



PALAVRA E UTOPIA 2000

Realização: Manoel de Oliveira
Argumento: Manoel de Oliveira, com base na vida e obra do Padre António Vieira
Colaboração histórica e literária sobre o Padre António Vieira: Pe. João Marques
Direção de fotografia: Renato Berta
Direção artística: Rui Alves
Guarda-roupa: Isabel Branco
Som: Henri Maïkoff
Misturas: Jean-François Auger
Anotadora: Júlia Buísel
Assistente de realização: José Maria Vaz da Silva
Montagem: Valérie Loiseleux
Interpretação: Lima Duarte (Pe. António Vieira, em velho), Luís Miguel Cintra (Pe. António Vieira na maturidade),

Ricardo Trêpa (Pe. António Vieira, em jovem), Miguel Guilherme (Pe. José Soares), Leonor Silveira (Rainha Cristina da Suécia), Renato de Carmine (Pe. Jeronimo Cattaneo), Diogo Dória (Inquisidor Mor), Paulo Matos (Notário), António Reis (Promotor de Justiça), Canto e Castro (Governador), José Pinto (Provincial da Companhia de Jesus), José Manuel Mendes (Inquisidor Geral), Rogério Vieira (D. João IV), Duarte de Almeida (Papa Clemente XII), Ronaldo Bonacchi (Pe. Bonucci), Rogério Samora (Provincial), Luís Lima Barreto (Pe. Pacheco), Rui Luís (Núncio), Manoel de Oliveira (Padre, portador da última mensagem).
Produtor: Paulo Branco para a Madragoa Filmes, RTP (Portugal), Gemini Films (França), Plateau Produções (Brasil), Wanda Films (Espanha)
Cópia: 35mm, cor
Duração: 130 minutos
Estreia mundial: Festival de Veneza, 1 de setembro de 2000
Estreia em Portugal: Cinema Tivoli, 17 de novembro de 2000



PALAVRA E CINEMA

Persiste ainda hoje um preconceito que vem da pré-história do cinema. Começemos pelo princípio. A família Lumière ocupava-se da fotografia e as suas oficinas fabricavam os materiais necessários à tiragem e reprodução de fotografias. Paralelamente, aí pelo final do século XVIII, vinham aparecendo vários modos de animar figuras desenhadas ou pintadas, com precários movimentos. Aos Lumière, eminentes fotógrafos, ocorreu então esta ideia de sonho - imprimir movimento ao que era parado nas chapas fotográficas. O sonho tornou-se realidade e em Dezembro de 1895, com o seu invento *Cinématographe*, faziam a primeira projecção pública. Tinha nascido o cinema. O efeito foi surpreendente, não obstante, os próprios Lumière consideraram-no, na ocasião, como coisa efémera. Não suspeitaram que daí viria

a base para esse todo complicado e sofisticado complexo, não só do ponto de vista cinematográfico como de todo o audiovisual, que domina hoje o mercado, e que tanto afecta a pureza do *Cinématographe*. O certo é que o cinema nasceu mudo, como muda é a fotografia, muda pela sua própria natureza de instantâneo.

O *Cinématographe*, dando movimento à fotografia através duma ritmada sucessão de instantâneos, criou uma realidade de fundo onírico, única, que acrescenta à fotografia o movimento, o que daí levou a que os americanos viessem a denominar o cinema por *Movies*. O cinema, porém, cresceu e começou a falar e a dar-nos a ouvir, nos mais variados tons dos sons, desde ruídos à música, e a ver as mais variadas tonalidades das cores do arco-íris; fez-se grande, deu autonomia às suas componentes, imagem, som e cor, a cobrir uma independência



Fotogramas do filme *Palavra e Utopia* (2000) de Manoel de Oliveira.

simultaneamente dependente da vida, da literatura e das belas-artistas, enfim, de todas estas partes que compõem um todo complexo, e não só da imagem que lhe deu origem, e que hoje tanto importa que se mova ou não. Mais conta fará no cinema hoje a estrutura e a montagem do que as imagens, as cores, os movimentos, os sons, as palavras, a música, como simples mostra.

Assim o equívoco que se gera hoje no conceito de cinema provém, quanto a mim, da pré-história. Pré-história a que se referiu, certa vez, a eminente escritora Agustina Bessa-Luís, acerca da genética, ou melhor das reminiscências escondidas, acumuladas no psico da mentalidade e da memória, no ser de cada um dos seres que compõem a humanidade, e que eu transponho agora para a questão do *Cinématographe*, isto é, como uma procura das eventuais razões que iludem o conceito que hoje se forma, na generalidade, acerca do cinema.

Vem isto a propósito do conceito muito generalizado, repito, que insiste em confinar o cinema a imagens em movimento, quando a evolução do cinema durante mais de um século, e mais de meio século depois de ter ganho o som e a cor, depois de ter adoptado estes fundamentais elementos, de os ter adquirido com plena legitimidade, depois de terem ganho uma autonomia própria e de serem eles o que mais aproxima o cinema duma realidade concreta, em que o som

é, justamente, o elemento que verdadeiramente reclama *movimento*, pois, sem este, o som não existe, enquanto a presença da imagem não depende do movimento, uma vez que é dela apenas um complemento extra, e não depende do movimento para que possa existir, como o prova à exaustão, por exemplo, a pintura.

Não deixará de ser oportuno apresentar um caso recente onde praticamente a imagem figurada é substituída por uma imagem fixada em fundo cinzento-escuro, não na totalidade do filme, mas quase (e sabe-se que isso aconteceu já em anteriores filmes, cuja palavra, som ou música, tinham o suporte em imagem de fundo negro ou neutro, embora em mais ou menos reduzidas parcelas). Estou a referir-me ao filme *Branca de Neve* (2000), de João César Monteiro, que tanta polémica levantou e que é um exemplo flagrante onde o *Kino* ou o *Ciné* é dado pela palavra e onde as poucas imagens, figuradas umas, neutras outras, são ora expressão, ora suporte neutro.

Com efeito, a Palavra consubstancia já, em si, *imagem*, *movimento* e *acção*. Evidentemente que não vamos ao extremo de suprimir a imagem ao cinema, mas também não se deseja que se extremem outros pontos, que compõem hoje a essência do cinema, pois que o seu conceito correcto abrange um sentido mais complexo e envolvente que não exclui as duas fortes colunas de que actualmente se compõe: a) Imagem, a preto e branco e/ou

a cor; b) Som, palavra, música e ruídos. Sendo, também, em certos casos, a ausência de qualquer delas, desde que projectadas no ecrã.

Sim, porque o cinema, resumindo dum modo concreto, é a projecção num ecrã ao fundo duma sala e diante duma plateia, tendo por trás desta uma cabine com máquinas de projecção, o que faz do cinema um acto social e não solitário como, por exemplo, a televisão.

Se desejarmos um conceito de cinema assim alargado, como acabamos de expor, estamos a eleger como cinematográficos todos os elementos que o compõem. A identidade cinematográfica fica enriquecida e, quanto a mim, ajustada. Poderá tal conceito embaraçar o espectador menos atento, e até, eu sei lá, certa crítica, embora isto me pareça contraditório. Contudo, admito que haja quem tenha dificuldade em aceitar este ponto de vista, que me parece justificado em oposição à antiga concepção, a meu ver preconceituosa, de que o cinema se reduz a imagens em movimento.

Não deixa esta circunstância, para um realizador que neste ponto esteja livre de preconceitos, de poder tornar-se dolorosa, pois que nada pode doer mais ao realizador consciente do que a incompreensão do seu trabalho, tomando conceitos por preconceitos, ou deturpando os intentos dum filme com desvios do sentido mais profundo da sua expressão.

Referindo-me a *Palavra e Utopia*, noto em algumas interpretações uma certa confusão entre três coisas: a forma, o texto e o contexto. Condenando ou elevando um ou outro ponto, mas em prejuízo da unidade do trabalho. É frequente verem em *Palavra e Utopia* um Vieira à Manoel de Oliveira. Quem conheça bem o que foram os acontecimentos, os sermões e as cartas do Pe. António Vieira poderá ver um filme de Manoel de Oliveira, mas não um Vieira à Manoel de Oliveira. Neste filme não há palavra ou acontecimento que não seja tirado dos sermões, ou das cartas, ou duma base histórica fundada e reconhecida. Nem nenhuma minha, nem nenhuma do historiador, Pe. João Marques que me acompanhou e forneceu os elementos para

elaborar a minha planificação. Só pus da minha lavra as palavras: "Chegou agora", quando entrego a carta ao Pe. Bonucci. Só não digo que é um filme histórico, porque eu não estava presente há trezentos anos para ver com toda a justeza como se passaram as coisas. Mas nos púlpitos, nos que havia, e eram quase todos, os actores pregaram partes do que Vieira pregou nesses mesmos púlpitos, logo nessas mesmas igrejas.

Há quem diga que os três actores não casam bem entre si e entre os três Vieiras. Esquecem o próprio Vieira que, já velho, em sermão dito pelo actor Lima Duarte, nos fala das quatro vigílias, e as transpõe para as quatro idades do homem: a do menino, a do mancebo, a do adulto e a do velho. E faz, para cada um deles, um retrato diferente, uma entidade diferente, um comportamento diferente. Como havia eu, depois de conhecer este sermão de Vieira, fazer os três semelhantes?

Procurei no filme ser tão correcto quanto me foi possível, dentro do que, como *décor*, encontrei como era ao tempo. Porém foi pouco, mesmo muito pouco, para não dizer que quase nada existia que não tivesse sido alterado. E isso obrigou a submeter-me à escassez do que havia há trezentos anos antes. E não pretendo o impossível, à maneira americana como é hábito fazerem nos filmes congéneres, reconstruindo ficções que se afastam da realidade histórica em favor do grande espectáculo, condicionei e limitei-me ao que havia. Desta circunstância, resultou um filme sóbrio, sólido e modesto nos aparatos, mas historicamente certo. Perante a figura do Pe. António Vieira, ao contrário do realizador se fazer sobressair, foi ele a esforçar-se por fazer sobressair Vieira na pele dos actores que o representaram em cada uma das suas três vigílias, sendo a última a privilegiada, pois nela se descarregava toda a dramática luta por que pelejou nas anteriores vigílias desde o primeiro sermão pregado antes da sua ordenação.

Gostava de tocar ainda numa outra questão, aliás dupla - a religiosa e a atea. É que isto parece influenciar a visão crítica de certas pessoas. O facto dos temas e/ou dos realizadores que



Fotografias de rodagem do filme *Palavra e Utopia* (2000) de Manoel de Oliveira.

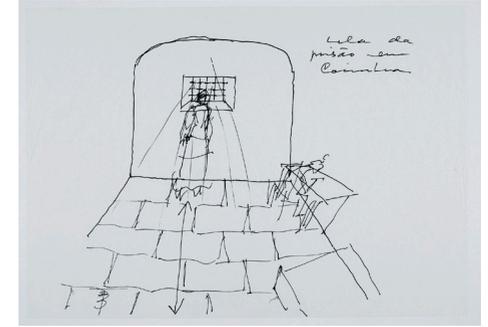
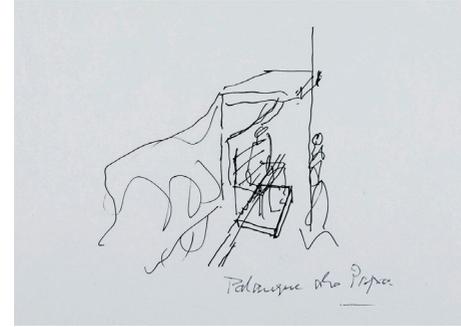
os tratam serem de carácter religioso ou ateu parece ter influência nos critérios, segundo a formação do espectador, e/ou até quando este, ao ver o filme, toma o filme pela postura do realizador, quantas vezes oposta ao que mostra. Teremos que fazer aqui um parêntesis.

É evidente que todos nós somos um acumulado de influências e de opções. Isto, porém, não impede uma imparcialidade, digamos uma objectividade, aquela mesma que nos leva a respeitar a opinião do outro, aceitando ou contrapondo a sua. Mas quando olhamos o mar, vemos o mar, do mesmo modo que vemos uma igreja, ou uma escola, ou o céu, ou o chão, conforme olharmos para cima ou para baixo. A isto chamaremos objectividade. É nessa atitude de objectividade que o realizador deverá colocar-se perante o assunto que vai realizar, analisando-o de fora das suas convicções, tanto quanto lhe seja possível. A vida é o que é e a arte também não pode fugir àquilo que é. Mas não é defesa, nem ataque, nem propaganda. Se fala dum santo, verdadeiramente santo, não está a fazer a propaganda da santidade. Está a interpretar um facto, a dar uma biografia fiel aos acontecimentos, ou a expressar um sentimento, ou etc., etc. O mesmo poderia dizer dum assassino nato. No caso de *Palavra e Utopia* não se está a fazer a apologia do Pe. António Vieira, mas a repor o que historicamente é dele conhecido. O que o realizador possa dar como juízos de valor não está em causa no filme, porque nele não há posição crítica, mas apenas

exposição que deixa ao espectador a liberdade de tomar ele a sua posição.

Não influenciou, conseqüentemente, o realizador, porque este se limitou aos factos e não fez juízos. Exemplo: o Quinto Império. A Inquisição repudiou o Quinto Império. No filme, o realizador limitou-se a relatar os acontecimentos conforme vêm descritos. Mas há quem aceite a ideia de um Quinto Império, mesmo sendo ateu. Eu, pessoalmente e, fora do filme, penso até que a ideia corresponde a um desejo antigo e mesmo a acções desenvolvidas através da história universal que nos demonstram essa vontade exemplificada. Mesmo hoje, olhando para a ideia da União Europeia e para a da globalização não é difícil chegar a induzir o mesmo. Se com razão ou sem ela digo isto, digo-o com a mesma ironia com que olho a *Clavis Prophetarum*. Por isso se acrescentou à PALAVRA esta outra palavra: UTOPIA.

Se um escritor descrever um crime não pode ser tomado como um criminoso. De resto, essa questão se pôs quanto ao romance *Crime e Castigo* de Dostoiévski. Como poderia um escritor descrever com tanta precisão e detalhe um crime sem haver jamais cometido algum? Pela simples razão de que o instinto do crime está latente em cada homem, mais submerso nuns, mais à superfície noutros e à tona no criminoso nato. O mesmo poderíamos dizer de muitos outros instintos e sentimentos. Não há ateus convertidos? E crentes que perderam a fé? Vá daí julgar-se que por se



Desenhos de cena do filme *Palavra e Utopia* (2000), depositado na Casa do Cinema Manoel de Oliveira – Fundação de Serralves.

tratar dum filme sobre um cristão e padre jesuíta, como é o caso de *Palavra e Utopia*, o realizador, mesmo sendo objectivo tanto quanto em arte possa ser-se, enquanto religioso dessa religião ou doutra, agnóstico ou ateu, passará aos olhos de quem critica, de modo superficial, como cúmplice do facto que é mostrado, comprometendo assim todos os seus julgamentos sobre valores e factos. E não será isto, por sua vez, levar a crítica ao desvio grave de olhar para o realizador como se fora ele um Vieira, tomando um pelo outro?

Ver num filme o realizador a sobrepor-se à realização, isto é, ao contexto é extremamente grave para que o faça, mas se a culpa não vier do realizador, mas duma deturpada visão de quem critica, então é duplamente grave.

A realização dum filme é, acabará por ser, ou redundará num impulso do realizador, onde o que importa para um verdadeiro artista é o resultado e nunca uma demonstração de habilidades pessoais. Assim tanto melhor é um filme quanto mais sobressair o contexto e mais esquecido e apagado fique o realizador.

Quando num filme, como em *Palavra e Utopia*, se trata do Pe. Vieira, fazendo-o historicamente correcto, é Vieira que estamos a ver e não o realizador, que é, neste caso, mero instrumento, interpretativo sim, mas instrumento, como instrumentos são, e de primeira ordem, os actores das personagens que cabe a cada um representar.

Podemos alterar as ficções, mas não podemos alterar os factos. Podemos simular a realidade, mas não podemos modificar os acontecimentos históricos, como é habitual ver-se na maior parte dos filmes de ficção histórica.

O cinema é uma expressão artística e, como tal, deve ser aceite com autenticidade e largueza de vistas, muito embora, sendo uma arte que envolve todas as outras artes sem excepção, tenha, obviamente as suas regras, regras que fazem das artes um jogo, jogo no melhor sentido, e não pode haver jogo sem regra, tal como não pode haver ciência sem respeito pelas leis da natureza. Mas leis até ao limite do possível, porque se forem ultrapassadas corre-se o risco de perder o conceito de ser coisa e causa. Fala-se muito do abuso da palavra no cinema, mas disto já falámos anteriormente, dizendo que em certas circunstâncias será uma das inumeráveis formas ou fórmulas cinematográficas. Mas há abusos excessivos e injustificados e frequentes de movimentos da câmara em filmes, e disto nunca vi que se falasse, quando em boa verdade tais movimentos de câmara não são justificáveis porque, na maior parte, não respeitam a autenticidade das formas do cinema, antes exibem acrobacias de uma câmara acrobata que as técnicas mais sofisticadas sofisticam, e fazem do cinema coisa de circo.

Porto, 12 de Janeiro de 2001.

Manoel de Oliveira
(in *Cahiers du Cinéma*, n.º 555, março de 2001, p. 42-45).