

Palavra e Utopia:
Padre António Vieira no Filme de Manoel de Oliveira
Word and Utopia:
Father António Vieira in the Film by Manoel de Oliveira

Eduardo Geada
Escola Superior de Comunicação Social
do Instituto Politécnico de Lisboa

RESUMO: Preso pela Inquisição em 1663 por ter escrito textos messiânicos nos quais prevê o advento do Quinto Império sob o poder temporal do Rei D. João IV de Portugal, Padre António Vieira relembra a sua juventude no Brasil como membro destacado da Companhia de Jesus. Desde jovem que Vieira encontrou a sua vocação apostólica em defesa da libertação dos índios e dos escravos africanos. Acusado de judeu e de herege, Vieira viaja entre o Brasil, Portugal e o Vaticano, utilizando o púlpito para criticar as injustiças sociais e humanas, em sermões que são considerados dos mais belos da língua portuguesa. O filme de Manoel de Oliveira sintetiza a vida do Padre António Vieira, salientando a força dramática da sua arte oratória. O artigo analisa e compara a poética e a retórica da prosa de António Vieira com a poética e a contenção do cinema de Manoel de Oliveira.

PALAVRAS-CHAVE: Utopia; Teatro; Retórica; Messianismo; Império.

ABSTRACT: Father António Vieira was arrested by the Inquisition in 1663 because he wrote some messianic texts foreseeing the

coming of the Fifth Empire under the temporal power of King John the Fourth of Portugal. He remembers his youth in Brazil as a distinguished member of the Jesuits, defending the liberation of the Brazilian Indians and the African slaves. Accused of being a Jewish and a heretic, Vieira travelled among Brazil, Portugal and the Vatican using the pulpit to criticize several social and human injustices in sermons that are still considered the most beautiful of the Portuguese language. The film by Manoel de Oliveira follows the life of Father Antonio Vieira and shows the dramatic tension of his sermons. The article analyses and compares the rhetoric and poetics of Antonio Vieira prose with the contention and poetics of Manoel de Oliveira cinema.

KEYWORDS: Utopia; Theatre; Rhetoric; Messianic; Empire.

Começemos pelo princípio. E ao princípio temos o genérico, com a ficha técnica, sobre imagens de árvores e o céu límpido. O movimento suave parece simular o olhar de alguém que passeia na floresta e olha para o azul celeste. Na banda sonora, a guitarra de Carlos Paredes, um dos mais genuínos compositores da música tradicional portuguesa. É uma composição plástica típica dos filmes em que Manoel de Oliveira procura a essência da identidade portuguesa. O olhar de contemplação, a procura do enigma e o anonimato do percurso remetem desde logo para a universalidade da viagem, para a vastidão da natureza que se adivinha e para o divino que nos responde das alturas.

É um princípio adequado à personalidade de Padre António Vieira, para quem a verdade histórica se vergava aos caprichos da imaginação profética. Fruto da mentalidade da sua época, Vieira aceitava em todas as circunstâncias que o plano do transcendente explicava a realidade deste mundo e que, portanto, a transformação do mundo não se podia esperar sem a intervenção da providência. Entre o natural e o sobrenatural não existia apenas uma relação de semelhança, mas uma relação de causalidade. Como tantos outros visionários da pátria amada, que constituem até hoje uma corrente subterrânea da interpretação de Portugal na dinâmica da história, Padre António Vieira por várias vezes interpela Deus em defesa do seu país porque o seu país está destinado a triunfar graças à protecção divina inscrita na ordem religiosa do mundo. Por exemplo, no *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal*, pregado na Baía em 1640, quando a cidade se encontrava seriamente ameaçada pelas tropas holandesas, Padre António Vieira interroga e desafia Deus numa das mais extraordinárias peças de oratória de que há registo. Tinha então 32 anos e estava na véspera de regressar a Lisboa para celebrar a Restauração de Portugal e a subida ao trono de D. João IV, que punha termo a 60 anos de dominação espanhola (1580-1640).

Mas não nos adiantemos, porque o filme de Manoel de Oliveira começa mais tarde, precisamente em 21 de Junho de

1663, em Coimbra, quando Padre António Vieira responde perante o tribunal do Santo Ofício. Durante quase quatro anos consecutivos, diminuído por uma saúde precária, Vieira é sujeito aos interrogatórios da Inquisição.

Criada para inquirir e combater as heresias, a Inquisição aceitava todo o tipo de denúncias e ocultava o nome dos denunciantes e das testemunhas, tornando assim precária a defesa dos acusados. O objectivo do processo inquisitorial consistia em levar o acusado a confessar e a arrepender-se, utilizando para tanto métodos que podiam passar por várias formas de coação, violência e tortura. Depois, o herege era abandonado pelo tribunal eclesiástico ao poder do Estado, já que os juizes do clero não podiam pronunciar sentenças de morte. Os bens dos culpados eram confiscados pela autoridade régia, acabando o respectivo património por ser doado à própria Inquisição. Aos desgraçados hereges estavam reservados o garrote ou a fogueira. O acordo entre a Igreja e o Estado era completo, uma vez que pôr em causa os alicerces da religião significava pôr em causa a estrutura do edifício social e simbólico em que assentava o poder real.

Introduzida em Portugal a partir do século XVI, com tribunais em Lisboa, Coimbra e Évora, subordinada à autoridade régia, a Inquisição perseguia casos de heresia, ou de desvios religiosos e comportamentais de vários tipos, desde a feitiçaria até às anomalias sexuais. Porém, a maior parte dos processos tinha a ver com a prática de costumes ligados às crenças judaicas.

Na altura em que é preso pelo Santo Ofício, Padre António Vieira era um dos mais ilustres membros da Companhia de Jesus, fundada em 1540. Com uma vasta obra missionária e cultural no Oriente, em África e no Brasil, os jesuítas tinham criado alguma animosidade junto dos poderes políticos e religiosos, nomeadamente junto da Ordem Dominicana cujos dignitários dominavam as Mesas da Inquisição.

Não é, por certo, apenas para obter um efeito dramático, de pertinência indiscutível, que Manoel de Oliveira começa o

filme quando Padre António Vieira se encontra a meio da sua vida, depois de acontecimentos prodigiosos ao serviço do país, como teólogo, missionário, pregador, conselheiro, diplomata, escritor e protegido do rei D. João IV. Veremos que, no filme, a figura de Padre António Vieira encarna um ideal de humanismo cristão com o qual se identifica Manoel de Oliveira e através do qual o cineasta define o elemento primordial da identidade e da acção de Portugal no mundo.

De que era, afinal, acusado pela Inquisição o Padre António Vieira? De ter escrito que D. João IV, morto há sete anos, haveria de ressuscitar para cumprir o Quinto Império. Baseado numa interpretação fantasista das profecias do Bandarra, um sapateiro e poeta popular do século XVI, recordado sempre que numa situação de crise se evoca a vinda de um salvador messiânico, Padre António Vieira refunde um dos grandes mitos da História de Portugal, decalcado da imagética judaica do Povo Eleito, uma vez que, segundo ele, Portugal seria o berço do segundo povo eleito.

No *Sermão por Acção de Graças pelo Nascimento do Príncipe D. João*, Padre António Vieira explica a seu modo as profecias de Daniel, enumerando os quatro impérios que a história até então teria conhecido. De acordo com a sua interpretação bíblica, o primeiro império teria sido o dos Assírios, o segundo império o dos Persas, o terceiro império o dos Gregos e o quarto império o dos Romanos. Faltaria erguer o Quinto Império, a que nenhum outro haveria de suceder, porque seria o último até ao fim do mundo. Para Padre António Vieira, o Quinto Império realizar-se-ia à escala planetária. Todas as terras e todas as gentes seriam reconvertidas ao cristianismo, todas as heresias seriam eliminadas e consumir-se-ia o Reino de Cristo na Terra. Com a segunda vinda de Cristo, dois Imperadores estariam destinados a promover o Quinto Império: o Papa enquanto Imperador Espiritual e o Rei D. João IV ressuscitado, enquanto Imperador temporal. Reinaria o estado de paz universal, justiça e santidade.

Este delírio messiânico, alimentado pela propagação do maravilhoso na mentalidade medieval, tinha porventura um propósito político que não escapou aos inquisidores. Tratava-se de recentrar o destino de Portugal na esperança providencialista e na herança política de D. João IV, desbaratada pelo seu infeliz sucessor no trono. De resto, nem o próprio D. João IV escapou a ser excomungado pela Inquisição, mesmo depois de morto.

Entre as duas cenas de interrogatório no Tribunal da Inquisição, que servem de moldura narrativa à primeira parte do filme, Manoel de Oliveira desenha com uma admirável economia de meios os traços fundamentais da personalidade, da postura e da acção missionária de Padre António Vieira. E é justamente essa personalidade, essa postura e essa acção que os seus inimigos não lhe perdoavam, estivessem eles nas colónias, na corte ou na Igreja. Quando, no filme, termina a primeira cena de interrogatório da Inquisição, antes de regressarmos ao Brasil, onde tudo verdadeiramente começa, Padre António Vieira olha para o Cristo crucificado que se encontra por detrás e acima da cadeira do inquisidor. Vemos então em grande plano o rosto sofrido de um Cristo negro, talhado em madeira característica das colónias. Triste ironia esta, que conduz o pensamento de Vieira e do espectador à Baía, região do Brasil onde a evangelização jesuíta foi um factor decisivo da presença portuguesa. E o plano que temos a seguir é o de um grupo de nativos a cantar e a dançar, na inocência de um estado de natureza sem qualquer contexto ou referência que possa impedir a sua associação com a nostalgia do paraíso perdido, que é uma das ideias centrais da utopia de Padre António Vieira.

Levado para o Brasil pelos pais quando contava apenas seis anos de idade, António Vieira estudou no Colégio dos Jesuítas de Salvador, tendo depois ingressado na Ordem, onde veio a ser professor de Retórica e Teologia. Mas foi na catequese dos índios, na improvisação de igrejas e na construção de aldeamentos que Vieira encontrou a vocação de um apostolado sublime, bem

distante das discussões escolásticas dos colégios e palácios. Aprendeu a falar o tupi-guarani, o quibumdo e outros dialectos nativos. Viveu durante anos no sertão, cumpriu votos de pobreza, viajou pelos quatro cantos do mundo, atravessou sete vezes o Atlântico e na defesa dos seus ideais escreveu a mais bela prosa da língua portuguesa.

Não é em vão que Padre António Vieira se empenha na libertação dos índios do Brasil e na denúncia do comércio dos escravos africanos. A pergunta retórica que faz num dos primeiros sermões citados no filme – *como podem os índios ser escravos na terra onde nasceram e sempre viveram?* – tem uma resposta de ordem política e económica que ele não ignora. Os engenhos de açúcar, a produção do tabaco, a plantação do canavial e as minas de ouro precisavam de grande abundância de mão-de-obra, explorada num trabalho violento e coercivo susceptível de enriquecer os colonos europeus e de encher os cofres do Estado na metrópole. Porém, Vieira não descansou enquanto não obteve do rei o diploma que determinava que fossem libertos todos os índios cativos, provocando deste modo a cólera dos colonos e, mais tarde, a sua expulsão do Brasil.

Do mesmo modo, no que diz respeito ao tráfico de escravos provenientes de África, escreveu Vieira palavras que, no seu tempo, não só causaram perplexidade como originaram ressentimentos e conflitos insanáveis com os poderosos do reino. No filme de Manoel de Oliveira, podemos escutar um excerto de um dos mais extraordinários sermões da série *Maria Rosa Mística*, pregado em 1649 na Baía. Vieira alinha, em forte contraste de tom dramático, a existência dos senhores e a existência dos escravos. Uns vivendo na opulência e no luxo, os outros morrendo de fome e de nudez. E acrescenta: “Estes homens não são filhos do mesmo Adão e da mesma Eva? Estas almas não foram resgatadas com o sangue do mesmo Cristo? Estes corpos não nascem e morrem como os nossos? Não respiram o mesmo ar? Não os cobre o mesmo céu?” Também no *Sermão do Rosário*, pregado mais tarde em Lisboa,

perante uma assembleia atenta e atónita, Vieira compara o sofrimento do escravo no engenho de açúcar com o sofrimento de Cristo na cruz.

O que se torna claro nas palavras de Padre António Vieira é que o sistema de cristianização devia ser inseparável de um processo de humanização e de uma atitude de comiseração, que muitos representantes da sua Igreja e da sua Pátria não respeitavam. De facto, o comércio negreiro tornou-se um factor determinante do desenvolvimento da economia colonial no Brasil.

Embora os movimentos anti-esclavagistas tenham frequentemente utilizado citações da Bíblia para condenar a escravatura como um pecado, mencionando excertos das escrituras onde se pode ler que Deus criou os homens iguais e à sua imagem, no século XVII prevalecia o recurso à célebre passagem do Génesis na qual Noé amaldiçoa Canaan e com ele todos os seres de pele negra, que deste modo teriam sido condenados à servidão e a uma espécie de sub-humanidade. É, pois, no contexto da ideologia dominante da época que devemos entender a extraordinária acção de Padre António Vieira na Companhia de Jesus em defesa da liberdade dos índios do Brasil e em defesa dos escravos negros que chegavam de África para viverem e trabalharem em condições de extrema miséria e dor.

O facto de uma avó de António Vieira ser mestiça, porventura filha de uma escrava negra trazida para a metrópole e a hipótese, não provada pela Inquisição, de haver sangue judaico na sua família, podem ajudar a explicar a sua personalidade e, sobretudo, o empenho que sempre demonstrou na luta contra a escravatura, o racismo e a perseguição aos cristãos-novos, como então se chamavam os judeus convertidos, por convicção ou por necessidade, ao ditame das regras católicas.

Contra a posição da Inquisição, que perseguia e procurava pretextos para expulsar os judeus e os cristãos-novos de Portugal, Padre António Vieira defende-os, alegando junto do rei que o seu enriquecimento e conseqüente contributo financeiro e tributário

eram imprescindíveis ao desenvolvimento económico do país, à sustentação da guerra contra Espanha e à promoção da Companhia do Comércio do Brasil. O grande comércio internacional estava nas mãos dos judeus e Vieira não poupou esforços para atrair a Portugal algumas das famílias judaicas mais ilustres que se tinham refugiado na Holanda, na altura o único país europeu que não tinha uma religião de Estado.

A corrupção alastrava entre os grandes da Corte. E Padre António Vieira não os poupa, como constatamos ao ouvir, entre outros, o famoso *Sermão do Bom Ladrão*, pregado em Lisboa na Igreja da Misericórdia em 1655. Nele se denunciam em todos os tempos e modos os furtos e a voraz ganância dos poderosos, terminando o exórdio com a afirmação de que “nem os reis podem ir ao Paraíso sem levar consigo os ladrões, nem os ladrões podem ir ao Inferno sem levar consigo os reis”. Para Padre António Vieira o púlpito não se confinava à oração sacra, à prédica canónica, antes servia como tribuna de intervenção social e política, evocando os fundamentos da pedagogia de Cristo, é certo, mas sem esquecer a conjuntura do seu tempo e da sua sociedade, numa admirável capacidade de intervenção cívica e moral que continua a merecer a admiração e o respeito de quantos se aproximam da sua obra.

Palavra e Utopia (2001) se chama o filme. Título apropriado, tanto mais que Manoel de Oliveira escolhe judiciosamente as passagens dos sermões em que Vieira se afirma como um paladino inquebrantável de ideias e de ideais que estavam muito avançados para o seu tempo. Preocupado com o presente, com “aquilo que nunca está e sempre passa”, como escreveu, virado para o passado no que respeita ao ressurgimento de profecias utópicas de cariz visionário, Vieira era também um homem do futuro no que toca ao que hoje poderíamos chamar com propriedade a defesa dos direitos humanos.

Portugal vivia então tempos difíceis. Após o domínio espanhol, a Guerra da Restauração prolongou-se até 1668, obrigando o

país a um enorme esforço militar, financeiro e diplomático. A morte de D. João IV em 1656 veio criar novos receios pela estabilidade e independência nacional. Vieira entendia que era preciso recriar a esperança na utopia e na grandeza que Portugal conhecera.

É sabido como as utopias nascem da insatisfação colectiva. Por maior que seja a intervenção de um só homem na elaboração desse mundo imaginário que é a utopia, que se espera poder vir a substituir os sofrimentos e o pesar do presente, ela não pode consolidar-se e difundir-se senão com a participação colectiva daqueles que desejam e sonham com a construção de um mundo melhor. Existe, portanto, no pensamento utópico uma forte componente de fé e esperança que desafia a lógica do mundo tal como o conhecemos e que desafia também uma interpretação estritamente racionalista dos seus objectivos. Poder-se-ia mesmo dizer que a utopia desafia as leis do mundo tal como Deus o criou e o homem o organizou, na medida em que não conhecemos outro, mas não nos conformamos com aquele que temos. Neste sentido, no contexto do pensamento pré-iluminista do século XVII, uma utopia não podia deixar de ser considerada pela Igreja uma heresia, não só porque a utopia desafia abertamente a ordem social reinante mas porque ela desafia também a ordem divina que a fundamenta e legítima.

Não é certamente por acaso que os autores das duas grandes utopias que precederam o delírio imperialista do Padre António Vieira – refiro-me às obras de Thomas More e Tommaso Campanella – acabaram às mãos dos verdugos da Igreja Católica. O mesmo poderia ter acontecido ao Padre António Vieira, não fossem as circunstâncias instáveis da política interna do país na época terem-lhe sido favoráveis.

É sabido que o imaginário de culturas distantes, no espaço ou no tempo, foi durante o século XVII, mas também em plena expansão Iluminista, o núcleo central da inspiração utópica. O suposto declínio da civilização ocidental foi, desde a antiguidade

grega, um tópico filosófico permanente na evocação do contraste entre os constrangimentos do presente e a harmonia da chamada idade de ouro, que remontava aos tempos primordiais do mito. Desde a era dos Descobrimentos que o tema do selvagem nobre e puro foi ganhando forma até se ver consagrado na cultura europeia do século XVIII. A rejeição da sociedade ocidental tal como a conhecemos tornou-se, desde cedo, um traço cultural tipicamente europeu. A ideia de que o mundo em que nos encontramos é um mundo corrupto e decadente é uma característica decisiva do pensamento utópico. Quando os primeiros pensadores da utopia referem as qualidades distintivas das sociedades primitivas, identificadas com a harmonia e a abundância da idade do ouro, sublinham em primeiro lugar a ausência de propriedade, a vida em comunidade, a liberdade sexual, o desprendimento em relação aos bens materiais e o que poderíamos chamar a total ausência de luxo e de acumulação de capital.

A descoberta da América e do Brasil na viragem do século XVI foram acontecimentos históricos cruciais no desenvolvimento das fantasias utópicas. Os europeus encontraram nesses imensos e prodigiosos territórios populações nativas que viviam, aparentemente inocentes e felizes, num estado de natureza primordial. Alimentou-se a promessa de um Novo Mundo. Muitos pensadores utópicos quiseram acreditar ter encontrado nessas terras virgens uma imagem possível do paraíso terrestre. Foi o caso de Padre António Vieira. Descrevendo o seu desembarque em S. Luís do Maranhão, a 16 de Janeiro de 1653, na qualidade de Superior dos missionários jesuítas, Vieira escreveu: “Se a alegria de entrar no Céu tem na terra comparação, foi esta. Agora começo a ser religioso e espero na bondade divina”. O contraste com as suas experiências entre os poderosos do mundo, no Paço Real em Lisboa, nas Cortes da Europa e nos salões do Vaticano, não lhe deixavam margem para dúvidas. Se houvesse paraíso na terra ele seria à semelhança do sertão do Brasil.

Em 1669, após a morte do Inquisidor Geral e a substituição

no trono de D. Afonso VI por D. Pedro, de quem fora educador na infância, Padre António Vieira parte para Roma a fim de obter do Papa imunidade contra novos ataques da Inquisição Portuguesa. Acabou por ficar seis anos em Itália. Depressa aprendeu italiano e ganhou fama junto da cúria romana graças aos seus dotes oratórios, tendo assumido o cargo de pregador da Rainha Cristina da Suécia, que desenvolvera em Roma uma verdadeira Corte no mais puro estilo do Renascimento. Vale a pena debruçarmo-nos um pouco sobre as cenas em que Manoel de Oliveira reconstituiu a relação entre Padre António Vieira e a Rainha Cristina, não só porque essas cenas ocupam um certo relevo na economia narrativa do filme, mas também porque elas são reveladoras da possível aproximação estética e ética entre a obra de António Vieira e a obra de Manoel de Oliveira.

A primeira vez que vemos a Rainha Cristina no filme, ela encontra-se na Igreja, a ouvir um concerto de música sacra, enquadrada num plano como se a víssemos num camarote de teatro. Padre António Vieira, tendo por fundo uma pintura angélica, aguarda na sacristia, como se estivesse nos bastidores do teatro à espera da sua vez para entrar em cena. Na verdade, assim que ouve os aplausos, Vieira entra na Igreja, entra literalmente em cena, sobe ao púlpito e inicia a dissertação com um conjunto de metáforas referentes à harpa e à funda de David. E explica a razão pela qual a harpa representa a música enquanto a funda representa o sermão. A harpa, ou a música, serve para afastar os maus espíritos; a funda, ou o sermão, serve para derrubar aos pés de Cristo os seus inimigos. Torna-se evidente que a palavra é para Vieira um instrumento de acção religiosa e política e o púlpito um palco onde se dramatizam os conflitos sociais e existenciais. António Vieira conclui que tanto a música como o sermão simbolizam as duas grandes cenas do teatro do mundo. Apesar de, em alguns dos seus escritos, nomeadamente no célebre *Sermão da Sexagésima*, pregado na Capela Real, em 1655, Padre António Vieira criticar a dialéctica escolástica como um suporte

de espectáculo, com a qual os pregadores sobem ao púlpito como se fossem comediantes, ele próprio não fez outra coisa se não utilizar a prédica como forma suprema de tensão dramática e de virtuosismo retórico. À comédia dos pregadores, que baseiam a sua arte no fingimento, no ornamento e na volúpia dos sentidos, opõe Vieira os dramas da fraqueza humana e da realidade histórica. A diferença é que, ao contrário daqueles que censurava e que são hoje meras notas de rodapé do cultismo barroco, António Vieira é um mestre supremo da língua – o imperador da língua portuguesa, como lhe chamou Fernando Pessoa.

Compreende-se assim o método de encenação de Manoel de Oliveira ao filmar as prédicas de Vieira em longos planos fixos, começando quase sempre em voz off sobre imagens de fachadas de igrejas, quadros de temática religiosa, o oceano e estátuas, como se entre a palavra de Vieira e os sinais de Cristo no mundo houvesse uma consonância liminar, como se Vieira estivesse num local e a sua palavra estivesse em toda a parte. Quando vemos no púlpito os actores que representam Padre António Vieira, eles falam a maior parte do tempo para um espaço que não se vê, ou que não se vê na totalidade, deixando em aberto a inscrição do próprio espectador na assistência do sermão. Este dispositivo de ligação entre a imagem e o som, que podia servir apenas o propósito pragmático de poupar tempo para inserir os sermões de Padre António Vieira ao longo do filme, cria um imaginário surpreendente, que nos afasta radicalmente da mera função ilustrativa em que se baseiam muitas biografias históricas do cinema industrial.

A simplicidade primitiva dos enquadramentos de Manoel de Oliveira, definidos através de eixos que acentuam a dimensão cenográfica dos espaços, bem como a longa duração dos planos, permitem realçar o efeito de teatralidade, que é uma das características da obra do cineasta, como é uma das características da estratégia discursiva de Padre António Vieira. Estes elementos ressaltam de

maneira brilhante na cena da argumentação no Vaticano, quando Padre António Vieira e Padre Jerónimo Catâneo, num debate académico para divertimento da Corte da Rainha Cristina, dissertam sobre o Riso de Demócrito e as Lágrimas de Heráclito.

Cabe ao Padre Catâneo exemplificar no filme o modelo de oratória barroca, afectada, ornamental e vazia de sentido que Vieira condenava e atribuía aos pregadores comediantes. Enquanto o discurso de Padre Catâneo é rebuscado e pueril, centrado unicamente no malabarismo das palavras, a argumentação de Padre António Vieira é de uma clareza cristalina, preocupada em exprimir uma visão crítica do mundo. Na resposta à questão de saber qual dos filósofos gentios terá sido mais prudente, se Demócrito que ria sempre, se Heráclito, que sempre chorava, Padre Catâneo escolhe a defesa do riso de Demócrito enquanto Padre António Vieira fica com a defesa das lágrimas de Heráclito. Depois de reconhecer que o riso e o pranto são propriedades indiscutíveis do ser racional, com as quais o homem traduz o seu sentimento da realidade, pergunta Vieira como pode o homem rir de um mundo que é um mapa universal de misérias, de trabalhos, de perigos, de desgraças e de mortes. Seguramente, só pode rir deste mundo quem não o conhece. Neste debate de salão, que ficou célebre, Vieira volta a utilizar a metáfora do mundo como um imenso teatro trágico, pois cada dia que passa é uma fatalidade na existência efémera do ser humano, condenado ao infortúnio, à miséria e à morte.

Vale a pena recapitular o início da cena, porque ela introduz uma espécie de rima interna no filme, que nos diz muito acerca da figura de Padre António Vieira, tal como é vista pelo cineasta Manoel de Oliveira. Os convidados da Rainha Cristina entram no salão do Vaticano e sentam-se para assistir ao jogo de palavras. Entretanto Padre António Vieira olha em volta. E, pela segunda vez no filme, depois da cena inicial do Tribunal da Inquisição, quando Vieira olhou para a escultura do Cristo negro crucificado, Manoel de Oliveira dá-nos de novo dois ou três planos subjectivos

de António Vieira. O que ele vê e o que nós vemos são paredes de mármore precioso, cobertas de frisos dourados e pinturas a fresco onde se misturam temas clássicos da mitologia pagã com evocações bíblicas, características do período barroco. Quem vive naquele mundo artificial, pleno de mordomias, pompa e circunstância, terá por certo bons motivos para rir, mas quem, como Vieira, conhece a realidade dos que sofrem e lutam todos os dias pela sobrevivência, não pode senão juntar-se às lágrimas de Heráclito.

A teatralidade barroca é um dos preceitos incontornáveis da cultura do século XVII. E o teatro como metáfora da existência é uma figura de estilo comum a diversos escritores da época, que se debruçam sobre a dialética do ser e do parecer, da ilusão e do artifício. Mas em Vieira, a teatralidade da arte oratória, a frequência da hipérbole e da alegoria fundem-se com a desmesura visionária, a obstinação idealista, o nacionalismo místico, a coragem indómita, o carácter exaltado, a mestria pedagógica, a fé missionária. Nele, a componente teatral não é sinónimo de fingimento ou de representação vã, antes a essência de uma realidade que é dramática por natureza. Ora, justamente, a noção de que a realidade social e existencial só pode ser apreendida através de um dispositivo teatral tem manifestas analogias com a poética de Manoel de Oliveira, para quem o cinema é, antes de mais, um registo audiovisual do teatro, na medida em que tudo o que se põe diante da câmara de filmar passa a ter necessariamente uma dimensão teatral.

Tanto em Vieira como em Oliveira a procura da palavra justa, ou da imagem justa, deriva de uma postura ética que entende a linguagem simultaneamente como forma de conhecimento do mundo e como manifestação da transcendência. Os referentes materiais da realidade degradam-se e perecem, mas o testemunho da palavra e da imagem perdura como herança espiritual. Porém, enquanto a palavra de Vieira visa o excesso, a imagem de Oliveira visa a contenção. Se um pode associar-se à exuberância barroca,

o outro deve aproximar-se da depuração minimalista. Assim, à estratégia da metáfora em Vieira corresponde a estratégia da metonímia em Oliveira. O pregador utiliza os mecanismos semânticos de analogia entre realidades distintas, o cineasta opta pela contiguidade visual e sonora entre o que está dentro de campo e o que se supõe estar fora de campo. Vimos já alguns exemplos da metáfora nos sermões de Padre António Vieira, vejamos agora alguns exemplos da metonímia no filme de Manoel de Oliveira.

Quando ouvimos o *Sermão do 4.º Domingo da Quaresma*, pregado em 1657 na Igreja Matriz de S. Luís do Maranhão, vemos um grupo de escravos negros diante da porta aberta da Igreja. Quando passamos para o interior da Igreja, vemos uma estátua de Cristo em agonia. Ouvimos mas não vemos Padre António Vieira. A multidão que se acumula no exterior indicia que a Igreja está cheia, assinala que os escravos ouvem com atenção as palavras de Vieira, mas não têm assento no interior. E o corte visual dos escravos no exterior para a estátua de Cristo no interior prolonga o eco de sentido que as palavras de Vieira evocam. Manoel de Oliveira não é um cineasta realista, não pretende que a sintonia da imagem e do som criem a ilusão da transparência discursiva, pelo contrário, quando dissocia a imagem do som procura que o som se torne ele próprio uma imagem mental de outra coisa que não aquela que estamos a ver no plano. Gera-se assim o imaginário de uma realidade invisível que é a arte suprema do cinema. Dir-se-ia que, nos filmes de Oliveira, quanto menos elementos referenciais se inscrevem na imagem, maior é o potencial de significação que ela apresenta.

Outro exemplo, porventura dos mais belos de toda a obra de Oliveira, está no plano do naufrágio, ocorrido na viagem que Vieira fez em 1654 do Brasil para Lisboa. O plano começa sem ninguém, só vemos rocha, mar e céu. Depois, um por um, surgem Vieira e os seus companheiros de viagem. Não vemos de onde vêm nem para onde vão. São homens perdidos na paisagem, que regressam extenuados do fundo do oceano longínquo. Nenhuma

outra imagem revela melhor, e com tão poucos meios, o que foi a epopeia, a solidão e a tragédia dos navegadores portugueses.

Ao longo do filme, a figura de Padre António Vieira é representada por três actores, dois portugueses e um brasileiro: Ricardo Trepa, Luís Miguel Cintra e Lima Duarte, todos notáveis. Poder-se-ia dizer que a longevidade de Vieira exigia que actores de idades diferentes interpretassem as várias fases da sua vida. Esta justificação de ordem prática, embora correcta, não esgota as hipóteses que o filme explora. Manoel de Oliveira dá a conhecer um personagem complexo, contraditório, multifacetado. Vieira foi um patriota fiel ao seu rei e ao seu país, mas não se inibiu de criticar o rei e o país. Foi um missionário fiel à sua Igreja, mas não se inibiu de entrar em conflito com os seus representantes. Foi um diplomata nas Cortes da Europa e um andarilho nas florestas tropicais. Nenhuma das suas profecias se cumpriu, nenhum dos seus projectos políticos se concretizou. Não obstante, a palavra e a utopia fazem dele uma das personalidades cimeiras da cultura de expressão portuguesa. Ao lê-lo, sentimos que é um cidadão do mundo e um homem que ultrapassa o seu tempo. É português e é brasileiro, é africano e é judeu, é cristão e é herege. António Vieira encarna à perfeição o aforismo de Fernando Pessoa: “cada um de nós é tanta gente”.