

Palavra e Utopia de Manoel de Oliveira. António Vieira o l'intel·lectual a la recerca de la utopia humanista

Javier Robles Montesinos

«Este povo, esta república, este estado, não se pode sustentar sem índios. Quem nos há-de ir 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; porque melhor é sustentar do suor próprio, que do sangue alheio. Ah fazendas do Maranhão, que se esses mantos e essas capas se torceram, haviam de lançar sangue.»

(Do Sermão do Domingo das Verdades, domingo da Paixão de 1654, pregado na Matriz do Maranhão)

«O sermão de hoje todo será do corpo, e para o corpo. Nos passados tratamos de como havemos de alcançar os bens espirituais; hoje ensinaremos como se hão-de alcançar, e ainda acrescentar os temporais.

A maior pensão com que Deus criou o homem, foi o comer. Lançai os olhos por todo o mundo, e vereis que todo ele se vem a resolver em buscar o pão para a boca.

Que faz o lavrador na terra, cortando-a com o arado, cavando, regando, mondando, semeando? Busca pão. Que faz o navegante no mar, içando, amainando, sondando, lutando com as ondas, e com os ventos? Busca pão. O estudante nas universidades, tomando postilas, revolvendo livros, queimando as pestanas? Busca pão. Em buscar pão se resolve tudo, e tudo se aplica a o buscar.»

(Do Sermão do 4º Domingo da Quaresma de 1657, pregado na Igreja Matriz de S. Luis do Maranhão)

«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, estremezer o mundo com trovões, escalar torres, derrubar casas, matar homens, tudo é muito fácil ao poder, em quem abusar 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 nelas 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 só se mantêm da guerra injusta?»

(Do Sermão pregado na Igreja do Colégio dos Jesuítas do Maranhão) ¹

Ben segur que la major part de vosaltres no haureu vist *Palavra e Utopia* (*Palabra y utopía*, 2000), l'antepenúltim film del veterà realitzador portuguès Manoel de Oliveira. Certament, la desafortunada tria de la data d'estrena —tot un desgavell!—, la primera setmana d'agost del 2001, per part de la distribuïdora que el comercialitzà al nostre país, el mes vacacional per excel·lència per a una majoria de gent, els que fan vacances —en el meu cas, en aquell temps treballava diàriament sense cap oportunitat de treure el nas de la feina—, que comporta el buidament de la ciutat de Barcelona, donà lloc a la seva ràpida desaparició de la programació de l'únic cinema on es projectava, el cine

Verdi Park, dues setmanes després, com a conseqüència de la poca assistència de públic. És clar que l'endemà de la retirada del film els aficionats al cinema vam quedar desagradablement sorpresos i enfadats en no trobar-lo a la cartellera i, personalment, amb la frustració de no haver-lo pogut veure. I és que precisament, com tothom sap, la temporada d'estiu es caracteritza per una oferta cinematogràfica en què l'entreteniment ocupa la primera posició. És el moment de les estrenes més lúdiques i banals, d'evasió, sense cap interès pels cinèfils i cinèfiles. Sens dubte els esdeveniments centrals d'aquell estiu del 2001 a les pantalles barcelonines —les pel·lícules més taquilleres— van ser *Pearl Harbor*, *Operación Swordfish*, *Parque Jurásico III*, *Dr. Dolittle 2* o *The Mexican*, productes merament comercials destinats a entretenir i agradar el públic jove, tots ells a oblidar. Com és el cas també, per exemple, aquest passat mes d'agost de *Windtalkers* (2002), de John Woo, un altre inaguantable i indigest film ianqui de temàtica bèl·lica ambientat en el marc de la Segona Guerra Mundial, a mig camí entre *Salvar al soldado Ryan*, en mostrar la part sagnant de la guerra, i el violent personatge de l'heroi soldat *Rambo*, per l'incomptable nombre de morts —en aquest cas, soldats japonesos— produïts per un sol home que pateix un trauma psicològic fent servir les seves armes, que conté un ridícul i enutjós discurs patrioter que només pot ser comprès en un moment històric molt concret en què es viuen als Estats Units les conseqüències de l'11-S. Un d'aquells films dels quals potser valdria més no parlar-ne.

Afortunadament, però, setze mesos després —oh, sorpresa!—, gràcies a la programació de la Filmoteca de Catalunya —on hi vaig de tant en tant— hem tingut la possibilitat de veure-la. La cita va ser els dies 10 i 11 del passat mes de desembre a la sala del cinema Aquitània (Av. Sarrià, 33), a les cinc de la tarda i a dos quarts de vuit del vespre respectivament, dins un breu i interessant cicle sobre la cinematografia portuguesa recent —pràcticament desconeguda al nostre país malgrat la proximitat geogràfica— que portava per títol *Manoel de Oliveira i els seus contemporanis*, en què es projectaren setze dels títols més representatius del cinema portuguès dels noranta, entre els quals n'hi havia nou d'Oliveira, des de *Vale Abraão* (1993) a *Je rentré à la maison* (*Vuelvo a casa*, 2001), sens dubte el cineasta més important del cinema portuguès. També es van poder veure pel·lícules de João Canijo, Teresa Villaverde, Paulo Rocha, João César Monteiro —recentment mort, víctima d'un càncer—, António-Pedro Vasconcelos i Maria de Medeiros.² Oliveira, que té noranta-quatre anys, considerat un dels grans realitzadors cinematogràfics del cinema europeu actual, és el cineasta més veterà encara en actiu. Nascut a Porto l'11 de desembre del 1908, començà a fer cinema el 1928, primer com a actor, després com a documentalista —n'ha realitzat divuit— i finalment com a director amb vint-i-tres pel·lícules a les seves espatlles. Als vint anys ingressà a l'Escola d'Actors de Cinema de la seva ciutat i el mateix any, l'esmentat 1928, començà una brevíssima carrera d'actor com a figurant al film *Fátima Milagrosa*, de Rino Lupo, iniciant paral·lelament als anys trenta la realització de documentals amb *Douro*, *Faina Fluvial* (1931). L'any 1942 va debutar com a director cinematogràfic amb el film *Aniki-Bobó*, la seva *opera prima*. Després d'un llarg període inactiu de més d'una dècada, Oliveira marxà el 1955 a Alemanya a estudiar cinema i, amb els coneixements adquirits, rodà un nou documental, *O Pintor e a Cidade* (1956). El seu segon llargmetratge de ficció va ser *O Acto da Primavera* (1962), pel qual rebé la medalla d'or al Festival de Siena l'any 1964. Durant la dècada dels setanta realitzà la seva

tetralogia «dels amors frustrats»: *O Passado e o Presente* (1971), *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1974), *Amor de Perdição* (1978) i *Francisca* (1981). El 1985 realitzà *Le Soulier de Satin*, adaptació al cinema de més de sis hores de durada de l'obra teatral homònima de Paul Claudel, la pel·lícula que el va consagrar internacionalment i que obtingué un Lleó d'Or especial a la Mostra de Venècia del mateix any. Des del 1990 estrena una pel·lícula cada any, com Woody Allen, la qual cosa el converteix, en plena vellesa, en un dels directors més prolífics de l'última dècada: *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *A Divina Comédia* (1991), *O Dia do Desespero* (1992), *Vale Abraão* (1993), *A Caixa* (1994), *O Convento* (1995), *Party* (1996), *Viagem ao Principio do Mundo* (1997), *Inquietude* (1998), *A Carta* (1999), guanyadora del Premi Especial del Jurat en el Festival de Cannes del 1999, *Palavra e Utopia* (2000), *Vou para Casa* (2001) i *O Principio da Incerteza* (2002).³ Totes elles estrenades en els festivals de Cannes i Venècia, tant a la secció competitiva com en seccions paral·leles fora de concurs, tret d'*O Dia do Desespero* (1992), estrenada a l'Expo de Sevilla.

Ves per on, vaig anar a veure *Palavra e Utopia* i vaig quedar gratament sorprès i agraït. D'entrada, confesso que —dissortadament— és el primer i únic film d'Oliveira que he vist fins ara. Això vol dir, òbviament, que desconec les característiques essencials, de forma i fons, que defineixen el seu cinema. És a dir, si constitueix un film típic de la seva filmografia. Abans de continuar, però, haig de dir també que naturalment no tothom compartirà el meu punt de vista, com és fàcil de comprendre, ja que la pel·lícula creà divisió d'opinions entre el públic assistent: criticada per molts, alabada per altres. Depenent dels gustos del consumidor. A mi em va satisfer plenament. Val a dir que no és una pel·lícula fàcil d'assimilar i que pot portar els espectadors a l'avorriment perquè no fa cap concessió a la comercialitat. Allò que diuen *cinema d'autor*. Conseqüència: a nivell anecdòtic, alguns van sortir discretament de la sala a mitja projecció mentre uns altres roncaven o estaven pendents del temps mirant contínuament els seus telèfons mòbils. En encendre's els llums de la sala estava segur de quina seria l'actitud dels espectadors que es van mantenir asseguts fins a la fi a les butaques. Ja us ho podeu imaginar. Hi ha qui va aplaudir, uns pocs, però la major part tenia cara de fatiga i d'ensopiment. Simptomàticament, es sentiren tota mena de comentaris com, posem per cas: «*massa llarga*», «*massa lenta*», «*ensopida*», «*una pel·lícula per a sadomasoquistes*», «*un mer exercici d'estil*», «*una obra innovadora i creativa*», «*un film absolutament atípic en el cinema actual*», «*una onada d'aire fresc*», «*m'ha agradat l'excel·lent caracterització de Lima Duarte, interpretant el vell Vieira*», o «*és esplèndida l'extraordinària quietud i bellesa de la seqüència final de la mort del protagonista*».⁴ Al voltant d'aquest tema només voldria fer un apunt. Malament rai l'hostilitat del gran públic contra les pel·lícules amb un ritme lent i un estil auster, que no tenen gaire a veure amb la mena de pel·lícules que es fan a Hollywood, perquè això és una demostració palpable del triomf del cinema entès com a indústria de l'espectacle, preocupat només per treure bons beneficis a la taquilla. Comdemnats a l'imperialisme del cinema nord-americà, tant a les programacions de les sales cinematogràfiques com a la televisió, el públic està acostumat a veure de sempre aquest tipus de cinema lúdic, de crispetes, dotat d'un ritme vertiginós que no deixa respirar a l'espectador, que juga amb l'espectacularitat de les escenes d'acció farcides d'efectes especials, amb l'inevitable maniqueisme de bons i dolents, i que sol acabar amb l'habitual final feliç. No és estrany, doncs, que sigui el cinema que li agradi i

el que habitualment vulgui veure: comèdies esbojarrades, entenedradores i ensucrades comedietes romàntiques, films d'acció amb bones dosis de violència gratuïta plens de trets i persecucions de cotxes, intrigants *thrillers* criminals, *remakes* de clàssics d'altres èpoques i de films d'èxit d'altres cinematografies que no són sinó mers calcs —clarament inferiors a la versió original—, oportunistes seqüeles fetes per aprofitar els bons resultats comercials del títol inicial, patètiques paròdies ridiculitzadores i desmitificadores, films de terror basats essencialment en la sorpresa i els ensurts inesperats, d'una banda, i en el sang i fetge i l'horror, de l'altra, etc., per citar només uns exemples. La conseqüència d'aquesta allau constant de mediocritat salta a la vista. La situació de preponderància de les grans distribuïdores nord-americanes sobre la distribució cinematogràfica al nostre país propicia que el cinema de qualitat, adreçat a les minories cinèfiles, s'estreni amb retard o no arribi mai comercialment a les nostres pantalles, com és el cas del darrer film d'Ermanno Olmi, l'esperat i anhelat *Il mestiere delle armi* (2001), per citar un exemple de cinema històric. Greu. Realment greu, al meu entendre. On vull anar a parar amb això? Molt simple. A la vella polèmica de fons sobre el cinema com a art o com a indústria de l'espectacle. Caldria, de la mateixa manera, que cadascú fes la seva reflexió sobre aquesta qüestió i en tragués les seves pròpies conclusions.⁵

Dit això —ho havia d'escriure—, passo a parlar dels aspectes cinematogràfics del film. L'argument es centra en la vida i l'obra del pare António Vieira (1608-1697), cèlebre jesuïta portuguès del segle XVII que ocupa, indiscutiblement, un lloc destacat dins la història de la literatura portuguesa. En bona mesura, un intel·lectual idealista que lluità per un món millor. De la seva activitat missionera al Brasil a la seva activitat diplomàtica al nord d'Europa —França, Holanda, Anglaterra i Itàlia—, passant per la defensa dels jueus, dels indis i dels esclaus negres, per la repressió inquisitorial del Tribunal del Sant Ofici de Coïmbra acusat pel seu pensament mil·lenarista —basat en les estrofes profètiques de Bandarra— i condemnat a reclusió i privació de predicar en un procés que durà quatre anys (1663-1667), per la seva estada a Roma a la cort de la reina Cristina de Suècia (1669-1675) i, sobretot, per la seva abundantíssima obra literària escrita al llarg de tota la seva vida, un munt de cartes i sermons i dos llibres inacabats sobre profetisme messiànic —la *História do Futuro* i la *Clavis Prophetarum*—, que assoleixen una altura literària excepcional.⁶ Tanmateix, cal remarcar que es tracta d'un film molt poc convencional que indiscutiblement no segueix els canons tradicionals del gènere del *biòpic*, que Hollywood va imposar en els anys cinquanta i seixanta amb films com *Espàrtac*, *El Cid* o *Lawrence d'Aràbia*. Per exemple, el fil conductor gira entorn dels esplèndids textos de Vieira, que recreen alguns dels episodis més destacats de la seva vida mitjançant les maneres de fer del cinema documental, la qual cosa no podia ser d'una altra manera en un realitzador fet al camp del documental —com ja hem vist— en els inicis de la seva carrera. És a dir, en alguns casos es combina un muntatge d'imatges cinematogràfiques amb la recitació dels textos de l'autor en veu en *off*, com en l'escena de la narració del naufragi de les Açores o les escenes-pont entre diferents episodis de viatge transoceànic amb la càmera balancejant-se suaument per les ones del mar. Al mateix temps, hi ha també la utilització sistemàtica del recurs, pròpiament teatral, a la força expressiva del gest i la paraula en els parlaments —autèntics monòlegs per l'actor— que el protagonista pronuncia estàticament en el decurs del film, des del púlpit o l'altar,

davant el públic al qual s'adreça. En realitat, ens trobem, és clar, davant d'un brillant exercici d'oratoría que té com a objectiu mostrar a l'espectador el gran talent i eloqüència de Vieira com a orador, que resta ben present en els seus sermons. Efectivament, aquesta és una de les característiques que més defineixen el film: el protagonisme de la paraula, tal com el seu títol indica, tant del gust de l'època del barroc. En aquest sentit, val la pena esmentar que hi ha una decidida voluntat teatral —molt marcada— en la narració cinematogràfica a través de l'ús de grans plans generals, de llargs plans-seqüència amb càmera fixa —només recordo tres *travellings*: l'inicial cap endavant mentre pugen els títols de crèdit, un altre horitzontal que tot seguit es mou cap endavant en l'escena de la predicació d'un sermó a l'interior de l'església de São Luís do Maranhão, i el tercer és un *travelling retro* en l'interior de la galeria d'un palau romà—, d'enormes el·lipsis temporals que de vegades poden desorientar l'espectador o d'una immensa majoria d'escenes d'interiors, per citar només uns exemples. Al capdavant, es tracta d'un film en què es combina, d'una banda, una realització voluntàriament senzilla i sòbria, potser excessivament clàssica i acadèmica, amb un llenguatge filmic planer de plans i enquadraments exactes i, de l'altra, un ritme volgutament pausat i tranquil, quasi contemplatiu, molt proper al cinema dels clàssics Carl Th. Dreyer o Yasujiro Ozu i dels actuals Theo Angelopoulos i Abbas Kiarostami. Per tot plegat, ens podem imaginar el que aquest film hauria estat en mans d'un director de la indústria cinematogràfica de Hollywood com Roland Joffé, amb un film amb el qual ens remet de manera directa: *La misión* (*The Mission*, 1986), que desenvolupa un episodi de la pugna política entre la Companyia de Jesús i les monarquies absolutistes de Portugal i Espanya, amb el suport del Papat, a mitjan segle XVIII arran de l'intent de control de les reduccions jesuítiques guaranis del Paraguai per part de les autoritats civils i eclesiàstiques colonials. Aquest conflicte durà fins a l'expulsió de la Companyia de Jesús de la Península Ibèrica i Hispanoamèrica —Portugal (1759) i Espanya (1767)—, i la posterior dissolució de l'orde per Climent XIV (1773).⁷ El film fou premiat amb la Palma d'Or al Festival de Cannes i tingué força èxit al seu temps.

L'estructura narrativa es desenvolupa formalment en tres parts que corresponen a tres edats de la vida del protagonista: la joventut, la maduresa i la vellesa, des del seu noviciat a la Companyia de Jesús fins a la seva mort, encadenades narrativament a partir d'un seguit d'escenes amb diverses el·lipsis temporals, salts cronològics considerables i molts buits biogràfics, atès el llarg espai temporal en què es desenvolupa. El film s'inicia amb un *flash-back*, quan el pare Vieira és interrogat l'any 1663 pel Tribunal del Sant Ofici de Coímbra, que ens remet a l'any 1625 a Bahia en l'època del seu noviciat religiós a l'orde dels jesuïtes. A partir d'aquest moment, els successos s'esdevenen cronològicament fins al final. A la primera part —diguem-ne els anys de formació i aprenentatge— es descriuen, a grans trets, els seus inicis a la vida religiosa i a l'activitat pastoral: la seva iniciació en la llengua indígena tupí com a llengua vernacle evangelitzadora; la conquesta holandesa de la ciutat de São Salvador de Bahia (1624-1625) i la consegüent redacció de la *Carta Ânua* (1626); la seva ordenació sacerdotal (1634); la predicació dels seus primers sermons, caracteritzats per la radicalitat i la contundència del seu missatge sobre la dignitat humana dels oprimits, primordialment dels indis autòctons i dels esclaus negres exiliats d'Àfrica; i, finalment, l'arribada al refectori del convent de la notícia de la revolta portuguesa del 1640, encapçalada pel duc

de Bragança, el futur rei portuguès Joan IV, contra la monarquia hispànica de Felip IV. A la segona part —el període de plenitud literària i evangèlica com a predicador, com a patriota i com a escriptor— es narra l'inici de la seva estreta relació amb la monarquia portuguesa mitjançant la predicació del sermó dels *Bonos Anos*, que va tenir lloc a la capella del palau reial el primer de gener del 1642; la seva faceta itinerant de rodamón amb les seves contínues navegacions d'anar i venir per l'Atlàntic; el seu processament per la Inquisició portuguesa condemnat a reclusió en un col·legi de la Companyia imposant-li el silenci sempitern, com a culpable de mil·lenarisme i connivència amb els jueus; la seva estada romana (1669-1675) —després del seu retorn a la llibertat— on freqüentà sovint l'hospitalitat de la cort de l'exiliada Cristina de Suècia; l'admiració internacional pel seu talent i les seves qualitats com a orador nat; i l'indult concedit pel papa Climent X que l'alliberava de la jurisdicció inquisitorial portuguesa, la qual cosa el permeté de retornar a Lisboa. La darrera part —marcada per la decadència física i la incomprensió— es centra en el procés d'envelliment del protagonista i la seva caiguda en desgràcia a la cort de Lisboa, sota el rei Pere II. Vieira, desenganyat i resignat, retorna a casa, al seu retir de Bahia (1681), on passarà els últims anys de la seva vida. De seguida projecta la publicació del recull dels seus sermons i es dedica plenament a la redacció de la *Clavis Prophetarum*. Al mateix temps, es deteriora profundament la seva situació personal dins la congregació en oposar-se a les directrius dels seus superiors amb motiu d'un delicat afer comunitari, que comportarà el seu silenci oficial. Uns anys més tard una doble caiguda consecutiva per unes escales de pedra agreujarà la seva salut. Finalment, el 13 de juliol de 1697 António Vieira moria serenament moments abans d'arribar l'absolució del superior general de Roma. Altrament, els paral·lelismes biogràfics entre el director i el personatge històric són múltiples. En aquest sentit, l'elecció del personatge biografat no és pas innocent, hi ha similituds evidents: una coincidència puntual, sense anar més lluny, Vieira va néixer el 1608, el mateix any però tres segles més tard va néixer també Oliveira (1908); tots dos van ser empresonats per les autoritats de l'època, Vieira per les eclesiàstiques i Oliveira per les civils, el 1963, durant el règim salazarista; Vieira no abandonà la seva activitat intel·lectual fins a les darreries de la seva mort, Oliveira porta el mateix camí als seus noranta-quatre anys; o llur afany infatigable de navegar contracorrent en el seu temps lluitant per la defensa de les seves conviccions: els ideals de justícia social i les creences profètiques l'un, els postulats cinematogràfics l'altre.

En el capítol interpretatiu cal destacar la brillant actuació dels tres intèrprets del personatge protagonista: el jove Ricardo Trepa, el madur Luís Miguel Cintra i el veterà Lima Duarte, tots ells excel·lents, amb un estil tranquil i relaxat davant la càmera. Però, potser, el millor em sembla el brasiler Lima Duarte, per l'expressivitat emocional que transmet, ben natural. Quant a l'ambientació escènica, s'observa clarament una acurada ambientació tant des del punt de vista plàstic com de l'històric. Hi ha una autèntica voluntat de reconstrucció i d'exactitud històrica i artística per part d'Oliveira, que es fa ben palesa en comptar amb el suport històric i literari del pare João Marques. Contribueix a aquest propòsit, en primer lloc, l'eficàcia del vestuari i de l'escenografia, sobretot en els actes religiosos. En segon lloc, l'ús ben realista de diverses llengües —portuguès, italià, llatí i tupí—, la qual cosa només és possible apreciar quan un film s'emet en versió original subtítulada. En tercer lloc, el rodatge en escenaris reals, tant exteriors com interiors, de Portugal, Brasil, Roma i França. Tanmateix, hi ha alguna

escena filmada en estudi. I en quart lloc, el treball amb il·luminació natural, tret de les escenes d'estudi. En aquest sentit, des d'un punt de vista visual, resulta òbvia una clara voluntat pictòrica de recrear l'ambient de l'època, seguint els cànons estètics de la pintura del Barroc: la tècnica del clarobscur o el tenebrisme. Dissortadament, la precarietat dels meus coneixements sobre història de l'art dels segles XVII i XVIII, en general, i sobre la pintura del barroc, en particular, no em permeten aprofundir més en aquesta qüestió. Per exemple, a qui imita. Tanmateix, sí que us puc dir que l'espectador veu a tot arreu portalades i retaules de fusta policromada, columnes salomòniques, pintures sobre tela, mosaics de rajoles de ceràmica, o calzes, custòdies i reliquiaries daurats. A més a més, el director va més enllà encara. Cal assenyalar l'explícita mirada pictòrica d'Oliveira en la creació d'imatges belles i elegants o en l'ús dels colors. Com a mostra d'aquest estil pictòric cal esmentar l'evocació d'alguns motius iconogràfics religiosos, com ara la imatge de la Santa Cena, en l'escena del "concili" de jesuïtes reunit al voltant d'una taula allargada, i la Pietat de Crist, en l'escena final del viàtic.

No vull allargar-me més, per qüestions de temps, malgrat que em deixi diversos aspectes enlaire. Però abans d'acabar, és inevitable parlar de la vigència avui dia, no cal dir-ho, de les paraules del jesuïta António Vieira —més de tres-cents anys després— arreu de tot Amèrica Llatina, i sobretot al Brasil, a causa de la terrible situació socioeconòmica de desigualtats socials, opressió, fam, pobresa i misèria en què estan vivint, des de les grans ciutats a les regions selvàtiques, els descendents d'aquells indígenes, esclaus negres i colons portuguesos als que Vieira predicava. Una realitat que ens mostra la pervivència d'uns mals heretats del passat com, per exemple, l'existència d'unes minories privilegiades i unes majories mancades dels mínims necessaris per a una subsistència digna. Reptes imprescindibles als quals s'ha d'enfrontar actualment l'esquerra brasilera en el poder: el nou govern del Partit dels Treballadors de Luiz Inácio *Lula* da Silva. Naturalment penso en l'aplicació de mesures polítiques i pressupostàries concretes que permetin lluitar contra la pobresa, la degradació del medi ambient, l'analfabetisme, el creixement demogràfic o el desigual repartiment de la propietat de la terra, com, per exemple, l'augment de la inversió pública en l'educació —especialment en l'alfabetització de les dones— i la sanitat per a tothom, l'accés al microcrèdit de la població pobre tot seguint l'experiència desenvolupada a Bangla Desh, o la creació d'una legislació especial que impedeixi la deforestació dels boscos tropicals de l'Amazònia, entre d'altres. Així, fent una mica de memòria, podem dir que Vieira s'inscriu dins la llarga nòmina de religiosos cristians de l'Església llatinoamericana que a partir del dominic Bartolomé de las Casas, i passant pel franciscà Bernardino de Sahagún, arriba fins als nostres dies amb la teologia de l'alliberament, de clara arrel evangèlica i, per tant, molt compromesa amb els pobres i els oprimits, que té en el bisbe brasiler Helder Câmara i el teòleg franciscà brasiler Leonardo Boff dos dels seus portaveus més coneguts. I amb un punt més de coincidència amb la teologia de l'alliberament: el silenci imposat per la cúria vaticana a Boff a mitjans dels anys vuitanta. I és que els seus detractors hi veien un increïble intent de simbiosi entre la fe cristiana i la ideologia marxista. En definitiva, i per acabar, un film inusual sobre un personatge incòmode, tant amb la paraula com amb la ploma, contradictori en part, lluitador incansable amb la força de la raó dels utòpics, revolucionari i subversiu, que tot aquell que no estigui familiaritzat

amb el cinema d'Oliviera hauria de veure, així com, per descomptat, tot bon cinèfil. En resum, un cinema que cal reivindicar.

Zona Nord, gener-febrer 2003

Notes

¹ Els fragments textuais citats apareixen reproduïts al film i han estat extrets del seu web: www.palavraeutopia.com

² Segons la necrològica publicada per Vicente MOLINA FOIX, «João César Monteiro, director de cine», *El País*, 08-02-2003, p. 39

³ Ben aviat, a finals de febrer, s'estrenarà a Espanya *O principio da incerteza*, enmig d'una cartellera ben atapeïda per les estrenes de les pel·lícules nord-americanes candidates a l'Oscar, vegeu *Cinemanía*, núm. 89 (febrer 2003), p. 116.

⁴ Aquesta divergència d'opinions es manifestà també, òbviament, entre la crítica especialitzada. Com a mostra val la pena esmentar les ressenyes negatives d'Oti RODRÍGUEZ MARCHANTE (*Cinemanía*, agost 2001, p. 54) i Jordi BATLLE CAMINAL (*La Vanguardia*, 05-08-2001, p.44), que no van acollir gairebé el film i que contrasten amb les positives d'Esteve RIAMBAU (*Avui*, 06-08-2001, p. 31) i Quim CASAS (*Dirigido por*, setembre 2001, p. 12).

⁵ L'Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques d'Espanya ha tornat a denunciar la invasió del mercat espanyol pel cinema de Hollywood en un informe recent —com tots els anys per aquestes dates, coincidint amb la cerimònia dels Goya— sobre el balanç del cine espanyol durant l'any 2002. Les xifres publicades evidencien una pèrdua d'espectadors respecte a l'any anterior, vegeu *Academia. Revista del cine español*, núm. 33 (hivern 2003).

⁶ La literatura profètica d'António Vieira anunciava, a partir de les profecies del sabater Gonçalo Eanes Bandarra (1530-1540), l'imminent adveniment del Cinquè Imperi, predit pels profetes bíblics Daniel i Ezequiel, el regne definitiu que seria instaurat pel rei portuguès Joan IV ressucitat —identificat amb la figura del Monarca Universal— i que significaria l'establiment definitiu d'una edat de pau, amor i justícia a la terra amb la conversió del món al Cristianisme. El cinquè imperi havia de substituir el quart, el romà, del qual era hereu la casa dels Habsburg, detentors del títol del Sacre Imperi Romanogermànic. Precisament, les profecies de Bandarra van ser utilitzades políticament durant l'època de la *Restauração* portuguesa, mitjançant el mite del sebastianisme o l'esperança de retorn del rei Sebastià I mort al nord d'Àfrica en la batalla de Qsar el Kebîr (1578), per tal de legitimar l'accés al tron portuguès del duc de Bragança durant la dominació de la monarquia hispànica. Sobre el procés d'incorporació de Portugal durant el regnat de Felip II, vegeu Maria Àngels PÉREZ SAMPER. *Catalunya i Portugal el 1640. Dos pobles en una cruïlla*. Barcelona: Curial, 1992, p. 30-36. Pel que fa al sebastianisme i el cinquè imperi, vegeu *ibid.* p. 74-78 i l'estudi introductori a l'edició de llibre d'António VIEIRA. *História del Futuro*. Edició de Luisa TRIAS I FOLCH i Enrique NOGUERAS. Madrid: Cátedra, 1987, p. 9-14.

⁷ Vegeu, en relació a aquest film, l'article de Mario MARTÍNEZ GOMIS, «El ocaso de la Compañía de Jesús en América Latina: *La Misión*», a José UROZ (ed.). *Historia y Cine*. Alacant: Publicacions de la Universitat d'Alacant, 1999, p. 191-200.

Fitxa tècnica i artística

Títol: Palavra e Utopia. *Títols comercials (castellà, francès i anglès):* Palabra y utopía. Parole et utopie. Word and Utopia.

Productor: Paulo Branco. *Producció:* Madragoa Filmes (Portugal), RTP-Rádio Televisão Portuguesa (Portugal), Gemini Films (França), Plateau Produções (Brasil), Wanda Films (Espanya). *Any de Producció:* 2000. *Distribució:* Wanda Visión. *Duració:* 130 min.

Direcció: Manoel de Oliveira. *Guió:* Manoel de Oliveira. *Contribució històrica i literària sobre el pare António Vieira:* pare João Marques. *Fotografia:* Renato Berta

(color, 35 mm, 1:1,66). *Música*: . *Montatge*: Valérie Loiseleux. *So*: Henri Maikoff (Dolby Digital). *Vestuari*: Isabel Branco. *Decorats*: Rui Alves. *Maquillatge*: Emmanuelle Fevre. *Perruqueria*: Catherine Leblanc.

Intèrprets: Ricardo Trepa (pare António Vieira, jove), Luís Miguel Cintra (pare António Vieira, adult), Lima Duarte (pare António Vieira, vell), Miguel Guilherme (pare José Soares), Leonor Silveira (reina Cristina de Suècia), Renato Di Carmine (pare Jerónimo Cattaneo), Diogo Dória (inquisidor en cap), Paulo Matos (notari inquisitorial), António Reis (fiscal inquisitorial), Canto e Castro (governador del Brasil), José Pinto (pare provincial), José Manuel Mendes (inquisidor general), Rogério Vieira (rei João IV), Duarte de Almeida (papa Climent X), Ronaldo Bonacchi (pare Bonucci), Rogério Samora (pare provincial), Luís Lima Barreto (pare Pacheco), Rui Luís (nunci).

Premis obtinguts: Premi Especial del Jurat al 26è Festival de Cine Iberoamericà de Huelva (2000).

Estrena a Barcelona: 3 d'agost del 2001. *Sales d'exhibició*: Verdi Park (VOSE).

Bibliografia consultada

Bibliografia cinematogràfica

a) Articles del director

OLIVEIRA, Manoel de. «Parole et cinéma», *Cahiers du cinéma*, núm. 555 (març del 2001), p. 42-45

b) Crítiques

BATLLE CAMINAL, Jordi. «Palabra y utopía. Deleite para fans de Oliveira», *La Vanguardia*, 05-08-2001, p. 44

BOUQUET, Stéphane. «Parole et utopie, de Manoel de Oliveira. L'empire des mots», *Cahiers du cinéma*, núm. 553 (gener 2001), p. 70-72

CASAS, Quim. «Palabra y utopía. Depuración y musicalidad», *Dirigido por*, núm. 304 (setembre 2001), p. 12

FRODON, Jean-Michel. «Autoportrait d'Oliveira en prédicateur anti-esclavagiste»/KÉCHICHIAN, Patrick. «Entre théologie et politique, la vie exemplaire du Père Vieira», *Le Monde*, 17-01-2001, p. 30

GIMFERRER, Pere. «El último Oliveira», *El Cultural*, 26-09-2001, p. 48-50

MASSON, Alain. «Parole et Utopie. “De fazer de Lisboa nova Roma”», *Positif*, núm. 480 (febrer 2001), p. 23-24

PILLORGET, René. «Antonio Vieira, un aventurier de la foi», *Le Figaro*, 19-01-2001, p. 31

RIAMBAU, Esteve. «Palabra y utopía», *Fotogramas*, núm. 1894 (agost 2001), p. 16

—, «“Palabra y utopía”. Sermons exemplars», *Avui*, 06-08-2001, p. 31

RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti. «Palabra y utopía. Hay películas de Oliveira que son como todas», *Cinemanía*, núm. 71 (agost 2001), p. 54

SÉGURET, Olivier. «Oliveira, autoportrait via Vieira», *Libération*, 17-01-2001, p. 39

c) Internet

<http://www.palavraeutopia.com>

<http://www.instituto-camoes.pt/bases/oliveira.htm>

<http://us.imdb.com/Title?0200257>

Edicions i traduccions de les obres de Vieira

a) Textos en portuguès

VIEIRA, António. *Cartas*. Edició de João Lúcio de AZEVEDO. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997. 3 vols.

VIEIRA, António. *História do Futuro*. Introducció, actualització del text i notes de Maria Leonor CARVALHÃO BUESCU. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. 2^a edició.

b) Traduccions en català

VIEIRA, António. *Sermons*. Introducció de Lluïsa TRIAS i FOLCH. Traducció de Gabriel SAMPOL. Barcelona: Proa, 1994. (Clàssics del Cristianisme, 43).

c) Traduccions en castellà

VIEIRA, António. *Historia del Futuro*. Edició de Luisa TRIAS FOLCH i Enrique NOGUERAS. Madrid: Cátedra, 1987. (Letras Universales, 76).

Monografies

a) Estudis biogràfics

Padre António Vieira s.j. e Napoli. Nàpols: Istituto Universitario Orientale, 1997.

SARAIVA, António José. *História e utopia. Estudos sobre Vieira*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

b) Context històric

CAPELO, Rui Grilo. *Profetismo e esoterismo. A arte dos prognósticos em Portugal (Séculos XVII-XVIII)*. Coímbra: Livraria Minerva, 1994.

PÉREZ SAMPER, Maria Àngels. *Catalunya i Portugal el 1640. Dos pobles en una cruïlla*. Barcelona: Curial, 1992.