirito mão, que como pay de discordia, ainda por antipathia natural he inimigo de toda a consonancia. **O Sermão como funda de David, não he para fazer tiro ao ar, ou espantar como o estalo; he para ferir, para derribar, para prostar aos pès de Christo seus contrarios, & tanto mais, quanto mayores. Dividindo pois estes dous instrumentos[o teatro], & dando a cada hum o que lhe toca[instrumento certo], aos Cantores[músicos] deyxo a arpa, & para mim tomarey a funda** (VIEIRA, 1710[t.14], p. 78, grifo nosso).¹⁰⁷*

Preludiado por um dueto coral acompanhado de arpa e violino, o Vieira maduro assume o púlpito para pregar à corte italiana, ao bispado e, em especial, à Rainha Cristina. Suas palavras chamam a atenção para o papel que ele, enquanto pregador, assume nesse cerimonial. No grande teatro do culto ritualístico, o sermão deve ou deveria fazer mais que espantar ou incomodar os fiéis, cabe-lhe atingir os corações e convencer os discordantes. O *sermo* ou a *palavra* tem, nesse sentido, uma função movedora. É um instrumento de mudança e como tal carrega em si um poder. O poder de convencer e promover viragens. Assim, devido a

¹⁰⁷ Em itálico estarão os trechos de sermões presentes no filme. Neste caso, o excerto de sermão foi traduzido para o italiano e legendado do italiano para o português, por isso as legendas do filme não condizem exatamente com as palavras do sermão impresso, o Exórdio do “Sermão das Cinco Pedras da Funda de Davi”.

seu poder transformador, a palavra é ação. Por isso aparentemente nada acontece no filme, e o desencadear dos fatos não faz mais que criar um pano de fundo para as extensíssimas sucessões de recitativos em que só um personagem se espraia em falas de intensa e tensa duração. O que acontece no filme são as palavras vieiristas, selecionadas para dar a ver o potencial revolucionário que Manoel de Oliveira enxergou n’*Os Sermões*. O Vieira fílmico surge, desse modo, como um militante político detentor de verdades nunca tão brilhantemente proferidas, e que precisam ser ouvidas com atenção, mesmo em nossos dias.

a referência literária ao autor padre António Vieira arrasta imediatamente para a memória, senão para a imaginação, a evocação da sua personalidade e do seu destino particular, aberto à especulação e à significação. Dificultoso se torna falar da obra sem que a vida do homem se não venha interpor; mas não a vida de um homem “sem qualidades”, antes já a de uma identidade e a de um tipo heróico: o do *pregador* (MENDES, 1989, p. 16).

O Vieira fílmico, assumindo o papel de profeta e conselheiro, sábio e grandiloquente, prega a um público quase sempre admirado e atento, hipnotizado como um espectador na sala escura de cinema,¹⁰⁸ público que surge para representar os espetáculos jesuítcos, que “sempre faustosos e aparatosos, não só contribuíram para a criação de uma sensibilidade e gosto barrocos, muito ligados ao excessivo, mas propagaram também o conceito de vida heróica e sublime, colocada muito acima dos limites normais do homem” (MENDES, 1989, p. 46). Porém esse público nunca se mostra verdadeiramente tocado no filme e, pelo contrário, aceita as provocações retóricas do Vieira fílmico como se de ficção se tratasse.

O púlpito surge como palco de teatro em que se desenvolve um faz de conta a ser absorvido, admirado e logo esquecido. Ainda que, representando sempre seriamente o seu papel, o Vieira fílmico assuma e mantenha a pose de homem da palavra-ação. Uma pose fotográfica,¹⁰⁹ uma postura fixa e recorrente, ratificada pela duração cinematográfica. Na cena de pregação do “Sermão dos Bons Sucessos” (2000, 12’39”-14’24”), por exemplo, os colonos ouvem inexpressivamente a elaboração do argumento do jovem Vieira: os holandeses acreditam que sua vitória é sinal de que a sua religião é a verdadeira, que Deus não permita a manutenção desse engano. Mas ao sinal de qualquer perturbação externa, o som de passos em *off*, eles deixam de atentar-se ao pregador. Indiferente ao que acontece para além do púlpito –

¹⁰⁸ “Conhecemos o poder hipnótico da imagem [fílmica], quer esteja impressa na tela da sala escura, quer seja televisual. Sabemos com que facilidade somos capazes de abolir a distância entre nós e a tela para entrar e até engolfar-nos, no mundo ficcional do filme” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 18).

¹⁰⁹ “Pouco importa a duração física dessa pose; mesmo no tempo de um milionésimo de segundo (a gota de leite de H. D. Edgerton), sempre houve pose, pois a pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do Operador, mas o termo de uma ‘intenção’ de leitura” (BARTHES, 1984, p. 117).

o seu espaço cênico – o jovem Vieira dá seguimento às suas ideias, muito atento à adequação de seus movimentos às palavras, gesticulando com segurança e exemplaridade.¹¹⁰ Assim, o púlpito acaba por se tornar um espaço diegético próprio, em relação ao qual o espaço da plateia se apresenta como realidade externa, cuja presença não é obrigatória nem interventiva. Por isso, ao longo do filme, o público ouvinte vai desaparecendo paulatinamente das cenas de púlpito, metaforizando a passagem do espectador de teatro para o de cinema. Desse modo, nossa atenção vai sendo deslocada do universo diegético criado no filme para o conteúdo expressivo de cada excerto de sermão declamado e para o que cada um deles nos tem a dizer.¹¹¹ Nesse sentido, são particularmente expressivos os trechos de sermões declamados em voz *over* junto ao plano do baloiço do mar retomado em quatro momentos diferentes.

No universo diegético do filme, os planos do chacoalhar do mar (Figura 9) ao som do bater da água num casco de navio (2000, 15'34''; 20'05''; 25'20''; 1h10'15''), que guardam semelhanças com o plano inicial de *Berlin, Die Sinfonie der Großstadt* (Figura 10),¹¹² representam as muitas viagens de Vieira pelo Oceano Atlântico e reforçam a imagem do Vieira peregrino, o bom português. Mas que o Vieira fílmico recite sermões nesses takes repetidos escapa ao plano de realidade desse universo. Estaria o personagem ensaiando pregações futuras durante os longos e ociosos períodos de viagem marítima?

Nos takes do mar não há público ouvinte para além do espectador do filme, e nem há propriamente a presença dos personagens da história, pois a voz do ator (primeiro Luís Miguel Cintra e, depois, Lima Duarte) assume a dimensão da voz *over*, que remete a um mundo extradiegético, pois se desenvolve para além da voz *in* – o som ambiente, captado pelo microfone boom – do bater da água no navio. Esses recitativos são construídos à maneira do acréscimo de um narrador, ou locutor cinematográfico, que comentaria os acontecimentos da história a partir de uma dimensão externa à ela. Desse modo, os takes do mar intensificam a autonomia dos excertos de sermões em relação aos demais elementos do filme. A história do

¹¹⁰ “Vieira imaginou-se sempre em cena, cumprindo um desses papéis bíblicos na nação portuguesa, herdeira de Israel no que respeita a predestinação” (MENDES, 1989, p. 48).

¹¹¹ É digno de nota que essa atualização do sentido dos sermões vieiristas é de uma intenção declarada pelo cineasta. Manoel de Oliveira diz em entrevista ao programa *Roda Viva* da TV Cultura o seguinte: “Tudo o que Vieira diz é perfeitamente atual. E é interessante que eu entendi que quem assistia o sermão era a plateia. A plateia era a gente que estava na igreja. Portanto, ele fala para a plateia, fala pra nós, para cada um dos espectadores que o está a ouvir. E compete a cada um dos espectadores que está a ouvir de fazer o seu raciocínio, achar que disse bem, que disse mal, enfim, de ser ativo” (2000b, 34'35''-35'17'').

¹¹² “Sempre que fala da sua descoberta do cinema e do desejo nascente de realizar filmes, Manoel de Oliveira evoca o filme *Berlin, Die Symphonie der Grosstadt/A sinfonia de uma Capital* (1927), de Walter Ruttmann. É uma referência clássica do grande cinema alemão ainda do tempo do mudo. Mais do que isso, no modo como dá a ver o quotidiano da cidade de Berlim, criando uma musicalidade específica, indissociável da montagem cinematográfica, **é uma referência que nos permite compreender algo do tom de documentário ‘ficcionado’** que marcaria a estreia de Oliveira, em 1931, com *Douro Faina Fluvial*” (LOPES, 2008, p. 12, grifo nosso).

filme conta um “foi assim”, um passado histórico, uma biografia, que procura tirar da obra de Vieira o que haveria nela de um “auto-retrato por mediação textual, a teatralização e ficcionalização de um locutor heróico e ideal” (MENDES, 1989, p. 17). Mas os excertos de sermões mostram um “é assim”, um ressuscitar literal dos “cadáveres” de Antonio Vieira.¹¹³

Por isso, esses quatro excertos de sermões são mais facilmente descoláveis da realidade do filme. No primeiro deles (2000, 15’34-16’00”), o Vieira maduro estaria se referindo à Restauração como um fato miraculoso: “*O que está feito, o que se vê, o que se apalpa, necessita de fé? Algumas vezes sim; porque succedem casos no mundo, como este, de que Christo fallava, taõ novos, & inauditos, succedem cousas tam raras, taõ prodigiosas,*” (VIEIRA, 1696[t.11], p. 404). Excerto que continua em cena de púlpito, Vieira pregando diante de D. João IV, na Capela Real:

& por meynos de proporção taõ desigual, & muitas vezes taõ contrarios ao mesmo fim, que ainda depois de vistas com os olhos, ainda depois de experimentadas cõ as mãos, nam basta a evidencia dos sentidos para as não duvidar, he necessario recorrer aos motivos da fé para lhes dar credito: Dico vobis; antequam fiat; ut cum factum fuerit, credatis. Taes considero eu os sucessos nunca imaginados de nosso Portugal, que como excessivamente nos acreditam, assim excedem todo o credito (VIEIRA, 1696[t.11], p. 404).

Sem perder esta interpretação imediata do excerto (que se poderia tomar por leitura denotada): a Restauração como milagre, o espectador encontra brechas para outras compreensões das mesmas palavras do Vieira fílmico (leituras conotadas). Em autorreferência, o caso de Vieira aparece como fato miraculoso,¹¹⁴ que o espectador provavelmente verá e ouvirá com desconfiança. Numa dimensão metalinguística, esse filme é um fato que necessita de fé. “Un film inusual sobre un personatge incòmode, tant amb la paraula com amb la ploma” (MONTESINOS, 2003, p. 7-8). Diferente do cinema convencional, em *Palavra e Utopia* vemos

¹¹³ A capacidade da máquina de fotografar/filmar de recuperar a vida do que não já existe é o tema de *O Estranho Caso de Angélica* (2010). Responsável por fotografar o cadáver de uma jovem senhora antes de seu sepultamento, Isaac surpreende-se com o fato de que, no espaço enquadrado pela câmera, Angélica voltava à vida, olhava-lhe nos olhos e sorria. “Na Fotografia, a presença da coisa (em um certo momento passado) jamais é metafórica; quanto aos seres animados, o mesmo ocorre com a sua vida, salvo quando se fotografam cadáveres; e ainda: se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, *enquanto cadáver*: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo. [...] Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da Fotografia [e do Cinema] (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) *em carne e osso*, ou ainda *em pessoa*” (BARTHES, 1984, p. 118).

¹¹⁴ Já que o Vieira fílmico procura reapresentar sem interpretações explícitas o Antonio Vieira desenhado em sua própria obra, a figura de ficção fabricada pelo texto, “o sujeito projectado na tela dos seus discursos – doador, autor, auto-retrato, sombra, assinatura, *persona*, *imago*, ou tão-só vontade de forma – [que] não se plasma nos sentimentos, nos afectos, ou em qualquer função corporal e pulsional, nem sequer na espessura de uma consciência colocada entre o dito e o referido. Existe antes como efeito de veemência própria de uma vontade, de uma pessoa em acto e em apresentação ou exposição de si mesmo” (MENDES, 1989, p. 18).

e ouvimos imagens e sons que pouco se assemelham aos sons e imagens da realidade empírica. Porém, assim construído, ele apresenta-se como um tipo de filme que seria mais próximo da realidade.¹¹⁵ Já que os cenários são todos espaços arquitetônicos reais; os acontecimentos contados recolhidos de “fontes confiáveis”, de importantes biografias do escritor; e as palavras proferidas pelo personagem Vieira retiradas uma a uma, embora nem todas, do que o autor Vieira deixou escrito. Uma obra de ficção que declara desaprovação pela imaginação e pela fantasia, em busca do que seria a “verdade” do passado.

Oliveira tem uma grande *preocupação de alcançar alguma verdade* e sabe que, neste percurso, *relata a ficção, isto é, o que imagina*. Oliveira [...] sabe que o resgate histórico completo é impossível: que gesto? Que roupa? Que expressão? Que...? Oliveira sabe que a verdade com que trabalha é a inventada, seja por ele próprio [como em *O Filme Falado*] ou por qualquer dos autores que adapta [José Régio, Agustina Bessa-Luís, Antonio Vieira etc]. Dentre eles, por exemplo, está Camilo Castelo Branco, de quem há o hábito de se dizer que foi um historiador falhado. Segundo Oliveira, ele introduzia dois, três, quatro documentos autênticos e depois deixava a sua imaginação alçar vôo. Organizava a sua ficção como se fosse a realidade (CRUZ, 2010, p. 60-61).

No take seguinte (2000, 20’05’’-20’50’’) é possível fazer o mesmo movimento de leitura. O Vieira maduro denuncia a sobrecarga de trabalho a que a mão-de-obra escrava do Maranhão era submetida, apelando para o bom senso de seus senhores. O retrato que ele traça da indolência excessiva dos colonos convida o espectador a cruzar as realidades: o mundo do presente está mesmo isento dessas imagens? De que forma elas reapareceriam? Depois que já se sonhou que as máquinas substituiriam o trabalho braçal dos homens, em que condições de trabalho a mão-de-obra braçal contemporânea exerce suas atividades? Não continuariam derramando sangue para poupar o suor alheio?

Este povo, esta Republica, este Estado não se póde sustentar sem Índios. Quem nos há de ir buscar hum pote de agua, ou hum feixe de lenha? [...] torno a dizer que sim: que vòs, que vossas mulheres, que vossos filhos, & que todos nòs nos sustentassemos dos nossos braços; porque melhor he sustentar do suor proprio, que do sangue alheyo. Ah fazendas do Maranhão, que se esses mantos, & essas capas se torcèraõ, haviaõ de lançar sangue! (VIEIRA, 1699[t.12], p. 331).

Esse trecho assume uma função semelhante a das projeções de imagens de arquivo históricas dentro do palco da 3ª repetição de *Mon Cas* (1986, 49’36’’-52’58’’), retirando o espectador da posição confortável de intérprete de uma situação fictícia para o de observador

¹¹⁵ Tendo em vista que, os filmes históricos tradicionais, “que pretendem dar vida a um passado remoto (e que antecedem de muitos séculos o tempo da sua produção), constituem uma criação subjetiva. Como é impossível ao cinema reproduzir a totalidade do devir histórico, cada filme histórico refaz um passado, porém imaginado a partir de sua própria atualidade. A partir de um processo codificado de tratar o tempo” (ALVAREZ, 2009, p. 57).

passivo dos acontecimentos mais dolorosamente verídicos da humanidade. Enquanto os personagens egoístas retirados peça de José Régio insistem em contar e recontar a sua história, tagarelar o seu próprio caso, o mais importante de todos, vemos imagens reais e contemporâneas de guerras, desastres, subnutrição infantil, repressão policial e poluição do meio ambiente. Escancara-se o modo de vida subjugado a que uma parte da população mundial é submetida para que outras partes da população usufruam de certas comodidades.¹¹⁶ Nesta equação, entram questões complexas, em diálogo direto com a experiência de mundo do espectador.¹¹⁷

No terceiro take (2000, 25'20"-26'25'') o Vieira maduro aborda um tema marítimo, “*já que estamos nas covas do mar*”: elenca as características do polvo traíçoeiro, no filme associado aos inquisidores portugueses que irão interrogá-lo e pô-lo no cárcere, na sequência. “*Oh grande louvor verdadeiramente para os peixes, & grande afronta, & confusão para os homens!*” (VIEIRA, 1682[t.2], p. 314). Como já discutimos no capítulo anterior, Vieira descreve as características físicas do polvo, mostrando como ele teria um ar de santo, e explica como ele as usa para caçar, enganando a presa para deixá-la com a guarda baixa. Afastando-se da *diegese*, em provocação, é possível associar o polvo ao Vieira filmico: suas características são tão consistentemente nobres, de beato e cuidador incorruptível, que convidam à desconfiança. Seria possível encontrar nas entrelinhas do texto fílmico indícios de uma natureza traíçoeira?

No quarto take do mar (2000, 1h10'15-1h11'00''), o Vieira velho retorna à pátria que o não compreendeu, depois de ser aclamado no Exterior, por figuras ilustríssimas como o Papa, a Rainha Cristina e o Padre Geral dos jesuítas. Ele, que através dos excertos de cartas já havia expressado o desejo de retornar a Portugal, onde está “*sempre com o pensamento e por isso sempre triste*”, põe-se apreensivo ao se aproximar de seu país, prevendo o descaso com que será tratado na corte de D. Pedro II nas cenas seguintes.

¹¹⁶ Em *Mon Cas*, a peça regiana se repete assim como se repetem as angustias humanas, por meio e para além daquele pequeno grupo de personagens. Manoel de Oliveira parece encontrar um elo comum entre os mais diversos problemas da humanidade. “*O Sermaõ de hoje todo será do corpo, & para o corpo. [...] Lançai os olhos por todo o mundo, & vereis que todo elle se vem a resolver em buscar o pão para a boca. Que faz o Lavrador na terra, cortando-a com o arado [...]?* Busca pão. Que faz o Soldado na campanha [...], pelejando, derramando sangue? Busca pão. *Que faz o Navegante no mar, içando [...]?* Busca pão. O Mercador nas casas de cõtratação [...]? *O Estudante nas Universidades, [...] queimando as pestanas?* O Requerente nos Tribunais, pedindo, allegando, [...]? Busca pão. *Em buscar pão se resolve tudo, & tudo se aplica ao buscar*” (VIEIRA, 1699 [t.12], p. 204). No fundo, haveriam apenas variações do mesmo caso e da mesma busca. Abordando *Mon Cas* em entrevista, Manoel de Oliveira afirma que o filme retrata “o processo de repetição que é a vida, que a arte é a repetição da vida, que a própria vida se repete, e a partir deste ponto de vista pareceu-me interessante abordar esse processo de encarar de diferentes maneiras, não digo o mesmo assunto, mas o mesmo gesto” (OLIVEIRA, 1994, p. 38).

¹¹⁷ O espectador de *Palavra e Utopia* é convidado a refletir sobre os problemas do presente – sobre questões atuais como o lixo do primeiro mundo descarregado em países do terceiro, a baratinização de custos de produção industrial por conta da utilização da vasta mão-de-obra chinesa a remunerações baixíssimas, a relação direta entre o mercado petrolífero e os conflitos no Oriente Médio, entre tantos casos – ao entrar em contato com as preocupações do personagem Vieira sobre os problemas de seu tempo.

mas em chegando aos Orizotes da Lusitania, alli se affogaõ os rayos, alli se sepultaõ os resplendores, alli desaparece, & perece toda aquella pompa de luzes. [...] Mas depois de voarem nas azas da fama por todo mundo estes Astros, ou indigites da nossa Nação, onde foraõ parar, quando chegaraõ a ella? *Hum vereis privado com a infamia do governo, outro prezo, & morto em hum Hospital, outro retirado, & mudo em hum deserto, & o melhor livrado de todos, o que se mandou sepultar nas ondas do Oceano, encomendado aos ventos levassem à sua Patria as ultimas vozes, com que della se despedia: Ingrata Patria non possidebis ossa mea.* (VIEIRA, 1699[t.12], p. 257-258).

Fausto Cruchinho, em seu artigo “Cinema e Portugal: não reconciliados”, nos lembra que o cinema de Manoel de Oliveira “assenta a noção de nação no imaginário literário exclusivamente”, o que significa dizer que, à exceção de *Um Filme Falado*, “Oliveira só filma o imaginário dos outros, sejam eles o Padre António Vieira, Luís de Camões, José Régio, Camilo Castelo Branco ou Agustina Bessa-Luís” (CRUCHINHO, 2011, p. 286). Mas ao apropriar-se desse imaginário alheio, Oliveira instiga o espectador a procurar a voz do autor implícito por detrás do texto referenciado. A reflexão vieirista sobre a insipiência de Portugal em reconhecer os seus homens de talento, motivo pelo qual ele não deixará a terra nacional guardar os seus ossos, morrendo na pátria além-mar, reaparece em parte como um problema também do cinema português.¹¹⁸ O cineasta Manoel de Oliveira, ele próprio, só obteve reconhecimento em Portugal após ser reiteradamente admirado e premiado em festivais internacionais. Muitos de seus filmes foram primeiramente apreciados no estrangeiro. Em outro excerto de sermão (2000, 46’22’’) o Vieira filmico afirma que nascer português é ter que se tornar peregrino, porque quem fica na pátria não consegue crescer e desenvolver-se. Diz isso aproximando o seu caso ao caso de Santo António de Lisboa/Pádua.¹¹⁹

¹¹⁸ “Temos filmes, uns quatro ou cinco por ano, mas não temos cinema, como costuma dizer-se. E, de facto, assim é. Nunca foi possível criar uma indústria de cinema, mas apenas um artesanato industrial, um mínimo possível onde conseguimos produzir alguns milagres, daqueles que parecemos condenados a fazer habitualmente. [...] A crise do cinema português – sempre ouvi falar nela desde que me conheço – só pode ser ultrapassada quando superiormente se entender a necessidade de uma verdadeira, mesmo que reduzida, indústria de cinema em Portugal, entregue a sua orientação aos três sectores fundamentais, com base no mercado, na colaboração interna e externa e num protecçãoismo não centralizado, não ‘dirigido’. Tudo o que se fizer fora disso é continuar a crise, enquanto o cinema para aquilo que é. [...] Hoje, o cinema português, nas suas veias mais genuínas, continua a afirmar uma singular expressão estética, a mostrar uma cultura não mensurável pelos padrões de gosto consumista. Não é por acaso nem por manobras insidiosas de persuasão que as cinematecas, os centros culturais universitários ou os festivais de cinema estrangeiros querem este cinema diferente que vem de Portugal” (PINA, 1986, p. 214-216).

¹¹⁹ “E se Antonio era luz do mundo, como não havia de sair da patria? Este foy o segundo movimento. Sahio como luz do mundo, & sahio como Portuguez. *Sem sair [da pátria] ninguém pòde ser grande [...]. Assi o fez o grande espirito de Antonio, & assi era obrigado ao fazer; porque nasceo Portuguez. [...] Quiz Christo, que o preço da sepultura dos peregrinos, fosse o esmalte das Armas dos Portuguezes: para que entendêssemos, que o brazão de nascer Portuguez era obrigação de morrer peregrino. [...] Nascer pequeno, & morrer grande, he chegar a ser homem. Por isso nos deu Deos tão pouca terra para o nascimento, & tantas terras para a sepultura. Para nascer pouca terra: para morrer, toda a terra: para nascer, Portugal. Para morrer, o mundo*” (VIEIRA, 1682[t.2], p. 135).

A indignação do escritor é a indignação do cineasta, o desejo de reconhecimento de Vieira espalha-se para o desejo de reconhecimento do cinema português. Como disse Fernando Pessoa a propósito das ambições frustradas de D. Sebastião, “É O que eu me sonhei que eterno dura,/ É Esse que regressarei” (PESSOA, 2008, p. 85). Assim, *Palavra e Utopia* recupera uma questão nacional mal resolvida, um problema compartilhado pelos artistas portugueses do passado e do presente, “Oliveira filma o cíclico retorno de uma interrogação dolorida e ansiosa: afinal, de que falamos quando falamos do ser português?” (LOPES, 2011, p. 1). O Vieira fílmico é solicitado a permanecer em Roma, está no auge de sua carreira de orador e sacerdote, mas as saudades da pátria fazem-no voltar a Portugal. E nessa viagem de volta, como um mal presságio, ele perde momentaneamente a visão de um dos olhos, e depois irá constantemente se queixar de problemas para enxergar. O amor à pátria não só irá atravancar sua carreira pública como reduzir sua capacidade de visão (de ver e de ser visto), literal e simbolicamente. Como se Portugal estreitasse seus limites.

Os excertos de sermões de *Palavra e Utopia* possuem, assim, uma autonomia, que liberta a palavra de sua habitual função de complemento no cinema, como mais uma ferramenta de amarração dos significados da trama, recurso para fazer avançar a narrativa, que em tempos do cinema mudo aparecia através dos intrusivos intertítulos explicativos e de diálogos. Porque não servem unicamente como acontecimento diegético, esses sermões surgem como convite à fruição diferenciada, através da contemplação da beleza da língua portuguesa cultivada pela literatura e na voz de atores de excelência. Um exemplo do que seria uma apropriação tradicional de excertos literários pelo cinema, da qual *Palavra e Utopia* se difere, é o curta-metragem *Remédios do Amor* (2002), de João Vargas Penna. Nesse filme, excertos do “Sermão do Mandato, pregado em Lisboa, no Hospital Real, no ano de 1643” são declamados em voz *over* e traduzidos em termos de imagem através da construção muda da história de amor entre Aberlado e Heloísa. Aberlado vai a Ouro Preto na tentativa de reconquistar a ex-namorada dos tempos de graduação universitária. Assim começa uma ciranda amorosa em cada um dos “remédios do amor, e o amor sem remédios” elencados no sermão de Vieira – o tempo, a ausência, a ingratidão e o melhorar de objeto – comentam, ou são comentados por, um episódio vivido pelo casal.

Os excertos de sermões de *Palavra e Utopia* surgem, ainda, como retorno da proposta de *Amor de Perdição* e *Le Soulier de Satin*, os filmes mais longos de Oliveira, em que o enredo de suas respectivas histórias interessa menos do que o contemplar da peculiaridade do uso da linguagem via literatura. “Oliveira, mais do que dar a ver as obras dos artistas em questão, dá a ver a sua maneira de ver essas mesmas obras através do olhar que a câmera de

filmar e seus enquadramentos e movimentos lhe propiciam” (FERNANDES, J., 2008[v.1], p. 18). Por isso neles, como em *Palavra e Utopia*, o modo de contar e o plano da expressão dos textos de Camilo Castelo Branco e de Paul Claudel constituem a matéria principal do filme. Por isso, para *Amor de Perdição* os atores foram selecionados por sua habilidade de decorar o texto em detrimento de sua capacidade dramática de atuação e os atores mais experientes de *Le Soulier de Satin* são orientados a desempenhar seus diálogos num tom recitativo e com o olhar a maior parte das vezes voltado para um ponto vago, externo ao enquadramento. Estando a história contada em segundo plano, os personagens não precisam se olhar enquanto conversam, ou demonstrar novidade e surpresa diante das colocações do interlocutor.

Em *Le Soulier de Satin*, aliás, Manoel de Oliveira também encena sermões seiscentistas no ato de sua pregação. Paulo Rocha interpreta o P. Lourenço Vivas com excerto do *Sermão que pregou o Licenciado em 20 de janeiro de 1641* (p. 17-18). E Jorge Silva Melo é o intérprete que retrata o Fr. João da Conceição por meio do excerto do *Sermão que pregou em dia da transladação do glorioso mártir São Vicente, em 15 de setembro do ano passado de 1640* (p. 21-22). Essas duas cenas de púlpito (1985, 12’00’’; 14’25’’), cuja identidade imagética será recuperada nas cenas de púlpito de *Palavra e Utopia*, não apenas ajudam a contextualizar o período histórico em que se passa a peça de Paul Claudel, como também retratam o clima de insegurança e descontentamento sob o qual Portugal passou pelo domínio filipino. É digno de nota que Oliveira destaca um sermão pregado um pouco antes (mas publicado pouco depois) e outro pregado cerca de um ano após a Restauração da independência. A essa altura, era de se esperar que os dois pregadores retratassem negativamente o período de União Ibérica – “*foy o Reyno cativo, em 24. de Agosto; & padeceo hum cativoiro taõ cruel, & prolixo, q durou 60. ãnos, 3. meses, & 7. dias*” (VIVAS, 1642, p. 18) – e demonstrassem extrema confiança no reinado de D. João IV, prevendo feitos heroicos e recuperação dos louros antigos – “*este nosso Reyno de Portugal ha de tornar a sua antiga prosperidade, & ha de ser restaurado o perdido, & conquistar de novo outros muitos Reynos*” (CONCEIÇÃO, 1641, p. 21-22).

Ao contrário do teatro sacro dos jesuítas, toda a encenação oliveiriana encena a forma mais escancarada de revelar-se ao espectador, por meio da estética da teatralidade assumida, à maneira do teatro épico de Bertolt Brecht, em que a ação é quase sempre didaticamente apresentada (como exemplo ou lição de moral) e distanciada do público pelo estilo impessoal e frio de montar a *mettre en scène* (*mise en scène*, no caso do cinema) e pelo comportamento indolente e contemplativo dos atores-personagens, que vivem sem realmente experienciar suas peripécias. “O diálogo deixa de ser constitutivo. Por trás dos bastidores está o narrador, dando corda à ação e aos próprios personagens; os atores apenas ilustram a

narração”. O narrador insiste em se fazer perceber ao não permitir que os atores desapareçam ou se tornem transparentes para ‘encarnar’ os seres ficcionais. “É como se, em pleno palco, se servisse chá *aos atores*; eles o tomam, como atores, e tornam a desempenhar os papéis” (ROSENFELD, 1985, p. 173). A estética teatral de Brecht é retomada pelo cinema oliveiriano sem qualquer constrangimento quanto às diferenças entre as duas artes, pois, na concepção estético-teórica de Oliveira, como vimos, o cinema é um processo mecânico de duplicação do teatro. O teatro só existiria no momento e ao longo de sua apresentação performática. O cinema o fixaria, como a escrita fixa a fala.

As duas faces da palavra: Babelismo e Pentecostes

Como vimos, em *Palavra e Utopia* a palavra é ação que leva à utopia, o primeiro passo do caminho que leva à concretização do desejo de mudança do mundo. Nesse sentido, as palavras manifestadas e divulgadas pelos sermões do personagem Vieira opõem-se a outro tipo de palavra, a palavra de ordem, de fortalecimento dos regimes opressores, de manutenção de ideias fixas e inarticuláveis. Como uma moeda, com suas duas faces opostas, a palavra surge no filme como corporificação de uma memória comum que, quando trabalhada por Vieira, revela esperanças para o futuro, mas quando trabalhada, por exemplo, pela Inquisição, aprisiona qualquer possibilidade de mudança.

Por meio da palavra, a memória pode funcionar como uma corrente ou como um coche, inibindo ou agilizando transformações sociais e políticas. Vieira encontra nos exemplos bíblicos, e em simbologias ligadas a eles, indícios de prognósticos positivos e potenciais mudanças para o futuro de Portugal. Os inquisidores, porém, justificam com esses mesmos exemplos a manutenção da ordem do mundo, “*são canonistas*”, como diz o Vieira fílmico, são os instrumentos de preservação dos paradigmas, com os quais mostram-se satisfeitos. Censuram, por isso, a interpretação de Vieira para a alegoria da estátua do sonho de Nabucodonosor segundo a explicação do profeta Daniel não através do apontamento de inconsistências e equívocos na leitura de Vieira, mas por meio da repetição, sem reflexão própria, da interpretação canônica dessa alegoria. Enquanto o Vieira fílmico procura em tudo particularizar o seu saber da história e da *Bíblia*, os inquisidores tão somente papagueiam o saber comum e generalizado. Diante deles, e de sua postura acrítica a tudo o que vem da tradição, o personagem Vieira não desvia-se da palavra de ação utópica. Em reforço ao seu papel de visionário corajoso, ele ataca seus acusadores publicamente, enquanto ainda corria

seu processo inquisitorial, na ocasião em que é liberado para pregar na capela da Universidade de Coimbra (2000, 31'28''):

Se eu prégára, onde agora me nam querem ouvir, não deixara de representar aos Reys, ou a seus Ministros, o exemplo nunca assaz louvado de Balthasar, & o premio, que tirou Daniel da verdade, & constancia, com que lhe interpretou as suas letras. Continhasse nellas nam menos que a morte do Rey, a perda da Coroa imperial, & a sogeição de toda a Monarchia a seus inimigos: & nam lhe restando a Balthasar mais que poucas horas de vida; na mesma, em que lhe annunciou Daniel huma tam funesta sentença, o madou vestir de purpura, & levantar à mayor dignidade. Assim premiou hum tal desengano, quem tam enganado vivia. Mas esta generosidade & justiça de hum Rey Gentio falta hoje em muitos Principes Christãos [...] só estimando, & premiando aquelles letrados, que nam conhecião outra Ley mais que a da sua vontade. [...] E onde os professores das letras tem os aumentos seguros na adulação, & perigosos na verdade, vede se lhe he mais necessario serem jubilados na constancia, que graduados nas sciencias? [...] He que estes Hereges das Leys (ainda que sejam Canonicas) sam os applaudidos de letrados, & os reputados por doutos; & pelo contrario os que defendem a razam, & pugnão pela verdade, ficão tidos por idiotas, & ignorantes, [...] os Reys (comumente) nam tem por doutos, & sábios, senam aquelles que em tudo approvaõ, & se conformam com os seus dictames, & interesses politicos, & com as razoens, ou pretextos, com que os querem justificar (VIEIRA, 1683[t.3], p. 287-289).

Mais uma vez, o Vieira fílmico usa o púlpito para expressar as suas ideias de reprovação da ordem vigente, argumentando com o que seria uma melhor atitude, segundo os textos bíblicos. “O P. António Vieira é dos que mais se aproveitam das partes finais das pregações para alusões imbuídas de um intencionalismo marcante, conforme os momentos pretextuavam” (MARQUES, 2004, p. 2). Vieira argumenta que enquanto Balthasar premiou Daniel por falar sinceramente ainda que a verdade não fosse do contento do rei, o príncipe de Portugal o condena por falar a “dura verdade” (na perspectiva de Vieira, claro) apoiado pelos inquisidores, que usariam da sua posição de doutos para criar uma verdade que fosse mais de acordo com os interesses “*dos que agora mandam no reino*”. Em meados da década de 1660 não era mais conveniente transferir os sonhos sebásticos para o falecido D. João IV, e a promessa de Portugal cabeça de um Quinto Império apenas salientava a presente decadência do Reino. Vieira insistia em seus sonhos antigos, continuava procurando o futuro no passado, enquanto o regime vigente esforçava-se por legitimar-se. É um personagem acima de tudo fiel a si mesmo, afinal o visionário é aquele que alega não estar restrito nos limites da tradição na qual se acham mergulhados seus interlocutores.

Em reforço a isso, Oliveira não critica diretamente o sonho patriótico do Quinto Império nos escritos de Vieira onde “cada palavra é uma pedra disposta no alicerce de uma península ibérica unificada sob a égide portuguesa” (ALVAREZ, 2009, p. 68). “*Nam sou eu o que hey de comentar o Texto, o Texto he o que me ha de commentar a mim. Nenhuma palavra direy, que nam seja sua, porque nenhuma clausula tem, que nam seja minha.* Eu repetirey as suas vozes, elle bradarà os meus silencios” (VIEIRA, 1685[t.4], p. 491-492), são as palavras vieiristas, do “Sermão da Epifania”, pregado na Capela Real em 1662, recitadas em voz *over* pelo ator Alexandre de Melo enquanto mostra-se o púlpito vazio da Igreja de São Roque (Figura 11) – e logo depois de se ter mostrado a estátua de Santo António (Figura 12) – no *Lisboa Cultural*, outro filme em que Oliveira se recusa a interpretar, a pôr em suas palavras, os discursos apreendidos da tradição cultural portuguesa.

Oliveira foi bastante criticado com esse filme, considerado pela crítica como obra acadêmica e desinteressada. João Bénard da Costa, pelo contrário, percebe nele uma crítica à palavra da tradição, que surge no filme através do relato de vários comentadores professorais, mostrando como eles dão às costas aos objetos culturais que se mostra para divagar e perderem-se na história oficial em torno dos autores desses objetos. “É o ponto de vista deles, muito mais do que o ponto de vista de Oliveira, o que domina, e as imagens limitam-se a dar-lhes imagem” (COSTA, 1998, p. 17). Os comentadores fecham-se naquilo que têm para contar sobre o autor do objeto cultural que vemos ou acabamos de ver. “Onde sobra a palavra, falta a visão, como se todos voltassem as costas ao que tem diante dos olhos para o cobrir com o que tem para dizer, como se todos acreditassem que o discurso é mais importante que o curso” (p. 18).

Ao evocar a frase de Vieira, *Lisboa Cultural* parece dizer: melhor é o texto comentar o filme do que o filme tentar dar conta do texto. “Ou seja, em termos de cinema, o texto é o que há para ver e não a imagem que nesse texto se desfoca ou se distancia” (COSTA, 1998, p. 19). No caso de *Palavra e Utopia*, delega-se ao expectador a reflexão em torno dos textos vistos e ouvidos, o contrastar do que sabe sobre o autor Antonio Vieira, em geral via tradição escolar, com o que o filme recupera de seus escritos.

Sobre palavras, palavras, palavras, Oliveira deu-nos, no filme da utopia, um auto shakespeariano sobre Vieira, ou Vieira como figura de uma tragédia shakespeariana. Parafraseando-o, o realizador não realizou o realizado, mas foi o realizado quem realizou o realizador. Compreendendo-o, compreendemos a grandeza ímpar desta outra divina comédia que, no ano 2000, nos trouxe Vieira uno e trino, movendo-nos para o lugar infigurável em que a subjectividade resulta dos princípios e a autoridade também (COSTA, 2008, p. 199).

A palavra também apresenta duas faces quando a pensamos no sentido de língua. É a capacidade da linguagem – o fato de possuir um sistema linguístico complexo, baseado em signos verbais e códigos cognitivos – o que permite a diferencial comunicação humana. A língua, no ato da linguagem, permite que as pessoas se compreendam. Por outro lado, porque existem línguas diferentes, a comunicação verbal limita o entendimento entre as pessoas. Como se explica através do episódio bíblico da Torre de Babel, a confusão das línguas separa as comunidades humanas. Essa problemática surge já no início do filme, quando o jovem Vieira expressa a necessidade de os jesuítas aprenderem a língua dos índios para estreitar suas relações com eles.

NOVIÇO 1: Quereis fazer-vos entender pelos índios, não é assim? Aqui, o Antonio Vieira é o que mais deseja.

VIEIRA: Não é apenas desejo. Mas por se tornar necessário para a sua evangelização. E também para melhor os defender de uma escravidão igual à que submetem os negros aqui desembarcados da África. E estas terras onde estamos não são as terras dos índios? Não são estas as suas terras? A terra onde nasceram e sempre viveram?

NOVIÇO 2: Pois, isso estamos nós de acordo. Ensinai-nos tupi, confrade noviço.

VIEIRA: Sim, confrade, ensinai-nos a fala dos índios.

NOVIÇO 1: Por exemplo, não mates gente, diz-se, em tupi: eporapitiomé. (2000, 4'13''-5'01'').

O jovem Vieira está convencido de que a aprendizagem das línguas indígenas e a sua utilização para estabelecer diálogo com os índios ajudará a resolver o problema da escravidão deles. Vieira tem dificuldade em pronunciar a palavra tupi, mas com algum esforço, consegue reproduzi-la satisfatoriamente. Assim, “no se lamenta que existan lenguas diferentes, sino que los seres humanos, hablen en la lengua que hablen, no logren entenderse y superar sus conflictos” (CALDERÓN, 2010, p. 333). Trata-se da questão central da intercomunicação poliglota de *Um Filme Falado*: compreender e ser compreendido falando a própria língua e conhecendo a língua dos demais. “La palavra, tal y como la utiliza Vieira, además de funcionar como un instrumento para la consecución de la utopía, constituye um reflejo de ésta, pues propicia el entendimiento sin límites frente a los conflictos babilónicos que rodean el personaje” (p. 333). Colocado na mesma posição do jovem Freder, protagonista do *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, o Vieira fílmico é o único mediador entre os senhores (governantes e colonos brancos) e os trabalhadores (escravos indígenas e africanos). No filme de Lang, Maria, a voz da providência, é ouvida também pelo mediador e pelos senhores quando ensina aos trabalhadores uma lição por trás da história da Torre de Babel:

Heute will ich euch die Legende VOM TURMBAU ZU BABEL erzählen:
 – Auf! Lasset uns einen Turm bauen, dessen Spitze bis an die Sterne reiche!
 Und an die Spitze des Turmes wollen wir schreiben: Gross ist die Welt und
 ihr Schöpfer! Und gross ist der Mensch!
 ... aber die den Turm Babel erdachten, konnten den Turm Babel nicht bauen.
 Allzu gross war das Werk. Da warben sie fremde Hände am Lohn... Aber die
 Hände, die den Turm Babel erbauten, wussten nichts von dem Traum, den
 das Hirn, das ihn erdacht hatte, träumte. Lobgesang des Einen wurde Fluch
 der Andern. Gleiche Sprache sprechend, verstanden die Menschen sich
 nicht... Einen Mittler brauchen HIRN und HÄNDE. MITTLER ZWISCHEN
 HIRN UND HÄNDEN MUSS DAS HERZ SEIN! (1927, 52'27''-
 56'13'').¹²⁰

Num futuro distante, a *Metropolis* seria a concretização da cidade utópica, cuja população viveria despreocupadamente, amparada pela tecnologia. Freder, um rapaz alegre e sonhador, era o principal herdeiro desse fabuloso legado. Mas um dia, ao seguir Maria, uma linda mulher rodeada por crianças, Freder se dá conta do mecanismo que faz mover a cidade. Numa cidade subterrânea, milhares de trabalhadores seguiam uma rotina maquinal, como se fossem peças vivas das engrenagens mecânicas que sustentavam a *Metropolis*. Freder cumpre seu papel de mediador ao abrir mão de seu modo de vida privilegiado, trocando de lugar com um daqueles trabalhadores. Graças aos seus esforços para salvar as crianças operárias duma inundação causada pela revolta dos trabalhadores, foi capaz de obter o acordo entre o povo de cima e o de baixo. O Vieira fílmico se vê diante da Torre de Babel portuguesa, em pleno processo de construção do seu imaginado Quinto Império. Como Freder, é herdeiro sonhador de um fabuloso legado, atento aos riscos do presente divórcio entre cabeça e mãos. Capaz de comunicar-se tanto com os de cima como com os de baixo, busca a conciliação das duas partes. Mas os seus esforços, ao menos em vida, são falhados. Podemos pensar que, no curso da História, será necessário que a Torre de Babel acabe mais uma vez sendo um projeto incompleto, e que o império português seja dividido, para que a comunidade dos países de língua portuguesa volte a procurar a reconciliação, agora numa equação mais igualitária, no imaginário supranacional da Lusofonia. Uma coprodução entre os dois países e outros parceiros internacionais, *Palavra e Utopia* foi lançado no ano da comemoração dos quinhentos anos do achamento do Brasil por Portugal. Mediante a língua comum, e os monumentos históricos e literários em comum,

¹²⁰ Hoje quero contar a vocês a lenda da TORRE DE BABEL:

– Aproximem-se! Vamos construir uma torre que tocará as estrelas! E na parte mais alta escreveremos: Grande é o mundo e seu Criador! E grande é o Homem!

... No entanto, os que conceberam a Torre de Babel não seriam capazes de construí-la. Era uma obra muito grande, o que os obrigou a contratar mão de obra estrangeira. Mas as mãos que construíam a Torre de Babel não conheciam o sonho do cérebro que a planejou. Falando o mesmo idioma os homens não se entendiam entre si... Um mediador é necessário entre o CÉREBRO e as MÃOS. Os cantos de louvor de uns eram ofensas para os outros. O MEDIADOR ENTRE A CABEÇA E AS MÃOS DEVE SER O CORAÇÃO!

de que Antonio Vieira é exemplo emblemático, o filme convida os dois países ao diálogo.

Além disso, o Antonio Vieira de *Palavra e Utopia* dilui literalmente as fronteiras linguísticas, pois aparece falando em um português mesclado,¹²¹ em italiano, em latim e conta-nos que conhece muitas línguas indígenas, e de África, ao menos a(s) dos angolanos trazidos ao Brasil. “Su dominio de las lenguas es una muestra del entendimiento que propone, con lo que la palabra se postula como reflejo de la utopía” (CALDERÓN, 2010, p. 333). O Vieira fílmico não apenas propõe como põe em prática seu projeto da superação das fronteiras políticas e sociais através da diluição das fronteiras linguísticas.

A rainha Cristina ri-se do erro linguístico cometido pelo Vieira maduro durante a pregação do “Sermão das Cinco Pedras da Funda de David” em italiano (2000, 52’13”).¹²² Em resposta, no único momento do filme em que Vieira interage com o público durante sua pregação, ele desculpa-se dizendo: “*maestà e signora mia, qui parla ogni lingue nulla parla bene*”. O argumento – quem conhece todas as línguas não é fluente em todas elas – parece agradar a rainha, que se mostra admirada com a resposta. A afirmação surge como uma humilde desculpa, mas demonstra o domínio linguístico do orador, e seu jogo de cintura, realçando a importância que tem para ele a aprendizagem das línguas e ao mesmo tempo confirmando seu talento retórico, pois ele aproveita a ocasião para direcionar diretamente para ela o ponto chave do sermão: “*desprezay tudo aquillo [...] que he terra. Finalmente se conheceis que he divina, amay, servi, louvay, & aspiray só a Deos: este he o verdadeyro conhecimento de si mesmo*” (VIEIRA, 1710[t.14], p. 97).

Mais para o fim do filme, o Vieira velho fala em sermão sobre a necessidade de se aprender as línguas, não apenas para o sucesso das missões jesuíticas como também para desenvolvimento do império português. Para que o imperialismo português conseguisse construir o Quinto Império do mundo era necessário estabelecer pontos de conciliação entre os diversos povos sob esse reinado e a comunicação via propagação da fé comum era o caminho apontado por Vieira. Aludindo ao caso de Santo Inácio, o personagem Vieira dá vários exemplos da função primordial da aprendizagem das línguas estrangeiras nesse processo:

[No tempo de Santo] Ignacio. Tinhaõse descoberto em seu tempo no mundo dous novos mundos, hum Oriental na Asia, outro Occidental na America: tinhaõ aparecido novos homens, & novas naçoens, taõ diferentes nas

¹²¹ Há todo um trabalho linguístico feito pelos três atores que interpretam Vieira no sentido de encontrar um português que concilie o falar português dos brasileiros e o falar português dos portugueses: “É curioso também observar que esses três atores procuram pronunciar suas falas com um acento que mescla português e brasileiro, verossímil no caso de Vieira, que, segundo consta em documentação de época, revelava um sotaque que levava a identificá-lo erroneamente como natural do Brasil” (PÉCORA, 2003, p. 131).

¹²² Um erro intencional, tendo em vista que o ator, Luís Miguel Cintra, fala muito bem o italiano.

linguas, como nas cores: tinhase ouvido a fama de novas gentilidades, nam conhecidas, nem nomeadas no tempo dos Apostolos; e que faria o fogo que ardia naquelle vastissimo peito para abraçar, & abraçar a todas? [...] he para discorrer, & fazer vida em qualquer parte do mundo, onde se espera mayor serviço de Deos, & ajuda das almas. E para ajudar essas almas, que meyo, ou que instrumentos nos deo, & nos ensinou a providencia do mesmo Santo, & sapientissimo Patriarcha? A sua Regra o diz. Para mayor ajuda dos naturaes da terra em que residem, [que] todos aprendaõ a língua dela [...]. Todos, & em qualquer parte. E que parte, ou partes do mundo, & que terra, ou terras saõ essas onde residem? O Japaõ, a China, o Malabar, o Mogor, o Mexico, o Peru, o Brasil, [e] o Maranhão, & se se descobrir a terra incognita, tambem essa. E quem saõ os que haõ de aprender as linguas? Todos, diz, [todos!] sem exceiçaõ de pessoa. Poderá dizer, que aprendessem a lingua alguns, ou a mayor parte, mas não diz senaõ todos. Os estudantes, & os professos, os Irmaõs, & os Padres, os Discipulos[alunos], & os Mestres, os moços, & os velhos, os sudbitos, [os discípulos] & os superiores, [todos] sem que haja officio, ou occupaçaõ alguã[profissão] taõ importante, que os exceptue desta [tarefa, que] porque ella he a mayor, a mais importante, & a de que depende o fim de toda a Cõpanhia [de Jesus]. (VIEIRA, 1690[t.6], p. 518-519).

Para se promover o retorno à inteligibilidade universal pré-Babel faz-se necessário conhecer outras línguas, ainda que elas sejam “acquiridas, & compradas a preço de muito estudo, & grande trabalho, & por isso com muitos, & grandes merecimentos” (VIEIRA, 1690[t.6], p. 518). Propondo uma experiência oposta a do ator Afonso de *Viagem ao Princípio do Mundo*, o personagem Vieira conclama os jesuítas a surpreenderem os índios, que iriam perguntar de si para si: “Por que é que eles *falam* a nossa fala?”. O excerto do “Sermão Exortação I, em véspera do Espírito Santo” continua do seguinte modo:

[no] Brasil [...] he certo que à diminuição de huã lingua tem succedido cinco. A Portugueza, com que por tantos meyo se insiste na reformaçaõ [moral] dos Portugueses, a Ethiopica, cõ que só nesta Cidade [da Bahia] se doutrinaõ, & catequizaõ vinte & cinco mil negros, não falando no infinito numero dos de fóra: as duas de Tapuyas, com que no mais interior dos Certoens ainda remotissimos, se tem levantado as seis novas Christãdades dos Payayãs, & Chiriris [que bem conheço, pelo cargo de Visitador Geral do Brasil e do Maranhão]: nem finalmente a própria[e de resto ainda a] Brasilica, & geral, com que nas doze residencias mais visinhas ao mar, em quatrocentas legoas de costa, doutrina a Companhia [de Jesus], & conserva as reliquias[pessoas] dos Indios [que ainda restam] deste nome, que já estariaõ acabados, se ella os nam conservara. [...] espero eu dos q sahirem deste nosso [Colégio] tambem Real, [como os de Coimbra e Évora], Theologos, Filosofos, & Humanistas, q quãdo chegarem ao Gram Parã, & [ao] Rio das Almazonas, & se virem naquella imensa universidade de almas: espero, digo, do seu espirito, & ainda[também] do seu juizo, que esquecidos das Ciencias, que cã deixão, se apliquem todos à da converçaõ. [...] Poz o Espirito Santo as linguas nas cabeças dos Apostolos, para cõ aquellas, como borlas, os graduar de Doutores do mundo. [...] E[mas] este grão, & esta borla, não se dà na Bahia, nem em Coimbra, nem em Salamanca, senaõ nas Aldeas de palha, nos desertos dos Certoens, nos bosques das Gentilidades. (VIEIRA, 1690[t.6], p. 522, 528).

Para o velho Vieira as línguas parecem aumentar em número quanto mais se tenta impor uma língua franca, por isso ele recupera o episódio de Pentecostes como exemplo aos jovens padres da Companhia. No “Sermão Exortação I”, Antonio Vieira nos lembra que em princípios da história da Igreja, o Espírito Santo concedeu aos apóstolos línguas de fogo e, por meio delas, eles conseguiram difundir a palavra divina entre povos estrangeiros, falando na língua de cada um deles. Visto que esse dom das línguas aconteceu uma única vez e para um único grupo de pregadores, Vieira orienta os jovens jesuítas a buscarem não as línguas de fogo, mas o fogo das línguas, ou seja, o ânimo para estudar as línguas ainda desconhecidas. A esse esforço ele põe em causa o êxito das Missões, associando o episódio de Pentecostes ao da Torre de Babel. “Todos os homens, quantos avia no mundo, com ignorancia das linguas não podéraõ acrescentar à torre huma pedra sobre outra pedra: & doze homens no Cenaculo com ciencia das linguas podéraõ fundar a Igreja, & estendela por todo o mundo” (VIEIRA, 1690[t.6], p. 517).

Para punir a ambição e soberba dos homens, materializadas naquele edifício inconcluso, Deus confundiu a língua única que todos falavam “de tal maneira, que de repente se começáraõ a fallar, & ouvir, em toda aquella multidaõ de trabalhadores, tantas linguas, quãtos eraõ os mesmos homens” (VIEIRA, 1690[t.6], p. 515). Desse modo, os homens se dispersaram e acabaram por dar origem aos diversos povos espalhados pelo mundo. Entretanto, quando o sacrifício de Cristo estendeu o plano da salvação dos descendentes de Abraão para toda a humanidade cristã, em sentido contrário, Deus enviou o Espírito Santo para infundir as muitas línguas na cabeça dos apóstolos para que se “fundasse, estabelecesse, & propagasse a sua [edificação], que era a Igreja” (p. 516). Enquanto a Torre de Babel separou o mundo, a Igreja de Cristo o reaproximava. Analogamente, o colonialismo português espalhou a lusofonia e a criação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) procura a sua reconciliação. Uma reaproximação polêmica, como observa Onésimo T. Almeida (2008, p. web), porque se baseia na interpretação errônea da metáfora pessoana que faz ver a língua portuguesa como uma pátria, recuperando uma conotação política, luso-tropicalista em excesso, que em nada contribui para um comunitarismo horizontal, de reciprocidade, “em que cada uma das partes é motivada pela possibilidade de aprender com a diferença da outra” (ABDALA Jr., 2012, p. 53), em resistência ao novo fluxo hegemônico de que o inglês é a língua franca.

É evidente [todavia] que qualquer novo recorte que implique ações de ordem política [como a criação da CPLP] poderá fazer emergir novas formas de hegemonia. Mesmo quando nos empolgamos com o estabelecimento de laços de cooperação, é preciso atentar para hábitos culturais arraigados (sobrevivência das formas), que incorporam gestos hegemônicos nas relações entre países e regiões, em situação de aparente reciprocidade. Lembramos, para ilustrar, um comentário do crítico cubano Roberto Fernández Retamar, que afirmava gostar de alguns críticos europeus que, de maneira simpática, diziam que o Caribe era o Mediterrâneo americano, mas que ficaria muito mais satisfeito se eles viessem também a dizer, imaginamos, sem constrangimentos, que o Mediterrâneo é que seria o Caribe europeu... (ABDALA Jr., 2012, p. 53).

Em termos de cinema, a CPLP incentiva a reaproximação via coproduções entre os países de língua oficial portuguesa. *Palavra e Utopia* é um dos filmes resultantes do Acordo de Co-Produção Cinematográfica Luso-Brasileira assinado em 3 de fevereiro de 1981 e que prevê participação (ao menos financeira) dos dois países em projetos fílmicos com tema de algum modo comum a ambos, sem lhe prejudicar o status de filme nacional, quer português ou brasileiro. “Dos vinte longas-metragens de ficção, realizados com financiamento dos órgãos responsáveis brasileiro e português entre 1995 e 2007, a metade são adaptações literárias que tomam, de diversas formas, posição perante o legado colonial e os subseqüentes laços culturais, históricos e lingüísticos luso-brasileiros” (FERREIRA, 2008b, p. 1). *Palavra e Utopia* não faz exceção à regra, destacando, através da figura do canônico Antonio Vieira, os problemas comuns que aproximam os artistas dos dois países. Assim como os protagonistas dos filmes brasileiros também realizados em coprodução, *O Judeu* (1995) de Jom Tob Azulay e *Bocage – O Triunfo do Amor* (1997) de Djalma Limongi Batista, o Vieira de *Palavra e Utopia* é posto em cena como artista desmerecido e perseguido pela Inquisição. “A proximidade do final das ditaduras, principalmente da brasileira, mas também a tradição autoritária em ambos os países, servem como explicação pela temática da opressão da arte quando utilizada como resistência contra a repressão política” (FERREIRA, 2008b, p. 3).

Outros escritos: os textos de Vieira em panorama completo

Manoel de Oliveira diz nas Notas de Intenções que *Palavra e Utopia* é um filme sobre a história de Antonio Vieira segundo seus sermões e cartas. Mas no traçado da trajetória bioliterária do autor jesuíta, seus escritos vários (Quadro 5) não foram deixados de lado. Desse modo, o filme apresenta uma visão panorâmica de toda a sua produção literária.

Além da menção genérica aos escritos *História do Futuro* e *Clavis Prophetarum* (2000, 1h55'28''), um texto retirado das *Vozes saudosas* (1736) e outro da *Voz sagrada* (1748) têm função decisiva na construção do caráter do personagem Vieira e na dimensão utópica e atual das suas palavras e da sua visão de mundo. Da *Voz sagrada* retira-se trechos de seu discurso das *Lágrimas de Heráclito* e do discurso de seu contendor, à favor do riso de Demócrito (2000, 53'40-1h02'56''). A edição de 1748 já traz a versão italiana do texto, que será usada no filme, além da sua tradução para o português. A cena é composta de acordo com a descrição do Problema na *Voz sagrada*: diante da questão posta pela Rainha Cristina: “Qual foy mais racional, se o Riso de Democrito, que de tudo escarnecia, ou o Pranto de Heraclito, que de tudo chorava” (VIEIRA, 1748, p. 75), Vieira permite que seu competidor escolha a parte que deseja defender e que seja o primeiro a discursar. Diante daquele “amplíssimo anfiteatro”, vemos *com* o personagem Vieira (através da câmera subjetiva criada por campo-contracampo) os “extravagantes quadros”, mencionados no discurso do padre Cattaneo (p. 77), em representação dos sofrimentos do homem.

Sem negar que o mundo é matéria de lástima, Cattaneo justifica a natureza irracional do pranto e demonstra que o riso é propriedade particularizadora do ser humano. “O Pranto he comum aos brutos, o Riso he dote unico do homem” (p. 99). Somente os homens seriam capazes de rir, porque o riso vem com a razão. Todavia, ele distingue dois tipos de riso, o riso de jubilo e o riso de despeito, condenando o segundo. Demócrito seria o mais racional porque sempre sorria o riso de jubilo, mostrando completo domínio da razão e vencendo a natureza irracional que no pranto se manifesta.

O discurso de Vieira é bastante aclamado porque consegue inverter a lógica defendida por Cattaneo sem invalidar os argumentos do rival. “*Confesso, que a primeira propriedade do racional he o risivel: e digo que a mayor impropriedade da razão he o Riso. O Riso he o final do racional, o Pranto he o uso da razão*” (p. 107). Como prenunciaram os quadros que vimos com Vieira, o personagem demonstra de que modo o mundo em que vivemos, diferente do mundo transcendental da vida eterna, é digno apenas de pranto. Apontando as dores, os trabalhos e as injustiças da existência humana após o pecado original. “*A mim, Senhores, me parece,*

que Demócrito não ria, mas que Demócrito, e Heraclito ambos choravaõ, cada hum a seu modo” (p. 109). Demócrito ria alegremente ao contemplar os seus mundos imaginários, mas seu riso diante do nosso mundo era manifestação de tristeza. O pranto de Heráclito, que tinha os pés no chão, se manifestava nas incontidas lágrimas. “Desta sorte a tristeza, se he moderada, faz chorar; se he excessiva póde fazer rir; no seu contrario temos o exemplo: a alegria excessiva faz chorar” (p. 113).

Enquanto o seu competidor argumenta com motivos conceituais e abstratos, o Vieira fílmico prova o seu ponto com aquilo que se observa no mundo. Ele põe sempre o passado em pauta e está sempre projetando o futuro, mas não deixa de atentar-se ao presente. “*Quem conhece verdadeiramente o mundo, precisamente ha de chorar; e quem ri, ou não chora, não o conhece*” (p. 107). Ele não é um personagem com muita destreza apenas na arte de falar, mas também sábio na arte de ver. “*Tal é a fortuna, ou a natureza destes dous contrarios. Porisso nasce o Riso na bocca, como eloquente; e o Pranto nos olhos, como mudo*” (p. 106). O cinema oliveiriano, como síntese desses contrários, evita rir ou chorar em excesso, dar a ver mais do que dar a ouvir, embora, no caso de *Palavra e Utopia*, a composição sobretudo verborrágica dos planos se incline mais para a boca (ou ouvidos) do que para os olhos.

O excerto retirado das *Vozes saudosas* também remete para a atenção que Vieira dá aos problemas do presente. Velho e enfermo, o personagem Vieira defende “*os direitos dos índios*” quando todo o restante dos jesuítas do Brasil apoiam os colonos. O plano (2000, 1h42’07’’-1h49’32’’) espelha *L’Ultima Cena* de Leonardo da Vinci (1498, têmpera e óleo sobre gesso, pitch e mastic, 460 x 880 cm, Refeitório de Santa Maria delle Grazie). Os doze jesuítas são vistos de costas e ocupam o lado oposto da mesa em que Vieira se encontra também sentado. Enquanto os apóstolos se aglutinavam ao redor de Cristo, os novos líderes da Companhia deixava Vieira de lado e sem apoio:

Para fallar com o fundamento, e clareza, que convem em materia tão importante, como[quanto a] da consciencia, e tão delicada, como[quanto a] da liberdade, he necessario primeiro que tudo suppor, que Indios são estes, de que se trata, e que Indios não são.

São pois os ditos Indios aquelles, que vivendo livres, e senhores naturaes das suas terras, foraõ arrancados delas por suma violencia e tyrannia, e trazidos em ferros com a crueldade, que [todo] o mundo sabe, morrendo natural, e violentamente muitos nos caminhos de muitas legoas até chegarem ás terras de S. Paulo, onde os moradores dellas (que daqui por diante chamaremos Paulistas) ou os vendiam, ou se serviaõ, e se servem deles como escravos. Esta é a injustiça, esta é a miséria, este é o estado presente, e isto o que são os Indios de S. Paulo.

O que não são, sem embargo de tudo isto, he que não são escravos, nem ainda vassallos. Escravos não, porque não são tomados em guerra justa; e vassallos tambem não, porque assim como o Hespanhol, ou Genovez cativo em Argel he com tudo vassallo do seu Rey[no], e da sua Republica, assim o

naõ deixa de ser o Indio, posto que forçado, e cativo, como membro, que he do corpo, e cabeça politica da sua nacaõ, importando igualmente para a soberania da liberdade tanto a coroa de penas, como a de ouro, e tanto o arco, como o scetro.

[JESUÍTA 1: Que se segue daí?]

Daqui se segue [daí]; que os mesmos Indios de S. Paulo dentro desta sua miseria, ainda que trazidos ás terras sujeitas ao dominio dos Portugueses, de nenhum modo estão elles sujeitos ao mesmo dominio, de tal sorte que os Reys a seu arbitrio os possaõ obrigar com leys, pensoens, ou tributos, nem limitar, diminuir, ou alterar a inteireza da sua liberdade (VIEIRA, 1736, p. 143-145).

O único com uma taça na mão, o Vieira fílmico não consegue encontrar alguém que compartilhe do sangue de Cristo. Está sozinho em sua causa humanitária. Os argumentos, que parecem bem concretos e acertados para o espectador, são acusados de vagos e subjetivos pelos doze membros da Companhia. Já no século XVII, Vieira discutiria os crimes coloniais que hoje todos conhecemos, mas àquela altura não conseguia sobrepor a verdade aos interesses dos governantes. Sua defesa dos índios é recitada por Lima Duarte com bastante paixão, mas não é capaz de mover à ação, ficando confinada ao plano do sonho idealístico.

À maneira do cineasta de *Le Rentre à la Maison*, interpretado por John Malkovich (2001, 1h08'03''), Manoel de Oliveira parece desviar os olhos das imagens para atentar-se à correção textual dos atores.¹²³ Por isso, nada precisa acontecer, realmente, na película, contra a liberdade dos índios, a integridade física dos escravos africanos ou a estabilidade social dos cristãos-novos. A palavra de Vieira, seu texto autoral, este sim, acontece, e preenche a maioria das cenas, dando conta de retratar a realidade de todo um século de história luso-brasileira. O que não acessamos pelos textos de Vieira, o filme apresenta em relatos mudos, via intertítulo.

Os intertítulos narrativos são um dos elementos tipográficos do cinema, e eram usados na época do cinema mudo principalmente para marcar o tempo e o espaço da ação, reproduzir diálogos ou introduzir notas do narrador, que em última instância é sempre a câmera no cinema (cf. TIETZMANN, 2007). Em *Palavra e Utopia*, e em vários outros filmes oliveirianos – *Francisca*, *Party*, *O Dia do Desespero*, *A Carta*, *Cristóvão Colombo*, *o Enigma*, em geral, nas adaptações – opta-se pelo uso de intertítulos ao invés das típicas legendas,

¹²³ Há por trás desta cena uma história curiosa, que remete à *Palavra e Utopia*. Júlia Buisel, a anotadora (continuista) de Oliveira, conta que “para o Padre Cattaneo, havia sido escolhido o actor italiano Renato Di Carmine. Por motivos imprevistos, só na véspera lhe havia sido entregue o texto, que estava dividido por planos, como é habitual na planificação. Ele, senhor de oitenta e muitos anos, decorou-o plano por plano como é usual. Chegado ao plateau o Manoel decidiu fazê-lo todo seguido, um monólogo [como vê-se no filme]. Como não se pode alterar assim de repente o esquema mental e após várias tentativas falhadas, Oliveira enervado sugeriu que se fizesse cábulas. Di Carmine recusou tranquilamente: – Não trabalho com cábulas. Sou um actor. Bom dia. Vou para casa. O co-produtor italiano, após uma longa conversa, convenceu-o. Acabou por desempenhar o papel brilhantemente. O Manoel ficou tão impressionado com o sucedido que escreveu no ano seguinte o espantoso filme ‘Je Rentre à la Maison’ (‘Vou para Casa’)” (BUISEL, 2012, p. 35).

próprias dos filmes sonoros, para acrescentar informações verbais escritas ao filme. Se as legendas cumpriram a sua função informativa sem interromper a continuidade das cenas, os intertítulos trazem essas informações através da quebra da fluidez da montagem dos planos diegéticos, em interrupção ou suspensão da ação dramática. Jakobson entende os intertítulos como um elemento de composição claramente literária no interior do filme, explicando que:

Entre o filme ininterrupto de hoje e o filme entrecortado de intertítulos há em substância a mesma diferença que existe entre a ópera lírica e o *vaudeville* com canções. As leis de ligação puramente cinematográficas das tomadas predominam hoje. [...] A evidente tendência do tempo cinematográfico para a “linearidade” já se tinha manifestado no cinema mudo, mas os intertítulos permitiam exceções: por um lado o anúncio do tipo “Enquanto isso” introduzia um acontecimento contemporâneo, por outro intertítulos como “Fulano passou a juventude na província” e outras possibilitavam rápidas incursões no passado [sem atualizá-lo na forma de cena] (JAKOBSON, 1970, p. 159-160).

Intertítulos são usados com tanta recorrência em *Palavra e Utopia*, que chegam a contar 20 intertítulos para as pouco mais de duas horas de filme, o que significa que vemos, em média, um frame de interrupção narrativa a cada 6 minutos. Na Nota, Oliveira salienta o desejo de tentar contar essa história da maneira o mais fidedigna possível, e para isso solicitou a consultoria histórica de João Marques. Os muitos intertítulos reforçam a impressão de que tudo o que é palavra acústica no filme foi retirado e literalmente *transposto* das obras de Vieira, sendo qualquer informação acessória restringida à alusão escrita e descolada do universo diegético. Desse modo, o filme deixa a forte impressão de que embora as imagens pertençam ao presente da filmagem, já que a câmera pode somente *simular* o passado, o conteúdo dos diálogos e recitativos, esse sim, pertenceria a outros tempos.

Em termos de imagem, os intertítulos de *Palavra e Utopia* podem ser divididos em três grupos: gravuras e mapas das locações, indicando a aparência desses locais à época (Figura 13); plano aproximado de Vieira, em cada um dos três momentos, juventude, maturidade e velhice (Figura 14); planos ilustrativos dos locais em que ele se encontrava à altura, capela real, mar, capela da universidade (Figura 15), esse último grupo mais parecido com legendas. Quanto às informações escritas, também divisíveis em três grupos, ou reforçam a indicação de lugar dada pela imagem, ou esclarecem o avanço temporal, ou são pequenos sumários narrativos. Esses intertítulos são, em resumo, a voz ensurdecida do narrador cinematográfico.

Inferência gráfica característica do cinema mudo e pouco atrativa ao espectador contemporâneo, os intertítulos narrativos recorrentes na filmografia oliveiriana funcionam como uma instância narrativa muito particular, porque não é apenas elaboradora do discurso

fílmico, como também reveladora de intenções de leitura. Mais do que simples legendas indicativas do espaço-tempo-situação da cena subsequente, esses intertítulos interferem em nosso modo de ver e compreender o conjunto do texto audiovisual. Em *Palavra e Utopia*, esse paratexto, na concepção genettiana do termo,¹²⁴ reforça a impressão de fidedignidade à obra vieirista. Através dele, autor de cinema e autor literário trocam de posição: ao mesmo tempo em que o autor do universo escrito passa a ser visto e ouvido, o autor do meio audiovisual procura restringir-se ao alfabeto. “O texto falado [no nosso caso, por Vieira] torna-se vivo, não só devido à presença extraordinária da sua voz, mas também por causa da pura duração desta fala” (BALCZUWEIT, 2007, p. 184), que salienta o seu lugar de destaque.

Não sem motivo, o título provisório de *Palavra e Utopia* era “Evangelho Segundo Antônio Vieira”.¹²⁵ O Vieira fílmico é um profeta destemido que fala em alta voz demorados textos, ocupando completamente a história de si mesmo. Em um mundo cada vez mais carente de utopias libertárias, ele é um personagem concebido não para copiar passados que não retornarão, mas para afiançar projetos possíveis, que promovam uma efetiva democratização das esferas política, econômica, social e cultural. Manoel de Oliveira toma para si uma velha prescrição de Horácio: “matéria a todos pertencente será tua legítima pertença, se não ficares a andar à volta no caminho trivial” (HORÁCIO, 1984, p. 75), mas querendo ser útil e dar prazer, “tratar de assunto belo e adaptado à vida” (p. 105), sabendo adequar o conhecimento dos mestres do passado às produções artísticas e às necessidades do presente. Espantar e encantar com um cinema diferente, de resistência, e abrir espaço para a discussão de um mundo diferente, mais satisfatório para todos. Afinal, o Vieira fílmico não é um líder revolucionário comprometido em mudar a ordem do mundo, em pôr os de baixo no lugar dos de cima e vice-versa, mas, pertencendo ao mundo da superfície, não deixa de se preocupar com a necessária melhoria do mundo subterrâneo. Tem o coração de Freder e as palavras-chave para o melhoramento horizontal, em reciprocidade, da existência humana. É nesse sentido que a palavra empenhada do escritor Antonio Vieira é entendida e reproduzida no filme.

¹²⁴ “o que se pode nomear de *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (visível) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende [o autor]” (GENETTE, 2010, p. 13). No caso do texto cinematográfico, os créditos iniciais e finais, as legendas e os intertítulos assumem uma função análoga.

¹²⁵ Como conta Júlia Buisel em seus relatos de bastidores (BUISEL, 2012, p. 35).

CONCLUSÃO

*Gonçalo Nunes, acabada a guerra, era altamente louvado [...].
Mas a lembrança do horrível sucesso estava sempre presente no
espírito do moço alcaide. Pedindo a el-rei o desonerasse do cargo que
tão bem desempenhara, foi depor ao pé dos altares a cervilheira e o
saio de cavaleiro, para cobrir-se com as vestes pacíficas do sacerdócio.
Ministro do santuário, era com lágrimas e preces que ele podia pagar a
seu pai o ter coberto de perpétua glória o nome dos alcaides de Faria.
Mas esta glória, não há hoje aí uma única pedra que a ateste.
As relações dos historiadores foram mais duradouras que o mármore.*

ALEXANDRE HERCULANO, *O castelo de Faria*.

“António Vieira não é uma presença nova em Oliveira” (COSTA, 2008, p. 193).

Como vimos, em *Lisboa Cultural*, Vieira é apresentado por dois comentadores, e um pequeno trecho do “Sermão da Epifania” é lido em voz *over* sob imagem de púlpito. Em *Viagem ao Princípio do Mundo* são recordadas palavras de Vieira para discutir a ideia de Portugal como nação eleita e o milagre de Ourique. Em *Non, ou a Vã Glória de Mandar* é de Vieira a epígrafe da terrível palavra que não tem princípio nem fim “e muita da inspiração do espetacular e crepuscular sebastianismo desse filme” (p. 193).

À altura do *Non*, falou Oliveira do seu desejo de um dia dedicar uma obra a Vieira. Surgiu ela no ano 2000, o que pode ser coincidência ou pode não o ser. Como pode ser coincidência ou pode não o ser, o facto deste filme surgir, numa fase da obra de Oliveira, em que o tema do envelhecimento adquiriu evidente preponderância (COSTA, 2008, p. 193).

Neste artigo dedicado especificamente ao *Palavra e Utopia*, João Benárd da Costa (2008) discute o tema da velhice nos últimos títulos de Manoel de Oliveira, em especial em *Viagem ao Princípio do Mundo*, no episódio “Os Imortais” de *Inquietude*, em *Je Rentre à la Maison* e no *Porto da Minha Infância* para então traçar as várias manifestações do tema da velhice ao longo de *Palavra e Utopia* como característica que aproximaria escritor e cineasta. Vieira, que atravessou o século XVII como Oliveira acabara de atravessar o século XX, recebe em seu leito de morte Oliveira em pessoa, no papel do padre portador da carta que lhe restitui a “voz”, à semelhança do padre que Oliveira havia interpretado no filme *Conversa Acabada* (1982), de João Botelho, naquela ocasião responsável por dar os últimos sacramentos a Fernando Pessoa (1982, 2’30’’).

De nossa parte, gostaríamos de lembrar, ainda, que se a velhice de Vieira fílmico, com a fragilidade física e as doenças, restringiu suas atividades do sacerdócio, desenvolvidas mais frequentemente pelo Vieira jovem e pelo maduro, ela também colaborou para a sua dedicação quase exclusiva à publicação dos sermões, pelos quais o Antonio Vieira empírico ficaria lembrado na história da literatura. “Neles [nos sermões] se envolvia a *pessoa* que verbalmente actuava [...]. Vieira ia construindo ou perseguindo a sua própria identidade e a imagem dela através dos discursos que fazia [e agora escrevia]” (MENDES, 1989, p. 16). O ato de escrever cartas também vai, no filme, intensificando-se com o passar do tempo, como se a proximidade da morte aumentasse o anseio de dar-se a conhecer.

Nesse sentido, a velhice surge como espaço privilegiado da memória nos filmes de Oliveira. Ela é a marca da sobrevivência do homem a lugares, objetos e pessoas que passaram por sua vida. No *Viagem ao Princípio do Mundo*, o cineasta Manoel (Marcello Mastroianni)¹²⁶ dá-se conta da sua durabilidade ao encontrar em ruínas o hotel luxuoso em que estivera quando criança. Daquele tempo e da sua estadia ali, só ficara a marca que gravara em uma árvore e suas lembranças das aventuras que ali vivera, das belas meninas que havia conhecido, do menino doente que agonizava. “Só me restam os gemidos gravados na minha alma, como a marca na árvore” (1997, 39’23’’).

No *Porto da Minha Infância*, para dar mais um exemplo entre outros, as lembranças pessoais de Manoel de Oliveira servem de guia a uma viagem pelo último século de história portuguesa, sobretudo no que diz respeito à produção artística e à vivência social no Porto. “Só em minha triste memória tudo continua vivo” (2001b, 7’00’’). Parte-se, então, em busca desses espaços e tempos perdidos, reencontrados pelo cinema e graças ao cinema. As imagens de arquivo ajudam a mostrar os lugares e as pessoas como eles eram em determinada época passada e a representação teatral facilita o compartilhamento de episódios lembrados, também recuperados via testemunho oral. Uma vez concretizada em filme, esta memória de Oliveira não desaparecerá quando ele desaparecer.

Em *Palavra e Utopia*, como vimos, recordar Vieira faz recuperar todo um século de história portuguesa, da euforia da Restauração à estabilidade modesta da Dinastia de Bragança. A lembrança de determinados episódios bíblicos servem para Vieira como justificação das suas esperanças e ambições para o futuro do Reino. Haveria de acontecer porque estava escrito.

¹²⁶ “A um *alter-ego*, um realizador chamado Manoel, confiou Oliveira as suas memórias da infância e da adolescência e confiou o chapéu que sempre costuma usar durante as filmagens. E deu esse papel a Marcello Mastroianni, um Mastroianni moribundo, que sabia perfeitamente que esse seria o seu último papel. Mas ele próprio – Oliveira – interpretou o papel do quase invisível condutor do automóvel, que leva o realizador e alguns dos seus actores nessa estranha e lustral viagem” (COSTA, 2008, p. 193).

Mas o país recém restaurado vai se desgastando conforme o corpo do Vieira fílmico envelhece, até que só reste vento e fumo. “E com tais desenganos me resolvarei onde será melhor buscar sepultura” (2000, 1h22’12’’). Ainda assim, e apesar disso, a memória conservada nos textos vieiristas e nas biografias sobrevive ao escritor, chega ao ano 2000.

Retomando o ponto em questão, diria que [em *Palavra e Utopia*] o apelo patético também se mitiga e ganha interesse mais amplo pela escolha de trechos dos sermões relativos ao tema da velhice, o que confere a esta parte do filme [a do Vieira velho] não diria um tom existencialista, mas certamente relativo a uma reflexão estoica que parece interessar particularmente a Manoel de Oliveira, hoje[à altura] com noventa e tantos anos (PÉCORA, 2003, p. 131).

A questão do sebastianismo, por seu turno, surge como resistência da esperança, como confiança num futuro melhor em meio ao presente degradado e na lembrança de tempos mais prósperos. É a convicção no retorno. No *Non, ou a Vã Glória de Mandar* discute-se o mito do Encoberto como ganância vã, mas, apesar disso, como manifestação válida de fé. Afinal, o que é a verdade e quem realmente a conhece? Questiona-se o Alferes Cabrita até os seus últimos momentos de vida, concluindo sempre que “a verdade é algo secreto e inexplicável” (1990, 40’11’’; 1h05’00’’; 1h32’10’’). E a figura de Vieira cristaliza o paradoxo do sonho sebástico, pois ao mesmo tempo que é apresentado como o idealizador do Quinto Império, o profeta das ambições portuguesas, é também o autor das palavras que se erguem sobre os escombros da batalha de Alcácer-Quibir para dizer *non* aos projetos expansionistas.

Em *Um Filme Falado*, o nevoeiro de D. Sebastião é prenúncio da tragédia. Como o rei histórico, mãe e filha não retornariam da viagem ao estrangeiro. “Morto ou não, o facto é que D. Sebastião desapareceu depois da derrota dos portugueses e ficou no povo a esperança, que é o tal mito, [...] mito de que um encoberto virá um dia num cavalo branco numa manhã de nevoeiro” (2003, 3’38’’). Mortos os personagens, ficam deles apenas a lembrança da sua história, do seu caso. Nesse mesmo sentido é que o personagem D. Sebastião de *O Quinto Império – Ontem como Hoje* se apeia para morrer, sabendo de antemão, por seus sonhos proféticos, que não retornaria da batalha. Só o seu desaparecimento garantiria – é o que lhe confirma o Sapateiro Simão – o seu emblema na história, o sucesso da sua lembrança.

Sempre Deus me revelou nos sonhos um rei que seria o verdadeiro rei da minha pátria: rei de todos os reis, defuntos ou nascituros; rei da morte escolhida como porta aberta; rei da desgraça mas passageira, da humilhação mas fecunda, da perdição mas transcendida, da loucura só louca aos olhos dos prudentes loucos! o nosso rei sempre, em suma: pois sempre desejado e sempre encoberto; o mais verdadeiro rei da Esperança! Olha que sempre vi

nos meus sonhos esse homem enviado por Deus. E logo quis o maravilhoso Destino que tal homem fosse, em verdade, o nosso rei legal! Nem que o não fosse, porém o viria a ser. Compreendes isto? (2004, 1h16'08''- 1h17'02'').

A questão da imortalidade tem feições semelhantes no primeiro episódio de *Inquietude*, adaptação da peça “Os imortais” (1968), de Helder Prista Monteiro. O Papá (José Pinto) está convencido de que o homem deve morrer no auge de sua produção (acadêmica, nesse caso) para evitar a senilidade, que destruiria suas chances de se immortalizar por meio de seu trabalho, estragando-o com ideias caducas. Por isso, ele procura de todos os modos convencer o seu filho (Luís Miguel Cintra) a se suicidar, antes que ele também se converta de “glória nacional” em “velho tonto”. “Mataram-me. E só metade. A outra reconstituiu-se, gerou um monstro” (1998, 9'00'').

O Antonio Vieira de *Palavra e Utopia* também é morto, e só metade. Tratado com desdém por D. Pedro II (2000, 1h11'05''), tendo as cinzas antecipadas pelos estudantes de Coimbra (1h23'42'') e mandado castigar por seus superiores (1h27'19''). A certa altura, ele conclui com convicção: “*Solum mihi super est sepulchrum* [só me resta morrer]” (1h19'00''). Assim como o Papá de *Inquietude*, ressentia-se por não ter mais “quem a minha presença faça falta nem minha ausência saudades” (1h21'19''). O Vieira velho percebe-se na condição de morto pela metade: “Agora me parece que começo a viver, porque vivo com privilégios de morto” (1h21'23''). Mas apesar dessas dificuldades da velhice, o Vieira filmico é um *character* excepcional, que encontra sempre, apesar de sua longevidade e até o último momento, “muita gente que o ama, muito mais que o aprecia e que o quer ouvir” (1h12'33''). Além disso, vale mais uma vez destacar, foi na velhice que passou a limpo a obra que o immortalizaria, “as pobres choupanas”, que no filme de Oliveira merecem mais destaque que os “altíssimos castelos”, pois as proposições do primeiro conjunto de textos (os sermões), considerado menor por seu autor, resistiriam ao tempo e ainda falariam aos nossos dias, enquanto as construções suntuosas do segundo conjunto (os textos proféticos) só resistiriam ao tempo na forma de mito, mais fabular do que crível.

O P. António Vieira (1608-1697), paradigmático arquitecto e apologista do Quinto Império que ao tempo dinamizou a mentalidade da nação, proporcionou a Manoel de Oliveira o filme *Palavra e Utopia* (2000), onde a exaltação do verbo oratório do célebre pregador português corre paralelo com a evocação do seu perfil, dinâmico e corajoso. Tendo sido, *primus inter pares*, Vieira foi um religioso de actividade vária e transbordante, cujo percurso de orador, diplomata, missionário e defensor das causas mais delicadas e provocatórias do mundo em que viveu: a liberdade dos oprimidos – os índios brasileiros reduzidos à degradante convicção servil e o tratamento desumanizado dos nativos africanos levados para o Brasil como escravos, atravessa o séc. XVII por inteiro. Autor de a *Clavis Prophetarum*, a *História do Futuro* e *Esperanças de Portugal*, que considerava os

“altíssimos castelos” e preferia aos sermões, tidos por “pobres choupanas”, ergue-se como paladino do sonho milenarista do Quinto Império, para si, não utopia antes realidade futura de cujo advento se não podia duvidar, pois tinha por alicerce a promessa divina (MARQUES, 2004, p. web).

O eterno regresso vai assim se manifestando de diferentes maneiras no cinema oliveiriano. Ainda que a figura de Antonio Vieira não esteja nitidamente presente em cada uma dessas manifestações, ela está em horizonte. O Vieira imaginado por Manoel de Oliveira, em *Palavra e Utopia* e não só, é um modelo para os artistas e um modelo para a humanidade de todos os tempos. Ele teria vencido a velhice, não porque não morreu, mas porque ficou recordado pela história. A sua subjetividade, na forma de experiências recordadas e sonhos para o futuro, sobrevive na impressão de suas palavras. Interpretadas aqui e ali por biógrafos e pesquisadores, mas disponível para leitura integral e direta a todos os leitores de língua portuguesa, como também traduzidas para outras línguas. Além disso, a leitura dos textos vieiristas está, hoje em dia, ainda mais facilitada, devido à disponibilização via web das primeiras edições dos tomos dos *Sermões* e de algumas edições de suas cartas. *Palavra e Utopia* adensaria essa universalização da obra vieirista. Através do recurso da legendagem no cinema, suas palavras podem ser ouvidas em português e compreendida nas mais diversas línguas. Episódios de sua história são encenados nos mesmos espaços em que ocorreram ou poderiam ter ocorrido. Afinal, os espaços arquitetônicos, em sua maioria, sobrevivem aos homens e ao passar dos séculos, permitindo o retorno ficcionalizado, via teatralização, das diversas aventuras humanas vividas e inventadas em todos os tempos. Mas a arquitetura não é a única forma de arte duradora da humanidade, há ainda a pintura, a música, a literatura, a fotografia e, desde o século XX, o cinema (em película ou vídeo).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA Jr., Benjamin. Administração da diferença, preservação da hegemonia. In: *Literatura Comparada e Relações Comunitárias, Hoje*. São Paulo: Ateliê Ed., 2012, p. 47-66.

AGUIAR, Flávio; PELLEGRINI, Tânia; JOHNSON, Randal; XAVIER, Ismail; GUIMARÃES, Hélio. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2003.

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Ed. Associados, 1999.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio. A propósito da lusofonia (à falta de outro termo): o que a língua não é. Artigo online, 2008. <Disponível em: <http://www2.iict.pt/?idc=102&idi=13158>>.

ALVAREZ, José Maurício Saldanha. Sempre fere e é sempre ferro. O *Non*, de Manoel de Oliveira: uma fábula cinematográfica. In: CRUZ, Jorge; MENDONÇA, Leandro; MONTEIRO, Paulo Filipe; QUEIRÓS, André (Orgs.). *Aspectos do cinema português*. Rio de Janeiro: UERJ/SR-3; Edições LCV, 2009, p. 49-85.

AMORA, Antônio Soares. Em notas ao “Sermão XXVII do Rosário”. In: VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Problemas sociais e políticos no Brasil. Seleção, apresentação, introdução e notas de A. S. Amora. São Paulo: Cultrix, 1975.

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outros poemas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

ARAÚJO, Inácio. *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.

AREAL, Leonor. *Cinema Português: um país imaginado*. vol. II – após 1974. Lisboa: Edições 70, 2011. (Extra-colecção).

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973.

ARNOLD, Matthew. The study of poetry. In: *Selections from the Prose Works of Matthew Arnold*. Ed., intro. and notes by William Savage Johnson. Boston/New York: Houghton Mifflin company, 1919. online. versão em e-book publicada pelo Projeto Gutenberg em 2004. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/12628>>.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSAYAS, Oliver. *Présence: écrits sur le cinéma*. Préface de Laurence Schifano. Paris: Galimard, 2009.

ASTRUC, Alexandre. Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. In: *L’Écran français magazine*. Paris, n. 144, 30 mars 1948. Reprodução online em: <http://www.fgimel.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/astruc.htm>.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Estudos, 2).

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa A. Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.

AVELLA, Aniello Angelo. O “Imperador” na grande tela. Dor, desejo, saudade e utopia em Antônio Vieira, segundo Manoel de Oliveira. In: BRIDI, Marlise Vaz; SIMAS, Monica; POMA, Paola (Orgs.). *Dor e desejo*. São Paulo: Paulistana, 2010, p. 69-80.

AYALA, Francisco. *El escritor y el cine*. Madrid: Catedra, 1996. (Signo e imagem).

AZEREDO, Vânia Dutra de. *Nietzsche e a aurora de uma nova ética*. São Paulo: Humanitas; Ijuí: Unijuí, 2008.

AZEVEDO, João Lúcio de. *A evolução do sebastianismo*. 2. ed. corrigida e simplificada. Lisboa: A. M. Teixeira & C.^a (Filhos), 1947.

_____. *História de Antônio Vieira*. Prefácio de Pedro Puntoni. São Paulo: Alameda; Cátedra Jaime Cortesão, 2008. 2 tomos. Publicado pela primeira vez em 1918 e 1921.

BALCZUWEIT, Ronald. *Le Soulier de Satin*. Manoel de Oliveira, França/Portugal (1985). In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Coord.). *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007, p. 181-190.

_____. The cinema as scene of language: na analysis of Manoel de Oliveira’s adaptation strategies. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Ed.). *Dekalog²: on Manoel de Oliveira*. London; New York: Wallflower, 2008, p. 110-121.

BANDARRA. *Trovas*. Barcelona: Nova Edição, 1809. Digitalizado pela Google. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=broQAAAAIAAJ&oe=UTF-8&redir_esc=y>. Primeira publicação de 1603.

BARROS, André de. *Vida do apostolico padre Antonyo Vieira*. Lisboa: Nova Officina Sylviana, 1746. Digitalizado por John Carter Brown Library em 2011. Disponível em: <<http://archive.org/details/vidadoapostolico00barr>>.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Original francês de 1980.

_____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates, 24, dir. Jaime Guinzburg). Título original: *Critique et vérité e Essais critiques*.

BAZIN, André. Por um cinema impuro. Defesa da adaptação. In: *O cinema: ensaios*. Trad. Eloisa Ribeiro. Introdução de Ismail Xavier. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 82-104. Original francês de 1957.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. Da imagem literária à imagem cinematográfica: o ‘concreto’ e o ‘icônico’ como vocação narrativa. In: *V Congresso da APLA – Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Lisboa: Universidade Aberta, 2004.

_____. *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição*. 2. ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCG-FCT), 2008. (Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas).

_____. Palavra, silêncio e vida: a “presença” de Bresson no cinema de Oliveira. In: *Repositório Aberto*. Lisboa: Universidade Aberta, 2009. Artigo online. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.2/1308>>.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens* – foto, cinema, vídeo. São Paulo: Papyrus, 1997. Título original: *L'Entre-images* – photo, cinéma, vidéo. Primeira publicação de 1990.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Original em francês de 1939.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a Política dos Autores – França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

BERNHEIMER REPORT. 1993. A report to the American Comparative Literature Association (ACLA) – report on professional standards. online. Disponível em: <<http://www.umass.edu/complit/aclanet/SyllPDF/Bernheim.pdf>>.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Terras do risco*. Lisboa: Guimarães Ed., 1994.

_____. *Fanny Owen*. Porto: Público, 2002. (Coleção Mil Folhas, 31).

_____. Vieira versus Campanella. In: BESSA-LUÍS, Agustina; OLIVEIRA, Manoel de. *Um concerto em tom de conversa*. Org. e intr. de Aniello Ângelo Avella. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 43-45.

BESSELAAR, José van den. *O sebastianismo – história sumária*. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura, 1987. (Biblioteca Breve, Série História, 10).

BETTIOL, Maria Regina. *A escritura do intervalo*. A poética epistolar de Antônio Vieira. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2008.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (OPUS-86). Original francês de 1983.

BÍBLIA SAGRADA, contendo o velho e o novo testamento. Trad. P. Joao Ferreira A. d'Almeida. Nova York: Sociedade Americana da Bíblia, 1848. Digitalizado pela Google. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=UUY2AAAAMAAJ&dq=biblia%201848&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>>.

BLUTEAU, Rafael. *Diccionario da lingua portugueza*. Reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1755-1824. 2 tomos. Digitalizado pelo Projeto Brasiliana da USP. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00299210#page/2/mode/1up>>.

BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma Livres, 1999.

BOOTH, Wayner C. *The rhetoric of fiction*. The University of Chicago Press: Phoenix Books, 1967.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

_____. Antônio Vieira: vida e obra. Um esboço. In: VIEIRA, Antônio. *Essencial Padre Antônio Vieira*. Org. e intr. Alfredo Bosi. São Paulo: Penguin Cia das Letras, 2011, p. 9-127.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. Lembranças de velhos. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BUENO, Aparecida de Fátima. O olhar do espelho: autobiografia e ficção em José Saramago. In: *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, vol. 170, n. 23/28, p. 39-56, abr./jun, 2007.

_____. De navegações e batalhas: Manoel de Oliveira e o império colonial português. In: *Figurações da História na Literatura Portuguesa*. São Paulo, 2010. 190 f. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p. 148-177.

BUISEL, Júlia. *Antes que me esqueça*. Prefácio de Luís Miguel Cintra e no Posfácio uma carta de Manoel de Oliveira. Porto: Il Sorpasso; Guimarães 2012, 2012.

BULCÃO, Clóvis. *Padre Antônio Vieira: um esboço biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CAGNO, José Maurício. *Teatralizações com vistas a vivência psíquicas e espirituais – relações entre princípios jesuíticos na arte da oratória e as propostas de interpretação para atores de Constantin Stanislavski*. Ribeirão Preto, 2012. 98 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo.

CALDERÓN, Francisco Jiménez. De las referencias literarias al cine como lenguaje: el ‘babelismo’ de Oliveira. In: *Al Límite*, I Congresso de la SEEPLU, Facultad de Filosofía y Letras. Cáceres, 5 y 6 de noviembre de 2009. Cáceres: Avuelapluma, 2010, p. 325-335.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Duas leituras semióticas: Graciliano Ramos e Miguel Angel Austria*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. Manifestações de recursos poéticos em dois filmes do Cinema Novo. In: *Rumores*, São Paulo, v. 1, n.1, jul./dez., 2007.

_____. *El obscuro encanto de los textos visuales*. Sevilla: ArCiBel, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Sel., apres. e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002. (Espírito Crítico).

CANTISTA, Maria José. François Heidsieck – *L’Ontologie de Merleau-Ponty* [resenha]. In: *Revista da Faculdade de Letras: Filosofia*. Porto: Universidade do Porto, n. 2, p. 123-146, 1972.

CAREL, Ernest. *Vida do padre Antônio Vieira*. Trad. Augusto Souza. São Paulo: Assunção Limitada, s.d. (Perfis Literários, 2).

_____. *Filosofia contemporânea*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. e-book. Disponível em: <<http://www.ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8095.pdf>>.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói: Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), n. 1, p. 9-21, mar. 1991.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Perdição*. 27. ed. São Paulo: Ática, 1998. Primeira publicação de 1862.

CEIA, Carlos (Org.). *e-Dicionário de Termos Literários*. CETAPS – Centre for English, Translation & Anglo-Portuguese Studies, 2010, online. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>.

CIDADE, Hêrnani. *Padre António Vieira*. Lisboa, Editorial Presença, 1985.

CLAUDEL, Paul. *Le soulier de satin*. Version intégrale. Paris: Gallimard, 1929.

CONCEIÇÃO, Fr. João da. *Sermam, que pregou em a sua Sancta Sè em o dia da Transladação do glorioso Martyr São Vicente, em quinze de Setembro do anno passado de 1640*. Frey João da Conceição, natural de Lisboa, Frade menor da Sancta Provincia dos Algarves, Lector da Sagrada Escripura em o Convento de São Francisco de Enxabregas. Lisboa: António Alvarez Impressor del Rey N.S., 1641. Digitalizado pela Google. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=n9xTAAAcAAJ&dq=inauthor%3A%22Jo%C3%A3o%20\(de%20Con%C3%A7eic%C3%A3o\)%22&hl=pt-BR&pg=PT1#v=onepage&q&f=true](http://books.google.com.br/books?id=n9xTAAAcAAJ&dq=inauthor%3A%22Jo%C3%A3o%20(de%20Con%C3%A7eic%C3%A3o)%22&hl=pt-BR&pg=PT1#v=onepage&q&f=true)>.

CORRIGAN, Timothy. *Film and literature: an introduction and reader*. New Jersey: Prentice Hall, 1999.

COSTA, João Bénard da. *Os filmes da minha vida*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1988.

_____. *História do cinema*. Lisboa: Impr. Nacional Casa da Moeda, 1991.

_____. *Muito lá de casa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993.

_____. Lisboa Cultural/1983. In: *Ciclo de Cinema Manoel de Oliveira 90 anos*. Lisboa/Porto: Cinemateca Portuguesa/Culturporto, 1998, p. 17-19.

_____. Pedra de toque. O dito “eterno feminino” na obra de Manoel de Oliveira. In: MACHADO, Alvaro (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 116-164. (Coleção Mostra Internacional de Cinema).

_____. 2000 *Palavra e Utopia*. In: *Manoel de Oliveira cem anos*. Por Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu de Cinema, 2008, p. 193-200.

COUTINHO, Eduardo Faria. Do uno ao diverso: breve histórico crítico do comparativismo. In: *Organon*, Revista do Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre: UFRGS, v. 10, n. 24, p. 25-33, 1996.

CRUCHINHO, Fausto. Cinema e Portugal: não reconciliados. In: *Revista de história das ideias*, nº. 32, p. 277-288, 2011.

CUNHA, Paulo. Manoel de Oliveira: de autor marginal a cineasta oficial. In: SALES, Michelle; CUNHA, Paulo (Orgs.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV/SR3-UERJ, 2010, p. 29-55.

CRUZ, Jorge Luiz. Manoel de Oliveira, o escultor das palavras. In: SALES, Michelle; CUNHA, Paulo (Orgs.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV/SR3-UERJ, 2010, 57-71.

DIAMANT-BERGER, Henri. *Le-cinéma*. Paris: Renaissance du Livre, 1919.

DIAS, Mariza de Araújo. *Os jesuítas e a escravidão africana no Brasil Colonial: um estudo sobre os escritos de Antonio Vieira, André João Antonil e Jorge Benci (sécs. XVII e XVIII)*. Assis, 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

DOSTOIEVSKI, Fiodor Mikhailovitch. *Crime e castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004. Título original: *Prestuplênie i nakazânie*. Primeira publicação de 1866.

_____. *Os irmãos Karamázov*. Trad. Paulo Bezerra. 2. v. São Paulo: Editora 34, 2008. Título original: *Brat'ya Karamazovy*. Primeira publicação de 1880.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. José Antonio Cheschin. São Paulo: Mercuryo, 2007. Original em francês de 1949.

EPSTEIN, Jean. *Bonjour, cinéma*. Paris: La Sirène, 1921.

FAUSTINO, Mário. Poesia-experiência (de 6 de outubro). Suplemento Literário Dominical do *Jornal do Brasil*, 6/10/1957, p. 4.

FERNANDES, Annie Gisele. Palavra e Utopia: a imagem de Vieira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: uma presença*. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 165-175.

FERNANDES, João. Manoel de Oliveira: a exposição e os filmes. In: *Manoel de Oliveira – M.O.* Porto: Civilização; Museu Serralves, 2008. 3 vols.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador de romance: e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nietzsche, o bufão dos deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumaré, 1994; Sinergia: Ediouro, 2009.

FERREIRA, Carolin Overhoff. A dimensão imaginária da palavra – o Quinto Império em *Palavra e Utopia* de Manoel de Oliveira. In: *Atas do Encontro Regional da ABRALIC 2007*. Literaturas, Artes e Saberes. São Paulo: USP, 2007, grupo 5, 8 p., cd-rom.

_____. Palavras sem utopia: as adaptações de *El Rei Sebastião* por Manoel de Oliveira. In: *Recorte*. Revista de Linguagem, Cultura e Discurso. Três Corações, MG: UninCor – Universidade Vale do Rio Verde, ano 5, n. 9, jul. a dez. 2008a. Artigo online. Disponível em: <http://www.portais.unincor.br/recorte/images/artigos/edicao9/9_artigo-carolin.html>.

_____. Monólogos lusófonos ou diálogos trans-nacionais. O caso das adaptações luso-brasileiras. In: *Atas do XI Congresso Internacional da ABRALIC 2008*. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2008b, 12 p., cd-rom.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. A literatura de segunda mão. Tradução de extratos por Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. Disponível em: <<http://issuu.com/labeled/docs/palimpsestoslivro-site>>.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. Edição bilíngue. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004. 2 v. Primeira publicação de 1887.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990. Original em francês de 1950.

HANSEN, João Adolfo. O nu e a luz: cartas jesuíticas do Brasil. Nóbrega – 1549-1558. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: USP, n. 38, p. 87-119, 1995.

_____. Correspondência de Antônio Vieira (1646-1694): o decoro. In: *Discurso*, Revista do Departamento de Filosofia da USP, n. 31. São Paulo: Discurso Editorial, 2000, p. 259-284.

_____. Padre Antônio Vieira – Sermões. In: MOTA, Lourenço Dantas (Org.). *Introdução ao Brasil*. Um banquete no trópico. 3. ed. São Paulo: Senac, 2001, p. 23-53.

HARVEY, David. *Espaços de esperança*. Trad. Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2009.

HAYASHI, Maria Cristina; FERREIRA Jr., Amarílio; BITTAR, Marisa; HAYASHI, Carlos Roberto. A obra do Padre Antonio Vieira na agenda das pesquisas acadêmicas no Brasil. In: *ETD*, Revista de Educação Temática Digital, Campinas: Unicamp, v. 14, n. 1, p. 96-120, jan. a jun. 2012. Disponível em: <www.fae.unicamp.br/etd>.

HERCULANO, Alexandre. O castelo de Faria. In: *Lendas e Narrativas*. Porto: Livraria Bertrand, 1970, p. 188-196. (Obras Completas de Alexandre Herculano, tomo I).

HOMERO. *Odisséia*. Em verso português. Trad. Manoel Odorico Mendes. Pref. Silveira Bueno. 3. ed. São Paulo: Atena, s.d. (Biblioteca Clássica). Primeira publicação de 1928.

HORÁCIO. *Arte poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984. (Clássicos). Edição bilíngue.

_____. *Satyras e epistolas*. tomo 1. Trad. Antonio Luiz de Seabra. Porto: Typographia Commercial, 1846. Digitalizado pela Google. Disponível em: <<http://archive.org/details/satyraseepistol00degoog>>.

JAKOBSON, Roman. Decadência do cinema? Trad. Francisco Achcar. In: *Linguística. Poética. Cinema*. R. Jakobson no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 153-161. (Debates).

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político*. A narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. Valter L. Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JOHNSON, Randal. *Manoel de Oliveira*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2007. (Contemporary film directors).

_____. Oliveira Político. In: CRUZ, Jorge; MENDONÇA, Leandro; MONTEIRO, Paulo Filipe; QUEIRÓS, André (Orgs.). *Aspectos do cinema português*. Rio de Janeiro: UERJ/SR-3; Edições LCV, 2009, p. 23-49.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 2007. Original francês de 1994.

JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: uma presença*. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LA FAYETTE, Madame. *A princesa de Clèves*. s./trad. Rio de Janeiro: Globo, 1987. Original em francês de 1678.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Borges. 5. ed. 4. reimpr. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

LIMA, Hélio Pereira. O conceito de razão em Harbemas. In: *SymposiM*, Revista de Ciências, Humanidades e Letras. Pernambuco: Universidade Católica de Pernambuco, número especial, ano 4, p. 22-33, dez. 2000.

LIMA, Luís Filipe Silvério. *Padre Vieira: sonhos proféticos, profecias oníricas. O tempo do Quinto Império nos sermões de Xavier Dormindo*. São Paulo, 2000. 97 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

LINS, Ivan Monteiro de Barros. *Aspectos do Padre António Vieira*. Prefácio de M. Paulo Filho. Rio [de Janeiro]: Livraria São José, 1956.

LOPES, João. *Manoel de Oliveira 100 anos*. Lisboa: Zon Lusomundo, 2008. (Livro da Caixa Comemorativa dos 100 anos de Manoel de Oliveira com 20 filmes seus em DVD9).

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O labirinto da saudade*. Psicanálise mítica do destino português. 6. ed. Lisboa: Gradiva, 2009.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976. Original inglês de 1921.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARINHO, Maria de Fátima. D. Sebastião e o romance histórico. In: *Um poço sem fundo*. Novas reflexões sobre literatura e história. Porto: Campo das Letras, 2005, p. 405-429.

MARQUES, João Francisco. A utopia do Quinto Império em Vieira e nos pregadores da Restauração. In: *E-topia*: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia. Porto: Universidade do Porto, n. 2, artigo online, 2004, em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo10551.pdf>>.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche, filósofo da suspeita*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; São Paulo: Casa do Saber, 2010.

MELLO, Anthony de. A pedra de toque. In: *O enigma do iluminado*. s.trad. v. 2. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2000, p. 127-128. Título original: *The prayer of the frog*.

MELLO, Celso Antônio Bandeira de. *Curso de Direito Administrativo*. 26. ed. São Paulo: Malheiros Editores, 2009.

MENDES, Margarida Vieira. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Caminho, 1989.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates).

MONTEIRO, Miguel (Org.). *Cinema & História*. 6 a 10 de outubro de 2003. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004.

MONTERDE, José Enrique. Metaforas del conocimiento. In: PERUCHA, Julio Pérez (Org.). *El espíritu de la colmena*. Madrid: Ediciones de la Filmoteca, 2005, p. 117-239.

MONTESINOS, Javier Robles. *Palavra e Utopia* de Manoel de Oliveira. António Vieira o l'intellectual a la recerca de la utopia humanista. Zona Nord, 2003, 10 p. Artigo online. Disponível em: <<http://pt.pdfsb.com/readonline/5956684765677036574846354358566d56413d3d>>.

MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. t. III. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2004.

MORUS, Thomas. *A Utopia*. Trad. Luís de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Primeira publicação de 1516.

MUHANA, Adma. Introdução. In: *Os autos do processo de Vieira na Inquisição 1660-1668*. Edição, transcrição, glossário e notas Adma Muhana. 2. ed. ampl. e rev. São Paulo: Edusp, 2008, p. 13-28.

MÜNSTER, Arno. *Ernst Bloch – a filosofia da práxis e utopia concreta*. s. trad. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção; A memória e a imaginação; As emoções. Trad. Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983, p. 25-54. (Arte e cultura, 5). Original em inglês de 1916.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra*. Um livro para todos e para ninguém. Trad. Mário da Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. Título original: *Also sprach Zarathustra – Ein buch für alle und keinen*.

_____. *Humano, demasiado humano*. Um livro para espíritos livres. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Título original: *Menschliches, Allzumenschliches, ein buch für freie geister*.

_____. *Escritos sobre educação*. Trad., apres. e notas de Niéli Correia de Melo Sobrinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003. Original alemão.

_____. *O Anticristo: maldição ao cristianismo; Ditirambos de Dionísio*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Título original: *Der Antichrist, fluch auf das christentum e Dionysos-dithyramben*. Primeira public. de 1888.

_____. *Ecce Homo*. Como se chega a ser o que se é. Trad. Artur Morão. e-book. Covilhão: Lusofonia press/Universidade da Beira Interior, 2008. (Textos Clássicos de Filosofia). Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/nietzsche_friedrich_ecce_homo.pdf>.

OLIVEIRA, Manoel de. Entrevista concedida a António Pita. In: PITA, António Pedro (Org.). *Régio, Oliveira e o cinema*. Vila do Conde: Câmara Municipal; Cineclube, 1994, p. 37-42.

_____. Entrevista panorâmica, concedida a José de Matos-Cruz. In: MATOS-CRUZ, José de. *Manoel de Oliveira e a montra das tentações*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores; Dom Quixote, 1996, p. 17-69. (Coleção A obra e o autor, 2).

_____. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Entrevista concedida à Antoine de Baecque e Jacques Parsi. Porto: Campo das Letras, 1999. (Campo do Cinema, 3).

_____. Memória e desconstrução. Entrevista para Leon Cakoff. In: MACHADO, Alvaro (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 20-98. (Coleção Mostra Internacional de Cinema).

_____. A mental conception of cinema: na interview by Jean A. Gili. In: JOHNSON, Randal. *Manoel de Oliveira*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2007a, p. 141-154. (Contemporary film directors).

_____. Conversas no Porto: Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira (entrevista). In: BESSA-LUÍS, Agustina; OLIVEIRA, Manoel de. *Um concerto em tom de conversa*. Org. e intr. de Aniello Ângelo Avella. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b, p. 49-77.

_____. Textos de Manoel de Oliveira. In: BESSA-LUÍS, Agustina; OLIVEIRA, Manoel de. *Um concerto em tom de conversa*. Org. e intr. de Aniello Ângelo Avella. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007c, p. 79-112.

OLIVEIRA, Paulo Motta. De amores, cartas e memórias: Camilo na lente prismática de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: uma presença*. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 51-66.

PAIVA, José Pedro (Coord.). *Padre António Vieira, 1608-1697: bibliografia*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*. A unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

_____. Arte das cartas jesuíticas do Brasil. In: *Voz Lusíada*. Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes. São Paulo: Green Florest do Brasil, n. 12-13, p. 31-78, 1999.

_____. *Palavra e Utopia*, Dir. Manoel de Oliveira. In: *Luso-Braslian Review*, vol. 40, n. 1, p. 130-131. Madison: University of Wisconsin-Madison, summer 2003. Special Issue: António Vieira and the Luso-Braslian Baroque. Thomas Cohen and Stuart B. Schwartz (Ed.).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: *Flores da escrivãzinha*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Org., intr. e notas de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2008. (Obra Poética, I). Primeira publicação de 1934.

PINA, Luís de. *História do cinema português*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986. (Coleção Saber, 190).

PIRES, António Machado. *D. Sebastião e o encoberto*. Estudo e antologia. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

PRETO, António. *Manoel de Oliveira: cinéma et littérature*. Paris, 2011. 808 p. Thèse (Doctorat en Études cinématographiques) – École Doctorale Langue, Littérature, Image: Civilisation et sciences humaines UFR: Lettres, arts, cinéma, Université Paris-Diderot (Paris 7).

PRISTA MONTEIRO, Helder. Os imortais: peça em 1 acto. In: *Os imortais e O candidato*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1984, p. 3-31. Primeira edição de 1968.

PROENÇA, Raul. *O eterno retorno*. vol. I. Introdução, fixação do texto e notas de António Reis. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1987.

QUEIRÓS, Eça de. *Singularidades de uma rapariga loira*. São Paulo: Global, s. d. De 1874.

RÉGIO, José. *A salvação do mundo*: tragicomédia em 3 actos. Lisboa: Inquérito, 1954.

_____. *El-rei Sebastião*: poema espectacular em três actos. 2. ed. Porto: Brasília Editora, 1978. (José Régio – Obras Completas).

_____. Cinema português: *Gado Bravo e Douro, Faina Fluvial*. In: PITA, António Pedro (Org.). *Régio, Oliveira e o cinema*. Vila do Conde: Câmara Municipal; Cineclube, 1994, p. 17-19.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. Original em francês de 2000.

RIGGI, Fabio Leonardo de. *Ideograma do caos: poesia e experiência de Mário Faustino entre 1956 e 1959*. São Paulo, 2009. 179 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, 193).

SALES, Michelle. Manoel de Oliveira: um cineasta-escritor. In: LÍRIO, Gabriela; COUTINHO, Angélica (Orgs.). *Intersecções: cinema e literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010a, p. 101-113.

_____. *Em busca de um novo cinema português*. Covilhão: LabCom Books, 2010b.

SANT'ANA, Romildo. *Silva: quadros e livros*. Um artista caipira. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

SANTOS, William Pianco. *A alegoria histórica em Manoel de Oliveira: Um Filme Falado*. São Carlos, 2011. 246 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

SARAIVA, Antonio J. *O discurso engenhoso*. Estudos sobre Vieira e outros autores barrocos. Trad. Tereza de Araújo Penna. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates).

SHAKESPEARE, William. *As you like it*. A comedy. Revised by J. P. Kemble. London: Printed for the theatre, 1810. Digitalizado pela Google. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=9SOE70IDEUYC&dq=as%20you%20like%20it%20shakespeare&hl=pt-BR&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>>. Primeira publicação de 1623.

_____. *Hamlet*. Edited by Harold Jenkins. London/New York: Routledge, 1994. (The arden Shakespeare. General editors: Richard Proudfoot, Ann Thompson and David S. Kastan).

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Relações intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*. A adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema. Minho: Universidade do Minho, 2001. (Coleção Hespérides, Literatura 13).

_____. Breve apontamento sobre o cinema *avant la lettre*. In: OLIVEIRA, Anabela; MOREIRA, Fernando; SANTOS, Idelette; ESTEVES, José Manuel (Orgs.). *Diálogos lusófonos: literatura e cinema*. Literatura, cinema e multiculturalismo no mundo lusófono. 2006-2007. Centro de Estudos em Letras, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro; e Cátedra Lindley Cintra, Universidade Paris Ouest-Nanterre La Défense. Vila Real: MMVIII, 2008.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006. Título original: *Film theory: an introduction*.

TEIXEIRA, Rui de Azevedo. “Non, ou a Vã Glória de Mandar”: um filme de vocação ensaística. In: MONTEIRO, Miguel (Org.). *Cinema & História*. 6 a 10 de outubro de 2003. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004, p. 69-76.

TEXTE, Joseph. Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania F. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 26-43.

TIETZMANN, Roberto. Como falava a tipografia do cinema mudo? In: *e-Compós*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. vol. 10, 15 p., 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/issue/view/10>>.

VALENTIM, Jorge. O Porto de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (org.). *Manoel de Oliveira: uma presença*. Estudos de literatura e cinema. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010, p. 255-265. (Estudos, 282).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas: Papirus, 2002. (Ofício de arte e forma). Original francês de 1992.

VIEIRA, Antonio. *Sermoens*. 12 tomos. Lisboa: Officina de Ioam da Costa; Miguel Deslandes; Craesbeeckiana, 1679-1699. Digitalizados pelo Projeto Brasiliana da USP. Apresentação de Luís Felipe S. Lima. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/vieira_sermoes>.

_____. *Sermoens e varios discursos*. Tomos 13, 14 e 15. Lisboa: Officina de Miguel e Valentim Deslandes, Manoel da Sylva, 1690, 1710 e 1748. Digitalizados pelo Projeto Brasiliana. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/vieira_sermoes>.

_____. *Cartas do Padre António Vieira*. Coord. e anotadas por J. Lúcio d’Azevedo. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, 1926, 1928. 3 tomos. Digitalizados pelo Projeto Brasiliana. Disponível em: <www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01951310>.

_____. *Cartas do Padre Antonio Vieyra da Companhia de Jesus a Duarte Ribeiro de Macedo*. Lisboa: Eugenio Augusto, 1827. Digitalizado pelo Projeto Brasiliana. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01951000>>.

_____. *Historia do Futuro*. Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1718. Digitalizado pelo Projeto Brasiliana. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01950500#page/1/mode/1up>>.

_____. *Vozes Saudosas*, da eloquencia, do espirito, do zelo e eminente sabedoria do Padre Antonio Vieira da Companhia de Jesus. Lisboa: Officina de Miguel Rodrigues, 1793. Digitalizado pelo Projeto Brasiliana. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/019525-15#page/1/mode/1up>>.

_____. *Voz Sagrada*, politica, rhetorica, e metrica ou *Supplemento às Vozes Saudosas* da eloquencia, do espirito, do zelo, a eminente sabedoria do padre Antonio Vieira Da Companhia de Jesus. Lisboa: Officina de Francisco Luiz Ameno, 1748. Digitalizado pelo Projeto Brasiliana. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/019525-17#page/1/mode/1up>>.

_____. *Clavis Prophetarum* [A chave dos profetas]. Trad. Alfredo Bosi. In: *Essencial Padre Antônio Vieira*. Org. e intr. Alfredo Bosi. São Paulo: Penguin Cia das Letras, 2011, p. 675-745.

VIVAS, Lourenço. *Sermaõ que pregou o Licenciado Lourenço Vivas, em 20. de Janeiro de 1641*. no dia da Procissão, que a Villa da Castello da Vide fez a Deos Nosso Senhor, em acção de Graças, pella merce, que fez a este Reyno, em lhe dar por Rey ao muito alto & poderoso Dom Joam o IV. Senhor Nosso. Lisboa: Officina de Lourenço de Anueres, 1642. Digitalizado pela Google. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=rNxTAAAcAAJ&hl=pt-BR&pg=PP2#v=onepage&q&f=false>>.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- A Caça*. Manoel de Oliveira, Portugal, 1964, Drama, 21', cor.
- Acto de Primavera*. Manoel de Oliveira, Portugal, 1963, Drama/Documentário, 94', cor.
- A Divina Comédia*. Manoel de Oliveira, Portugal/França/Suíça, 1991, Drama, 140', cor.
- Amor de Perdição*. Manoel de Oliveira, Portugal, 1979, Drama/Romance/Época, 6 episódios de 45' cada, cor.
- Aniki-Bóbo*. Manoel de Oliveira, Portugal, 1942, Drama/Família, 71', pb.
- Ao Correr do Tempo*. Sérgio C. Andrade, Portugal, 2008, Documentário, 97', cor.
- As Pinturas do Meu Irmão Júlio*. Manoel de Oliveira, Portugal, 1965, Documentário, 15', cor.
- Belle Toujours*. Manoel de Oliveira, França/Portugal, 2006a, Drama, 68', cor.
- Benilde ou a Virgem Mãe*. Manoel de Oliveira, Portugal, 1975, Drama, 112', cor.
- Berlin, Die Sinfonie der Großstadt*. Walter Ruttmann, Alemanha, 1927, Documentário, 65', pb.
- Bocage: O Triunfo do Amor*. Djalma Limongi Batista, Brasil/Portugal, 1997, Biografia, 85', cor.
- Camões*. José Leitão de Barros, Portugal, 1946, Drama/Biografia, 118', pb.
- Carlota Joaquina: princesa do Brasil*. Carla Camurati, 1995, História/Sátira, 100', cor.
- Cet Obscur Objet du Désir*. Luis Buñuel, França/Espanha, 1977, Comédia/Drama/Romance, 102', cor.
- Conversa Acabada*. João Botelho, Portugal, 1982, Biografia/Drama, 100', cor.
- Cristóvão Colombo – o Enigma*. Manoel de Oliveira, Portugal/França, 2007c, Drama/História, 75', cor.
- Douro, Faina Fluvial*. Manoel de Oliveira, Portugal, 1931, Documentário, 20', pb.
- Espelho Mágico*. Manoel de Oliveira, Portugal, 2005, Drama, 137', cor.
- Francisca*. Manoel de Oliveira, Portugal, 1981, Drama/Biografia/Época, 166', cor.
- Gebo et l'ombre*. Manoel de Oliveira, França/Portugal, 2012, Drama, 95', cor.
- Inquietude*. Manoel de Oliveira, Portugal/França/Espanha/Suíça, 1998, Drama, 110', cor.

- Je Rentre à la Maison*. Manoel de Oliveira, França/Portugal, 2001a, Comédia/Drama, 90', cor.
- La Lettre*. Manoel de Oliveira, França/Portugal, 1999, Drama, 107', cor.
- L'homme a la tête en caoutchouc*. Georges Mèliés, França, 1901, Comédia, 3', pb.
- Le Paisir*. Max Ophüls. França, 1952, Comédia/Drama, 97', pb.
- Le Soulier de Satin*. Manoel de Oliveira, França/Portugal/Alemanha, 1985, Drama, 410', cor.
- Lisboa Cultural*. Manoel de Oliveira, Portugal/Itália, 1983, Documentário, 58', cor. Episódio 9 da série "Capitali culturali d'Europa" da RAI (Radiotelevisione Italiana).
- Lisbon Story*. Wim Wenders, Alemanha/Portugal, 1994, Drama, 100', cor.
- Metropolis*. Fritz Lang, Alemanha, 1927, Drama/Sci-Fi, 153', pb.
- Mon Cas*. Manoel de Oliveira, França/Portugal, 1986, Drama, 92', cor.
- Na Cidade Vazia*. Maria João Ganga, Angola/Portugal, 2004, Drama, 90', cor.
- Non, ou a Vã Glória de Mandar*. Manoel de Oliveira, Portugal/Espanha/França, 1990, Drama Histórico, 110', cor.
- O Convento*. Manoel de Oliveira, Portugal/França, 1995, Drama/Mistério, 91', cor.
- O Dia do Desespero*. Manoel de Oliveira. Portugal/França, 1992, Drama/Biografia, 75', cor.
- O Estranho Caso de Angélica*. Manoel de Oliveira. Portugal/Espanha/França/Brasil, 2010, Drama, 97', cor.
- O Judeu*. Jom Tob Azulay, Brasil/Portugal, 1995, Drama, 91', cor.
- O Pão*. Manoel de Oliveira, Portugal, 1959, Documentário, 51', cor.
- O Passado e o Presente*. Manoel de Oliveira, Portugal, 1972, Comédia, 115', cor.
- O Pintor e a Cidade*. Manoel de Oliveira, Portugal, 1956, Documentário, 26', cor.
- O Princípio da Incerteza*. Manoel de Oliveira, Portugal/França, 2002, Drama, 133', cor.
- O Quinto Império – Ontem como Hoje*. Manoel de Oliveira, Portugal/França, 2004, Drama Histórico, 127', cor.
- Os Canibais*. Manoel de Oliveira, Portugal/França/Alemanha/Itália/Suíça, 1988, Musical/Drama/Fantasia/Mistério, 98', cor.
- Painéis de São Vicente de Fora – Visão Poética*. Manoel de Oliveira, Portugal, 2010b, Drama/Fantasia/História, 15', cor.

Palavra e Utopia. Manoel de Oliveira, Portugal/Brasil/Itália/França/Espanha, 2000, Drama/Biografia, 130', cor.

Party. Manoel de Oliveira, Portugal/França, 1996, Comédia/Drama, 95', cor.

Porto da Minha Infância. Manoel de Oliveira, Portugal/França, 2001b, Drama/Autobiografia, 92', cor.

Quem és tu? João Botelho, Portugal, 2001, Drama/História, 107', cor.

Remédios do Amor. João Vargas Penna, Brasil, 2002, Romance, 19', cor. Online no Porta Curtas: <http://portacurtas.org.br/filme/?name=remedios_do_amor>.

Roda Viva: Manoel de Oliveira – nov. 2000. TV Cultura, Brasil, 2000b, Entrevista, 85', cor.

Sermões – a história de Antônio Vieira. Júlio Bressane, Brasil, 1989, Drama, 78', cor.

Singularidades de uma Rapariga Loura. Manoel de Oliveira, Portugal/Espanha/França, 2009, Drama/Romance, 64', cor.

Um Filme Falado. Manoel de Oliveira, Portugal/França/Itália, 2003, Comédia/Drama/História/Guerra, 96', cor.

The Wrong Man. Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1956, Crime/Drama/Film-noir, 105', pb.

Vale Abraão. Manoel de Oliveira, Portugal/França/Suíça, 1993, Drama, 187', cor.

Vertigo. Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1958, Drama/Mistério/Romance, 128', cor.

Viagem ao Princípio do Mundo. Manoel de Oliveira, Portugal/França, 1997, Drama/Biografia, 95', cor.

Visita ou Memórias e Confissões. Manoel de Oliveira, Portugal, 1982, Autobiografia, 73', cor.

ANEXOS

Figura 1. Frame dos sermões de Vieira, Lisboa Cultural

Figura 2. Primeiro frame da pregação numa cripta

Figura 3. Frame da estátua da Virgem

Figura 4. Frame do plano de conjunto Vieira, Cristo e homem misterioso

Figura 5. Frame de Vieira clamando a Deus

Figura 6. Frame de Vieira sendo arrastado do púlpito

Figura 7. Frame da cripta vazia, depois de Vieira ter sido retirado do púlpito

Figura 8. Retrato anônimo de Vieira do século XVIII

Figura 9. Frame do mar de *Palavra e Utopia*

Figura 10. Frame do mar de *Die Sinfonie der Großstadt* de Ruttmann

Figura 11. Frame do púlpito da Igreja de São Roque em *Lisboa Cultural*

Figura 12. Frame da Estátua de Santo António em *Lisboa Cultural*

Figura 13. Intertítulos de *Palavra e Utopia* – Grupo 1 (exemplos)

Figura 14. Intertítulos de *Palavra e Utopia* – Grupo 2

Figura 15. Intertítulos de *Palavra e Utopia* – Grupo 3

APÊNDICE

Quadro 1: Lista Oficial das Cartas de Antonio Vieira em Palavra e Utopia¹

5'45''	Texto da Carta Ânua, datada de 30 de setembro de 1626, escrita pelo P. Antônio Vieira e remetida pela Província da Companhia de Jesus do Brasil para a cúria Geral dos Jesuítas, em Roma.
16'33''	Carta de Vieira a D. João IV, datada de 6 de abril de 1654.
48'10''	Carta de Vieira a D. Rodrigo de Menezes, irmão e genro do Marquês de Marialva e amigo e protetor de Vieira, datada de Roma, a 27 de novembro de 1669.
48'37''	Carta de Vieira ao Marquês de Gouveia, datada de Roma, a 11 de março de 1673.
52'47''	Carta a D. Rodrigo de Menezes, datada de Roma, a 24 de outubro de 1671.
1h02'58''	Cartas de Vieira a Duarte Ribeiro de Macedo, datadas de 13 de setembro de 1672 e de 10 de julho de 1674.
1h12'56''	Carta a Duarte Ribeiro de Macedo, datada de Lisboa, em 23 de setembro de 1675.
1h14'00''	Carta a Duarte Ribeiro de Macedo, datada de Lisboa, em 20 de dezembro de 1678.
1h15'00''	Carta a Duarte Ribeiro de Macedo, datada de Lisboa, em 10 de julho de 1679.
1h17'22''	Carta ao P. João Oliva, datada de 30 de janeiro de 1697.
1h21'18''	Cartas a Duarte Ribeiro de Macedo, podendo ler-se a referência a Carcavelos na que é datada de Lisboa, em 8 de junho de 1680.
1h23'40''	Carta ao P. João Oliva, datada de Lisboa, em 21 de janeiro de 1681.
1h25'00''	Carta ao Marques de Gouveia, datada da Bahia, em 23 de maio de 1682.
1h32'56''	Carta a Diogo Marchão Temudo, datada da Bahia, em 8 de agosto de 1684.
1h35'15''	Carta de Vieira ao Inquisidor Geral, Cardeal D. Veríssimo de Lencastre, datada da Bahia, em 14 de junho de 1690.
1h49'32''	Carta ao jesuíta P. Manuel Luis, datada da Bahia, em 21 de julho de 1695.
1h50'52''	Carta ao Padre Baltazar Duarte, datada da Bahia, a 22 de julho de 1695.
1h53'14''	Carta ao Marquês de Gouveia, datada da Bahia, a 5 de agosto de 1684.

¹ Disponibilizada no site do filme: <www.palavraeutopia.com> (*off-line* desde que a produtora Madragoa Filmes encerrou suas atividades), e nos extras das edições do filme em dvd a que tivemos acesso: a distribuída em Portugal pela Lusomundo, a distribuída no Brasil pela Versátil e aquela que compõe a caixa de colecionador comemorativa dos 100 anos de Manoel de Oliveira, lançada pela Madragoa em 2008.

Quadro 2: Lista Completa das Cartas de Antonio Vieira em Palavra e Utopia²

5'45''	Trechos, alguns encenados, da Carta Ânua da Província do Brasil, datada de 30 de setembro de 1626 e remetida ao Geral da Companhia de Jesus. [t. 1, p. 3-74]
16'33''	Trechos da Carta ao rei D. João IV datada de 6 de abril de 1654. [t. 1, p. 431-441]
26'27''	Menção indireta à carta ao P. André Fernandes, Bispo do Japão, datada de 29 de abril de 1659. [t. 1, p. 488-547]
48'10''	Trechos da Carta a D. Rodrigo de Meneses datada de 27 de novembro de 1669. [t. 2, p. 278-280]
48'37''	Trecho da Carta ao Marquês de Gouveia datada de 11 de março de 1673. [t. 2, p. 577-579]
52'47''	Trecho da Carta a D. Rodrigo de Meneses datada de 24 de outubro de 1671. [t. 2, p. 372-378]
1h02'58''	Trechos da Carta a Duarte Ribeiro de Macedo datada de 13 de setembro de 1672. [t. 2, p. 500-502]
1h02'58''	Emendado aos trechos da carta anterior, trecho da Carta a Duarte Ribeiro de Macedo datada de 10 de julho de 1674. [t. 3, p. 73-75]
1h11'00''	Encenação de trechos da Carta a Duarte Ribeiro de Macedo datada de 23 de setembro de 1675. [t. 3, p. 195-198]
1h12'56''	Trecho da Carta a Duarte Ribeiro de Macedo datada de 5 de dezembro de 1678. [t. 3, p. 332-334]
1h12'56''	Emendado ao trecho da carta anterior, trecho da Carta a Duarte Ribeiro de Macedo datada de 11 de outubro de 1678. [t. 3, p. 315-317]
1h12'56''	Emendados às duas cartas anteriores, trechos da Carta a Duarte Ribeiro de Macedo datada de 20 de dezembro de 1678. [t. 3, p. 334-336]
1h12'56''	Emendado às três cartas anteriores, trecho da Carta a Duarte Ribeiro de Macedo datada de 10 de julho de 1679. Outros trechos dela são também encenados a 1h16'02''. [t. 3, p. 405-408]
1h17'22''	Trechos da Carta ao P. João Paulo Oliva datada de 30 de janeiro de 1679. [t. 3, p. 347-350]
1h21'18''	Trecho da Carta a Duarte Ribeiro de Macedo datada de 20 de junho de 1677. [t. 3, p. 234-235]
1h21'18''	Emendado à carta anterior, trecho da Carta a Duarte Ribeiro de Macedo datada de 10 de novembro de 1677. [t. 3, p. 237-239]
1h21'18''	Emendados às duas cartas anteriores, trechos da Carta ao P. Gaspar Ribeiro datada de 8 de julho de 1680. [t. 3, p. 439-440]
1h21'18''	Emendados às três cartas anteriores, trechos da Carta a Duarte Ribeiro de

² Resultante de nossa pesquisa e com indicação das respectivas páginas que ocupam nos tomos das cartas reunidas por João Lúcio de Azevedo (1925-1928). A minutagem condiz com o dvd da Versátil.

	Macedo datada de 28 de junho de 1678. [t. 3, p. 287-289]
1h23'40''	Trechos da Carta ao P. João Paulo Oliva datada de 21 de janeiro de 1681. [t. 3, p. 441-443]
1h24'24''	Trecho da Carta ao Marquês de Gouveia datada de 23 de maio de 1682. [t. 3, p. 452-455]
1h24'24''	Emendado à carta anterior, trecho da Carta ao Marquês de Gouveia datada de 24 de junho de 1683. [t. 3, p. 474-477]
1h27'15''	Trecho da Carta ao Duque de Cadaval datada de 20 de julho de 1685. [t. 3, p. 524-525]
1h27'15''	Emendado à carta anterior, trecho da Carta a Antônio Pais de Sande datada de 22 de julho de 1684. [t. 3, p. 489-490]
1h32'56''	Trecho da Carta a Diogo Marchão Temudo datada de 1 de junho de 1687. [t. 3, p. 541-544]
1h35'15''	Trecho da Carta ao Cardeal D. Veríssimo de Lancaster datada de 14 de junho de 1690. [t. 3, p. 584-585]
1h49'32''	Trecho da Carta ao P. Manuel Luís datada de 21 de julho de 1695. Outro trecho dela é ainda encenado a 1h43'40''. [t. 3, p. 665-670]
1h50'52''	Trecho da Carta ao P. Baltasar Duarte datado de 22 de julho de 1695. [t. 3, p. 670-672]
1h53'14''	Trecho da Carta ao Marquês de Gouveia datada 5 de agosto de 1684. [t. 3, p. 499-511]
2h00'46''	Trecho da Carta ao P. Baltasar Duarte datada de 3 de julho de 1696. [t. 3, p. 687]

Quadro 3: Lista Oficial dos Sermões de Antonio Vieira em Palavra e Utopia³

12'59''	Sermão contra as armas de Holanda, pregado em 1649, na Igreja de N ^a S ^a da Ajuda da Bahia, a finalizar um oitavário de preces, a pedir o auxílio divino.
15'35''	Sermão dos Bons Anos, pregado por Vieira na Capela Real, a 1 de Janeiro de 1642.
17'18''	Sermão a Santa Teresa, pregado em 15 de Outubro de 1654, na Igreja do Colégio dos Jesuítas da Ilha de S. Miguel, nos Açores, em cujos mares Vieira, de viagem para Lisboa, sofrera um naufrágio.
20'09''	Sermão do Domingo das Verdades, domingo da Paixão de 1654, pregado na Matriz do Maranhão.
20'58''	Sermão do 4º Domingo da Quaresma de 1657, pregado na Igreja Matriz de S. Luis do Maranhão
22'03''	Sermão pregado na Igreja do Colégio dos Jesuítas do Maranhão
25'25''	Sermão do Santo António aos peixes, pregado no Maranhão, a 13 de Junho de 1654.
31'28''	Sermão de Santa Catarina, pregado por Vieira na Capela da Universidade de Coimbra, enquanto decorria o seu processo no Tribunal do Santo Ofício.
43'05''	Sermão da 3ª quarta-feira da Quaresma, pregado na Capela Real, em 1651.
46'23''	Sermão de Santo António, em Roma, na Igreja de Santo António dos Portugueses, em 13 de Junho de 1670.
49'54''	Primeiro Sermão das 5 Pedras da Funda de David, na Capela do Palácio da Rainha Cristina, da Suécia, em Roma, a 14 de Fevereiro de 1674.
1h10'17''	Sermão a Santo António que, por doença, Vieira não chegou a pregar em Roma, a 13 de Junho de 1672.
1h28'10''	Sermão do Espírito Santo, pregado no Colégio da Baía.
1h37'02''	Sermão de S. Gonçalo de Amarante, pregado na Baía.

³ Disponibilizada no site do filme <www.palavraeutopia.com> (*off-line* desde que a produtora Madragoa Filmes encerrou suas atividades), e nos extras das edições do filme em dvd a que tivemos acesso: a distribuída em Portugal pela Lusomundo, a distribuída no Brasil pela Versátil e aquela que compõe a caixa de colecionador comemorativa dos 100 anos de Manoel de Oliveira, lançada pela Madragoa em 2008.

Quadro 4: Lista Completa dos Sermões de Antonio Vieira em Palavra e Utopia⁴

9'47''	Sermão XXVII da série <i>Maria Rosa Mystica</i> (N. S. do Rosário). [vol. 10, p. 391-429]
12'01''	Sermão XIV da série <i>Maria Rosa Mystica</i> (N. S. do Rosário). Emendado ao sermão anterior. [vol. 9, p. 484-521]
12'59''	Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal Contra as de Holanda. Na Igreja de N. S. da Ajuda da cidade da Bahia. Ano 1640. [vol. 3, p. 467-495]
15'35''	Sermão dos Bons Anos. Em Lisboa, na Capela Real. Ano 1641. [vol. 11, p. 399-431]
17'18''	Sermão de Santa Teresa. No Colégio da Companhia de Jesus da Ilha de S. Miguel. [vol. 4, p. 248-290]
20'09''	Sermão da Primeira Dominga da Quaresma. Na cidade de S. Luís do Maranhão. Ano 1653. [vol. 12, p. 316-340]
20'58''	Sermão da Quarta Dominga da Quaresma. Na Matriz da cidade de S. Luís do Maranhão. Ano 1657. [vol. 12, p. 203-228]
22'03''	Sermão da Dominga Vigésima Segunda <i>Post Pentecosten</i> . [vol. 5, p. 329-362]
25'25''	Sermão de Santo Antônio (aos peixes). Na cidade de S. Luís do Maranhão. Ano 1654. [vol. 2, p. 309-345]
28'31''	Menção ao Sermão das Exéquias do Augustíssimo Rei D. João IV durante a primeira cena do Processo Inquisitorial. [vol. 15, p. 279-305]
31'28''	Sermão de Santa Catarina. Na Universidade de Coimbra. Ano 1663. [vol. 3, p. 252-289]
35'51	Menção ao Sermão da Sexagésima. Na Capela Real. Em 1655. A menção é feita ao longo de um texto que Vieira teria escrito reclamando de abusos da Inquisição no seu processo. [vol. 1, p. 2-86]
43'04''	Sermão da Terceira Quarta Feira da Quaresma. Na Capela Real. Ano 1669. [vol. 1, p. 300-364]
46'22''	Sermão de Santo Antônio. Em Roma, na Igreja dos Portugueses. [vol. 2, p. 126-146]
49'53''	Sermão das Cinco Pedras da Funda de Davi. Primeiro dos cinco discursos morais. Pregado à sereníssima Rainha da Suécia, Christina Alexandra, em língua italiana na Corte de Roma. Traduzido na portuguesa ordem e aprovação do autor. [vol. 14, p. 76-97]
1h10'15''	Sermão de Santo Antônio. Em Roma na Igreja dos Portugueses, segunda parte do impresso no segundo tomo a folhas 126. Havia-se de pregar no ano seguinte, e por enfermidade do autor se não pregou. [vol. 12, p. 252-315]
1h28'08''	Sermão Exortação I, em véspera do Espírito Santo. Na Capela interior do Colégio. [vol. 6, p. 514-534]
1h37'00''	Sermão de São Gonçalo. [vol. 5, p. 281-328]
2h00'19''	Menção ao Sermão pelo Felicíssimo Nascimento da Sereníssima Infanta Teresa Francisca Josefa em conversa com o Padre Bonucci. [vol. 11, p. 591-614]

⁴ Resultante de nossa pesquisa e com as respectivas páginas que ocupam nos tomos das edições originais, digitalizadas e publicadas na internet pelo Projeto Brasiliana da USP. A minutagem condiz com o dvd da Versátil.

*Quadro 5: Lista Completa dos Outros Escritos de Vieira em Palavra e Utopia*⁵

55'28''	Riso de Demócrito e Lágrimas de Heráclito. Discurso Primo. A favore di Democrito. Del Padre Girolamo Cataneo. [<i>Voz sagrada</i> , 1748, p. 73-103]
59'38''	Riso de Demócrito e Lágrimas de Heráclito. Discurso Secondo. A favore di Eraclito. Del Padre Antonio Vieira. [<i>Voz sagrada</i> , 1748, p. 104-133]
1h43'12''	Voto do Padre Antonio Vieira sobre as dúvidas dos moradores de São Paulo acerca da administração dos índios. [<i>Vozes saudosas</i> , 1736, p. 143-166]
1h55'28''	Menção à <i>História do Futuro</i> (1718) em conversa com o Padre Bonucci.
1h55'28''	Menção à <i>Clavis Prophetarum</i> (2011) em conversa com o Padre Bonucci.

⁵ Resultante de nossa pesquisa e com as respectivas páginas que ocupam nos tomos das edições originais, digitalizadas pelo Projeto Brasiliana. Nenhum desses textos teve sua referência bibliográfica disponibilizada no site do filme ou nos extras dos dvds a que tivemos acesso. A minutagem condiz com o dvd da Versátil.