

MANOEL DE OLIVEIRA: FILMAR A PALAVRA E O MITO[1]

MANOEL DE OLIVEIRA: FILMING THE WORD AND THE MYTH

João Carlos Firmino Andrade de Carvalho[2]

RESUMO

Nesta comunicação, o autor revisitará dois filmes do cineasta Manoel de Oliveira – *Quinto Império – Ontem como Hoje* (2004) e *Palavra e Utopia* (2000) – retomando, desse modo, um período da história portuguesa – os séculos XVI e XVII – e, simultaneamente, a interpretação que dele faz o cineasta, nomeadamente sobre o mito sebástico, o mito do Quinto Império e sobre a vida e obra dessa figura grande da literatura e cultura portuguesas que é o Padre António Vieira, o jesuíta nonagenário que revela ter algumas afinidades com o cineasta português. Procura-se ainda sublinhar o modo como o ensino da literatura e cultura portuguesas pode beneficiar do encontro com o cinema e com a filmografia de Manoel de Oliveira, a sua leitura histórica com o olhar do presente, a sua linguagem cinematográfica, a sua poética e retórica fílmicas.

Palavras-chave: literatura/cultura, cinema, mito sebástico, mito do Quinto Império, P. António Vieira.

ABSTRACT

In this paper, the author revisits two films by filmmaker Manoel de Oliveira - Quinto Império – Ontem como Hoje (2004) and Palavra e Utopia (2000) - thereby revisiting a period of Portuguese history (the 16th and 17th centuries) and the filmmaker's interpretation of it. Particular attention is paid to the Sebastianist myth, the myth of the Fifth Empire, and the life and work of Father António Vieira - a towering figure in Portuguese literature and culture and a nonagenarian Jesuit who shares certain affinities with the Portuguese filmmaker. The paper also highlights how the teaching of Portuguese literature and culture can benefit from an engagement with cinema - specifically Manoel de Oliveira's filmography- through his historical interpretation viewed from the present, his cinematic language, and his filmic poetics and rhetoric.

Keywords: literature/culture, Cinema, sebastianist myth, myth of the Fifth Empire, Fr. António Vieira.

---

[1] Recebido em 27/05/2026. Aprovado em 13/06/2026. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.24221609
[2] Universidade do Algarve. jccarva@ualg.pt



Quando regressou do Oriente em abril de 1570, Luís de Camões encontrou uma Lisboa e um reino muito diferentes daqueles que conhecera até março de 1553. Os tempos estavam, de facto, muito outros: o império vacilava em vários sentidos, a India dava mais prejuízo do que lucro, a cobiça e a corrupção grassavam, a situação do reino fragilizara-se com os sucessivos pedidos de empréstimos financeiros, com as terríveis doenças e fomes entre a população, com a intolerância religiosa a perseguir todos os suspeitos de blasfémias, heresias ou desvios (o envenenamento de Damião de Góis é apenas um triste exemplo) e com um rei jovem (tão desejado que fora o seu nascimento), mas revelando-se agora inexperiente e mal preparado nas funções de monarca, completamente alienado em sonhos de grandeza e fervor religioso e mal acompanhado e aconselhado pelos seus mais próximos. Maria Vitalina Leal de Matos escreveu um romance[3] sobre o poeta onde traça um retrato muito verosímil de tal realidade portuguesa. A empresa da Jornada ao norte de África em 1578 – que ficou conhecida como a guerra dos três reis ou de Alcácer-Quibir – revelou-se a tragédia que muitos vaticinavam e temiam: o completo desbaratamento dos combatentes lusitanos e triunfo das hostes inimigas, morrendo uns milhares, ficando feridos outros tantos, ficando cativos outros ainda e morrendo o rei D. Sebastião (com o suposto desaparecimento do seu corpo). À crise anteriormente referida acresce agora o desastre militar e financeiro que esta derrota em Marrocos acarretou, bem como a crise dinástica resultante da morte do rei que não deixou descendência para o trono luso. Sucede-se a inevitável perda da independência nacional e o tempo da monarquia dual filipina que durou até 1640, data da Restauração e do início do reinado de D. João IV, muito marcado com as guerras com Castela que se prolongaram ainda durante vários anos.

Mas não nos adiantemos no tempo histórico e abramos aqui espaço para nos referirmos ao filme que Manoel de Oliveira realizou em 2004 e intitulou *Quinto Império*

[3] Maria Vitalina Leal de Matos, Camões – Este meu duro génio de vinganças, Arcádia-Babel, Lisboa, 2010.



– *Ontem como Hoje*, longa-metragem de 127 minutos com a produção de Paulo Branco e tendo como intérpretes Ricardo Trêpa, Luís Miguel Cintra, Glória de Matos, Miguel Guilherme e Ruy de Carvalho, entre outros. Contou ainda com o Padre João Marques como consultor histórico e com a música de Carlos Paredes.

Tal como em várias outras ocasiões, o cineasta adaptou uma conhecida obra literária, desta feita uma peça teatral, intitulada *El-Rei D. Sebastião* de 1949, de José Régio, mantendo-se a ela assaz fiel, registe-se, tendo-a feito representar no Convento de Cristo, em Tomar. E se Régio a pretendera menos um género literário e mais um *poema espetacular*[4] *em três atos* isso não desgostaria a Manoel de Oliveira como desgostou aos críticos contemporâneos do poeta. A peça com a duração temporal de uma noite e em três atos dialeticamente articulados (como demonstrou Fernando de Moraes Gebra)[5] não prescinde de toda a intensidade trágica (o género da tragédia grega *Rei Édipo* de Sófocles[6]) de um rei que se vê mais como um "capitão de Deus" inexoravelmente marcado para morrer em nome de Deus e do Reino, tragicidade essa que também surge contraposta à comicidade das parvoíces e disparates dos dois

[4] O teatro lugar de intersecção de diferentes artes. Diz Régio: "A verdade é que o meu teatro até hoje realizado tenta conjugar elementos diversos como a poesia ou a literatura e a música, a mímica, a oratória ou declamação, o bailado rudimentar, o cenário, os efeitos de luz, a indumentária, etc.; – embora, está claro, fique sendo ou continue sendo o poeta dramático o mestre de orquestra: o mantenedor da unidade da obra. Viso ao poema espectacular. Procuro uma expressão integral lançando mão de vários recursos vindos de vários ramos de arte. Assim concebido, o teatro deixa de ser um género literário: embora continue sendo a literatura o seu elemento primacial. Em verdade passa a ser uma arte autónoma, cujo específico está, precisamente, no concurso dos diversos elementos (provindos de outras artes) para uma expressão integral do criador. Suponho que terá sido Wagner quem mais aprofundou, e talvez realizou, esta concepção de teatro." (José Régio, Páginas do Diário Íntimo, pp. 118-119, apud Fernando de Moraes Gebra, "El-Rei Sebastião, de José Régio: Tragédia da Palavra?", Revista Estudos Regianos, Centro de Estudos Regianos, janeiro-dezembro 2021, nº 28, IIIª Série, pp. 51-52 https://www.joseregio.pt/wp-content/uploads/2021/12/MIOLO-28.pdf

[5] "(…) é possível identificar na peça de Régio três discursos em relação dialética: o discurso da loucura épica, da «febre de Além»69, do desejo extraordinário de realizar ideais cruzadísticos (a tese); o discurso dos mais experientes, os que veem baixo e perto, que representa a quotidianidade do reino e o ordinário do ser e do existir (a antítese); o discurso profético de Simão Gomes, o Sapateiro Santo que, embora seja uma personagem histórica com o dom da profecia, em última instância, simboliza as camadas mais profundas do inconsciente do Rei e do reino, na esfera do mito e da morte sacrificial (a síntese)." (Fernando de Moraes Gebra, "El-Rei Sebastião, de José Régio: Tragédia da Palavra?", Revista Estudos Regianos, Centro de Estudos Regianos, janeiro-dezembro 2021, nº 28, IIIª Série, p. 55).

[6] O primeiro título da obra regiana teria sido Sebastião Rei, à imagem da peça de Sófocles.



truões (Perna Curta e Pote da Gordura), dupla responsável pela dimensão humorística, caricatural e irónica. Tudo isto se preserva no filme de Oliveira. Ao cineasta interessou sobremaneira a tragicidade de um rei completamente alienado da realidade do seu reino, com a cabeça cheia de gestas cavaleirescas, vivenciando quimeras sonhadas e procurando compreender o seu papel sacrificial no plano onírico com a ajuda de Simão, o Sapateiro Santo (que é um desdobramento de Bandarra, o célebre Sapateiro de Trancoso e autor de umas Trovas proféticas; e que surge como uma voz interior do seu próprio Inconsciente). Como reverso deste trágico vem o lado cómico dos truões que Oliveira também manterá. Para além disso, interessou-lhe, claro está, a teatralidade da palavra trágica que os seus planos fixos exploram sublimemente, acentuando, com todo o negrume e pesadume da situação, um ponto de vista pessimista, e que não deixamos, aliás, de relacionar com a loucura e irracionalidade dos nossos tempos.

Esta esquizofrénica e antagónica perspetiva de desejo de superação e transcendência de natureza imperial e religiosa, por um lado, e de consciência das limitações de um reino e da insensatez de um projeto, por outro, está bem patente na epopeia *Os Lusíadas* de Camões, dedicada a D. Sebastião, onde o desejo de glorificação e imortalidade do escolhido de Deus (vejam-se as citações que um dos cavaleiros aduladores / bajuladores – Luís de Alcáçova – faz do poema camoniano, nomeadamente extraídas da Dedicatória[7] ao rei) se contrapõe, no final do Canto X[8], à perspetiva crítica do mesmo poeta relativamente aos portugueses cuja cobiça se sobrepôs ao desejo de alargamento da Fé e do Império e que levou o Reino à “austera, apagada e vil tristeza” (perspetiva que, oportunamente, é reproduzida pela boca de um dos truões – o Perna Curta).

Em suma, e de acordo com Fernando de Moraes Gebra a propósito da peça de Régio (*op. cit. supra*) mas que é extensível ao filme de Oliveira, à “febre do Além” contrapõe-se o discurso da experiência dos três velhos conselheiros régios, da avó,

[7] Estâncias 6 e 15.
[8] Estâncias 145-156.



rainha D. Catarina, bem como das vozes sensatas interiores, sucedendo-se a síntese do discurso profético que transforma o ser histórico em ser mitológico pela operação do pensamento analógico-simbólico.

Terminemos com as palavras de Carolin Overhoff Ferreira: “Enquanto o Hamlet de Shakespeare é trágico por encontrar-se no limiar da era da razão e não conseguir livrar-se dos valores tradicionais da vingança, o Sebastião, tanto de Régio quanto de Oliveira, é trágico por não conseguir escapar dos loucos sonhos de uma nação irracional e de um Catolicismo nacionalista. De fato, Sebastião não deseja obter um objeto inalcançável, ele simplesmente não tem escolha entre ser e não ser sacrificado para “servir” ao seu país.”[9]

Quatro anos antes (em 2000), Manoel de Oliveira estreara uma outra longa-metragem de cerca de 130 minutos, intitulada *Palavra e Utopia*, uma coprodução espanhola, italiana, francesa, brasileira e portuguesa e que contou com um reconhecido consultor histórico-literário como o Padre João Marques, com um elenco de atores diversificado e de prestígio como Lima Duarte, Luís Miguel Cintra, Ricardo Trêpa, Miguel Guilherme, Leonor Silveira, Renato Di Carmine, Diogo Dória, Paulo Matos, António Reis, Canto e Castro, José Pinto, José Manuel Mendes, Rogério Vieira, João Bénard da Costa, Ronaldo Bonacchi, entre outros, Contou ainda com a música de Carlos Paredes e de Massimo Scapin. Destaca Carolin Overhoff Ferreira, citada mais acima, que enquanto no filme de 2004 a ideologia do Quinto Império associada ao Sebastianismo é de teor guerreiro e leva à ação (explicável, segundo a autora, no âmbito do contexto do pós-torres gémeas), neste outro filme de 2000 o Quinto Império do Padre António Vieira é utopia ecuménica e pacífica, de crença num mundo melhor. Mas vamos por partes.

O filme *Palavra e Utopia* é um misto de documentário histórico e ficção poética em torno daquele que, para Fernando Pessoa, era o imperador da língua portuguesa

[9] Carolin Overhoff Ferreira, “Palavras sem utopia: a adaptação de El Rei Sebastião por Manoel de Oliveira”, Recorte – Revista de Linguagem, Cultura e Discurso, nº 9, julho-dezembro de 2008 file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/Palavras_Sem_Utopia_A_Adaptacao_De_El_Re.pdf



(daquele período a que os especialistas de história da língua chamam o português clássico) – o Padre António Vieira. A obra de Oliveira ultrapassa a mero registo biográfico, podendo ser considerada uma biografia poético-ficcional assente nas palavras-chave do título – *Palavra* e *Utopia*. O filme tem como momento alfa um genérico acompanhado de imagens de copas de árvores vistas do plano de quem se desloca em baixo numa floresta, adivinhando-se o céu azul entre os ramos e folhas e ouvindo-se a música da guitarra de Carlos Paredes, e como momento ómega imagens do mar ondulante, mar esse que surge, recorrentemente, ao longo de todo o filme como elemento de ligação entre o continente sul-americano (o Brasil) e a Europa (Portugal). Se, num primeiro momento, a demanda da identidade e a contemplação surgem como óbvios motivos da cinematografia do mestre Manoel de Oliveira, na verdade, nos dois momentos, as metáforas do mistério, da viagem e da grande e divina natureza estão bem presentes. O filme ajuda a compreender como o Destino português está, para Vieira, inscrito na própria ordem natural das coisas.

O filme é composto (a realização como composição godardiana) por três fases da vida de Vieira – a da juventude (representada pelo ator português Ricardo Trêpa), a da idade adulta (representada pelo ator português Luís Miguel Cintra) e a da velhice (representada pelo ator brasileiro Lima Duarte) – no fundo refletindo as quatro idades do Homem a que se refere o pregador jesuíta no *Sermão de Quarta-feira de Cinzas*, ouvido no filme.

Contrariando a ordem cronológico-temporal, a história contada começa *in media res*. A cena de abertura, a seguir ao genérico, diz respeito a 21 de junho de 1663, data em que decorre em Coimbra o processo de julgamento inquisitorial de Vieira e, desse modo, vemo-lo de costas sozinho nos seus 55 anos de idade em frente à mesa dos inquisidores nada compassivos com o réu que se reclama inocente sem nunca abdicar da sua verdade. E, simultaneamente, num apontamento irónico a câmara de filmar capta a imagem sofredora de um Cristo negro que parece observar tudo aquilo. E como que por sugestão do crucifixo referido somos catapultados para a primeira fase da vida de Vieira que aos seis anos de idade é levado pelos seus pais



para o Brasil onde estuda no Colégio dos Jesuítas de Salvador da Baía e em cuja Ordem ingressou e veio a ser professor de retórica e de teologia. Ora as primeiras imagens dessa primeira fase de vida são justamente as de índios a dançarem e a cantarem num ambiente exótico brasílico, remetendo-nos para a utopia do homem adâmico do paraíso bíblico, inocente, intocado pelo pecado e, desde 1500 e da *Carta do Achamento do Brasil* de Caminha, à mercê da bondosa infusão da doutrina cristã-católica, aspeto este que será igualmente central na utopia do Quinto Império e, em particular, na utopia vieiriana. No filme, veremos o jovem Vieira que, no momento de fazer os votos de ingresso na Ordem como sacerdote, jurará obediência ao Papa e à Igreja, como é da praxe. mas ouvi-lo-emos num sussurro quase impercetível a acrescentar: "comprometo-me também a dedicar a minha vida ao serviço dos índios e dos negros". O seu apostolado não foi, de facto, nem palaciano nem escolástico, mas antes comprometido com as causas da defesa dos índios brasílicos e dos negros africanos trazidos à força como escravos para o Novo Mundo. Aprendeu, por isso, a falar o tupi-guarani, o quibumdo e outros dialetos ainda. E se isto não bastasse para desafiar quer a ganância dos colonos portugueses nas terras de Vera Cruz quer a intolerância do Santo Ofício em Portugal, àquelas causas anteriormente referidas juntar-se-ão as da defesa das minorias judaica e cristã-nova. E se quanto às primeiras a amizade do Rei D. João IV ainda dará forte cobertura, quanto às últimas já a sanha inquisitorial atingia o rubro, alimentada pela forte desconfiança acerca da interpretação messiânica e providencialista da utopia do Quinto Império[10] vieiriana, recentrada na figura de um D. João IV ressuscitado. E, por isso, não será de estranhar a acusação e a sentença de prisão. A perseguição e o calabouço não se ficarão por

[10] No *Sermão por Acção de Graças pelo Nascimento do Príncipe D. João*, Vieira alude às profecias de Daniel, referindo-se aos quatro impérios conhecidos até então: o dos Assírios, o dos Persas, o dos Gregos e o dos Romanos (ou do Cristianismo, na perspetiva da Igreja). O último que faltaria cumprir seria o Quinto em que toda a terra seria convertida ao Cristianismo por ação de dois imperadores: o espiritual – o Papa – e o temporal – o Rei D. João IV ressuscitado. Esta conceção messiânica do rei português ressuscitado, baseado nas profecias do sapateiro e poeta popular Bandarra, que virá um dia para salvar o seu Povo, surgirá aos olhos da Inquisição como um desdobramento da referência hebraica do Povo Eleito e, portanto, como uma heresia indesculpável.



uma única vez, infelizmente para o Padre, exímio pregador e autor do célebre *Sermão da Sexagésima*, onde expõe o chamado *método português de pregar*, castigando a má pregação, pregadores e ouvintes mais enlevados pelos jogos cultistas e concetistas da moda do que em doutrinar e deixar-se doutrinar e infundir a palavra divina ao rebanho tresmalhado bem como deixar-se conduzir pelo bom pastor. Pois até a respeito deste Sermão os Dominicanos conspiraram… Voltaremos ainda a esta importante questão da arte da pregação segundo Vieira.

Por agora, queremos recordar que com a segunda cena do julgamento inquisitorial de Vieira (em 1667) termina a primeira longa sequência (que inclui a primeira fase do Brasil) – a da juventude (a idade dos sonhos) e a de parte da idade adulta (a das primeiras contrariedades e grandes desilusões) entrecortada pelas muitas viagens à Europa (a Portugal, mas mais tarde também a Roma, onde Vieira encontrou a proteção papal que lhe haveria de valer por mais de uma vez ao longo da sua longa vida, e ainda à Holanda e outros reinos do Velho Continente, em missões de emissário do rei português). No meio de tantas adversidades, Vieira acaba por ser bafejado pela Sorte, pois o Inquisidor-Mor morre e, em 1668, o rei D. Afonso VI é deposto, subindo ao trono D. Pedro, que o protegeu.

A segunda longa sequência que corresponde à segunda parte da idade adulta de Vieira – e também à fase europeia – fica marcada, de facto, pela sua estada de seis anos em Itália, onde aprendeu a falar italiano e ganhou fama como orador loquaz e versátil, tendo chegado a assumir o cargo de pregador da rainha Cristina da Suécia, que poderíamos descrever como uma verdadeira princesa da Renascença rodeada da sua Corte privativa. As cenas em que o pregador jesuíta é convidado a demonstrar a sua verve oratória e retórica perante a rainha sueca e a plêiade de senhores da cúria romana são particularmente relevantes quer no âmbito do contexto artístico, retórico e poético barroco, quer no âmbito da conceção de pregação de Vieira em que o púlpito é essencial aos fins canónicos, mas também para uma eficaz intervenção social e



política na linha do humanismo cristão, quer finalmente, como quer Eduardo Geada[11], no âmbito de uma possível aproximação ética e estética entre Vieira e Oliveira. A primeira dessas cenas é quando Vieira é convidado pela rainha Cristina a discursar após a atuação de um conjunto de canto e música barrocos ao que Vieira corresponde teatralmente pegando justamente nas metáforas da harpa e da funda de David para, respetivamente, ilustrar a arte da música e a arte da pregação de que o sermão é o produto. A harpa, ou seja, a música serve para afastar os maus espíritos; a funda, ou seja, a pregação serve para derrubar os inimigos de Cristo. Percebe-se que, para Vieira, o púlpito é um palco dos dramas existenciais e o pregador um ator do teatro do mundo onde as misérias, as injustiças, as desigualdades têm de ser combatidas através da palavra como instrumento religioso e político. Nesta teatralidade da palavra combativa em nome de um ideal humanista e de uma utopia de um mundo melhor, realçada pelos enquadramentos simples e pela longa duração dos planos, podemos ver uma primeira aproximação entre o cineasta e o pregador. A outra cena é aquando do duelo oratório entre Antonio Vieira e Jerónimo Catâneo requerido pela mesma rainha Cristina em torno de saber qual dos dois gentios teria sido mais prudente; se Demócrito que sempre ria ou Heráclito que sempre chorava. É o famoso par dicotómico Riso *versus* Pranto que encontramos na discussão entre o bibliotecário Jorge, o Cego, e o protagonista Guilherme de Baskerville (no filme, Sean Connery) do romance *O Nome da Rosa* de Umberto Eco e de que foi feita uma conhecida versão cinematográfica[12]. A Catâneo caberia a defesa do riso de Demócrito que o padre desempenharia de forma sedutora mas artificiosa e cheia de vento, correspondendo àquilo a que Vieira no *Sermão da Sexagésima* chama de pregadores comediantes. A Vieira caberia a defesa do pranto de Heráclito que o jesuíta português desempenharia não só de forma retoricamente exímia mas de forma a dar peso à substância da mensagem, ou seja, sublinhando, primeiramente, que riso e choro são qualidades do

[11] Eduardo Geada, “Palavra e Utopia: Padre António Vieira no filme de Manoel de Oliveira”, Ideação, Feira de Santana, nº 19, v. 1, jan./Jun., 2008, p.106. https://oaji.net/articles/2020/8922-1595976550.pdf
[12] Jean-Jacques Annaud (dir.), O Nome da Rosa, Produção de Bernd Eichinger, 1986



ser racional e, seguidamente, sustentando a impossibilidade de Heráclito rir diante de um mundo que é um interminável teatro de injustiças e de sofrimento humano (até mesmo Demócrito se ria era dos seus mundo infinitos imaginados, não do nosso mundo terreno). Antes e durante a contenda encontramos a mesma teatralidade de que falávamos atrás. O luxo palaciano do Vaticano em que a câmara se demora teria mais a ver com os prazeres e o riso dos privilegiados enquanto os trabalhos e os perigos do mundo real teria mais a ver com as lágrimas de Heráclito. Esta teatralidade da imagem e da palavra tem tudo a ver com o barroco, com Vieira e com o cineasta Oliveira. O teatro como metáfora da existência é um preceito da arte barroca e da cultura contrarreformista do século XVII, um traço definidor da arte oratória de Vieira entendida, não como fingimento ou artificialidade vã, mas antes como genuína representação da natureza dramática da realidade pura e dura. Se o espetáculo do drama humano no mundo é mais bem apreendido através da representação teatral então compreendemos o que há de comum entre o barroco, António Vieira e Manoel de Oliveira, para quem, como refere Geada, “o cinema é, antes de mais, um registo audiovisual do teatro (…) 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” (pp. 109-110).

A terceira e última sequência fílmica, corresponde à terceira fase da vida do Padre Vieira – a da velhice – fundamentalmente dominada pelo retorno e vivência no Brasil, onde ainda conhecerá algumas últimas agruras e derradeiros dissabores (sempre resultantes de fricções com os poderes – religioso e político). Manifestará, sob a forma epistolar, a sua mágoa e deceção relativamente aos portugueses, lamentando-se nomeadamente de enquanto na Universidade de Coimbra se ter queimado a sua efígie numa Universidade castelhana do México lhe terem sido dedicadas umas conclusões teológicas e estampado a sua imagem. Já muito doente e praticamente cego, um último apelo e pedido de proteção e desagravo seguirá para o Papa, em Roma. Porém, a resposta mais definitiva com esse desagravo só chegará



já no leito de morte, rodeado pelos seus mais próximos irmãos da Companhia de Jesus, numa representação fotográfica muito bem conseguida que reproduz a técnica pictórica do *chiaroscuro*, do contraste da luz e sombra que intensifica a vertente psicológica e dramática, técnica essa utilizada desde a pintura renascentista italiana até ao barroco. Essa última vitória pessoal de uma dedicada vida de combate político-religioso pode funcionar como uma forma de síntese depois de um intenso conflito dialético que opôs a tese (os sonhos, os ideais, a utopia) e a antítese (as derrotas, as desilusões, os contratempos). Como refere Eduardo Geada, "Manoel de Oliveira dá(-nos) a conhecer um personagem complexo, contraditório, multifacetado."[13]

Gostaríamos de terminar enfatizando a importância didática do cinema de Oliveira e, em particular, de filmes como os abordados aqui no âmbito do ensino da literatura e cultura portuguesas, porquanto a aprendizagem da descodificação da sua poética e retórica cinematográficas bem como a compreensão da sua inquietude interrogadora do passado histórico a partir do presente afigura-se-nos como forma de maturação hermenêutica, essencial nos estudantes do ensino superior.

REFERÊNCIAS

Camões, Luís de, Os Lusíadas, Porto Editora, Porto, 2020

Carvalho, Jeffis, "Mar, corpo e vento. Padre Vieira, por Manoel de Oliveira", in À pala de Walsh / in Estado da Arte – Revista de Cultura, Artes e Ideias https://apaladewalsh.com/2020/10/mar-corpo-e-vento-padre-vieira-por-manoel-de-oliveira/

Ferreira, Carolin Overhoff, "Palavras sem utopia: a adaptação de El Rei Sebastião por Manoel de Oliveira", Recorte – Revista de Linguagem, Cultura e Discurso, nº 9, julho-dezembro de 2008 file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/Palavras_Sem_Utopia_A_Adaptacao_De_El_Re.pdf

[13] Eduardo Geada, "Palavra e Utopia: Padre António Vieira no filme de Manoel de Oliveira", Ideação, Feira de Santana, nº 19, v. 1, jan/Jun., 2008, p.111. https://oaji.net/articles/2020/8922-1595976550.pdf



Geada, Eduardo, “Palavra e Utopia: Padre António Vieira no filme de Manoel de Oliveira”, Ideação, Feira de Santana, nº 19, v. 1, jan./Jun., 2008, pp. 95-111 https://oaji.net/articles/2020/8922-1595976550.pdf

Gebra, Fernando de Moraes, “El-Rei Sebastião, de José Régio: Tragédia da Palavra?”, Revista Estudos Regianos, Centro de Estudos Regianos, janeiro-dezembro 2021, nº 28, IIIª Série, pp. 51-52 https://www.joseregio.pt/wp-content/uploads/2021/12/MIOLO-28.pdf

Matos, Maria Vitalina Leal de, Camões – Este meu duro génio de vinganças, Arcádia-Babel, Lisboa, 2010

REFERÊNCIAS ÁUDIO-VISUAIS

Oliveira, Manoel de, Palavra e Utopia, Produção de Paulo Branco, 2000

Oliveira, Manoel de, O Quinto Império – Ontem como Hoje, Produção de Paulo Branco, 2004