



Uma poética singular: diálogos entre cinema, pintura e literatura.

A singular poetics: dialogues between cinema, painting and literature.

Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva¹

Resumo: uma das características mais significativas da linguagem cinematográfica é a sua capacidade de aglutinar outras manifestações artísticas através das imagens, do som e do movimento. Isto posto, este artigo propõe observar, através da análise do filme *As pinturas do meu irmão Julio* (1965), de que maneira o cinema de Manoel de Oliveira desenvolve esse aspecto interartes, sobretudo no que diz respeito ao diálogo estabelecido entre pintura, literatura e cinema.

Palavras-chave: cinema; pintura; literatura; Manoel de Oliveira; José Régio.

Abstract: one of the most significant features of cinematographic language is the ability to bring together other artistic manifestations through images, sound and movement. This paper proposes to observe, through the analysis of the film *As pinturas do meu irmão Julio* (1965), which way the cinema of Manoel de Oliveira develops this aspect interartes, especially with respect to the established dialogue between painting, literature and cinema.

Keywords: cinema; painting; literature; Manoel de Oliveira; José Régio.

O Romantismo alemão divulgou um conceito estético que ficou amplamente conhecido como “Gesamtkunstwerk”, termo através do qual Richard Wagner propunha a conjugação da música, do teatro, do canto, da dança e das artes plásticas em uma única obra, aquela que seria denominada “obra de arte total”, tradução literal do preceito wagneriano. Em suma, Wagner criticava parcialmente a ópera de seu tempo que, segundo o compositor, priorizava a música em detrimento dos aspectos teatrais; no entanto, o termo se popularizou e passou a ser utilizado como referência à integração de diferentes manifestações artísticas em uma mesma expressão. Tempos depois, em plena Segunda Revolução Industrial, surge no final do século XIX uma nova forma de arte capaz de articular, através da tecnologia, diversas manifestações artísticas agregadas em um mesmo objeto: o cinema. Assim, a linguagem cinematográfica atende efetivamente àquele conceito wagneriano de obra total, na medida em que registra em película não só a própria realidade, mas também outras formas de expressão através da arte, como a literatura, o teatro e até mesmo a pintura.

Neste sentido, é possível compreender o cinema como uma arte sincrética, que se constitui em seus próprios recursos expressivos, mas também combinando múltiplas outras linguagens. Este aspecto torna-se mais evidente no caso de realizadores que encontram na potência aglutinadora da linguagem cinematográfica o elemento basilar

¹ Mariana Copertino é bacharel e licenciada em Letras pela UNESP FCL/AR e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da mesma instituição, tendo defendido a dissertação intitulada *O cinema de Manoel de Oliveira: um caso singular*. Atualmente desenvolve o projeto de doutorado *O cinema de Manoel de Oliveira e o pensamento crítico da Revista Presença*, também no PPGEL da UNESP FCL/Ar. Atua como professora de Literatura e desenvolve pesquisa na área de cinema, literatura, teatro e relações intersemióticas.

de sua própria estética. Um exemplo icônico desta coexistência interartes no cinema é o realizador português Manoel de Oliveira que se valeu, constantemente, de textos literários e teatrais como matéria-prima de sua produção, transformando-os em arrojadas releituras e incorporando à adaptação a sua própria interpretação dos textos. Além da ressignificação da obra literária, são inúmeras as referências ao teatro, à pintura e à música, que sempre caminharam lado a lado nesta proposta estética. No âmbito do diálogo entre as artes, há na produção cinematográfica de Manoel de Oliveira uma referência absolutamente significativa: José Régio, escritor vilacondense que apresentou ao amigo cineasta um universo amplo de referências artísticas, desempenhando um papel fundamental como mentor, parceiro, produtor e crítico da obra do realizador.

A relação entre José Régio e Manoel de Oliveira resultou em muitas produções ao longo das primeiras décadas do século XX, até a morte do poeta em 1969. Régio foi sempre muito ligado ao cinema, não apenas como crítico, mas também como fiel espectador dos filmes que circulavam no movimento cineclubista naquela altura; teve inclusive frequente participação nas produções de Oliveira, como conselheiro literário e intelectual. Na década de 1950, o cineasta pretendia realizar um grande projeto dedicado a José Régio que consistia em uma espécie de retrato biográfico intitulado, a princípio, *O Poeta* e, posteriormente, *O caminho*, inspirado no conto homônimo de Régio. O filme não foi realizado por uma série de razões, mas acabou por transformar-se em um outro projeto conjunto entre os dois artistas que recebeu o nome de *Palco de um povo*, um extenso documentário dividido em episódios. A premissa da série documental era reunir autos, passagens de romances portugueses, documentários sobre artistas e trechos literários na intenção de criar um objeto fílmico sobre toda a laboração do povo lusitano (BÉNARD DA COSTA, OLIVEIRA, 2008, p.81); porém, este projeto também não chegou a se concretizar por falta de apoio financeiro. No entanto, das filmagens feitas no final da década de 1950 resultam nos filmes *O acto da primavera* (1963), *As pinturas do meu irmão Julio* (1965) e o díptico *Vida e Morte*² (2008), divulgados posteriormente de forma esparsa. A figura de Régio paira sobre estes filmes oriundos do projeto original, que acabam por colocar o escritor como articulador das reflexões propostas; todavia merece especial atenção o curta *As pinturas do meu irmão Julio*, uma espécie de *tour* pela obra pictórica do artista Julio dos Reis Pereira. A particularidade deste filme já é sentida logo no título, sobretudo pelo uso do pronome em primeira pessoa do singular, o que nos indica que a visita à obra de Julio será guiada pelo próprio irmão do pintor. Constata-se, portanto, que a voz narrativa dessa obra fílmica não é a do seu realizador, mas sim a do poeta José Régio.

Manoel de Oliveira sempre refletiu a respeito da forma do cinema e do seu potencial de arte completa, capaz de registrar através da imagem, não só a realidade na qual está inserido, mas também uma série de outras manifestações artísticas, manipulá-las e dar vida, mesmo que de forma ilusória, a um elemento inanimado. Em seu ensaio “Esta minha paixão”, Oliveira afirma:

² Esse díptico é composto pelas curtas-metragens *Romance de Vila do Conde* e *O poeta doido*, o vitral e a santa morta, inspirados em textos homônimos de Régio. Estes dois filmes foram concluídos apenas no ano de 2008, com o apoio do ator Luís Miguel Cintra.

Tal como Da Vinci ambicionava voar à imitação das aves, a ideia de introduzir movimento nas imagens foi uma outra das muitas aspirações que sempre animaram o homem a superar-se à sua comezinha condição. Esta ideia de movimentar as imagens remonta de há muito. Certos pintores, na impossibilidade de poderem dar movimento real às suas pinturas, sugeriam-no, em parte ou no todo de seus quadros, fixando uma expressão de movimento como se fora um instantâneo desse momento ativo. Contudo essa vontade generalizou-se e já se procurava fora da pintura, tornando-se uma obsessão imparável. [...] O cinema nasce dessa obsessão do movimento [...]. (OLIVEIRA, 2005, p.167)

O realizador deixa claro através dessa comparação que o cinema se origina na necessidade do movimento, da busca pelo registro da movimentação que resista a qualquer referência temporal. Cinema é, portanto, imagem e movimento. Nesse sentido, salta aos olhos a produção d'*As pinturas do meu irmão Julio* que é capaz de articular um diálogo estrito entre o cinema e a pintura, permeados pela presença da literatura. O movimento é aspecto fundamental nesse filme, uma vez que o olhar do espectador é guiado pela câmara que percorre os quadros de Julio de maneira singular e orienta a leitura proposta de cada um deles.

O curta-metragem se inicia de maneira nostálgica, com as palavras emocionadas de José Régio que entoam os primeiros versos do poema "Vila do Conde espraiada", seguidos de uma breve introdução da persona de Julio e de seu olhar poético e artístico. Esses versos antecipam a entrada do poeta na velha casa em que cresceu com o irmão e onde estão guardados os seus quadros. Diz o poeta, evocando seu poema:

*Vila do Conde, espraiada
Entre pinhais, rio e mar!
- Lembra-me Vila do Conde,
Já me ponho a suspirar.*

Depois de uma tão longa ausência seria bem voltar à Vila do Conde. Aquelas duas casas, comunicadas entre si, eram verdadeiramente uma só casa. Ali nascemos, ali nos criamos. Gostava de entrar pela porta da casa mais pequena. Uma vizinha guardava, durante as minhas ausências, a velha e pesada chave anacrônica que delimitava os nossos mistérios. Meu irmão Julio também é poeta. Poeta, desenhador e pintor. Lembro-me das suas pinturas. Sempre me comprazia contemplar os seus cartões pintados com cores muito vivas e muito puras. Lembro-me de suas cabeças de mulher se abrindo como flores exóticas. Lembro-me... (OLIVEIRA, 1965, 00:02:50)

O espectador ouve a declamação destes versos iniciais enquanto acompanha o próprio poeta José Régio a caminhar por Vila do Conde e adentrar a casa onde nasceu, tão repleta das lembranças que impulsionam esse texto de abertura. A memória vem à tona pelas palavras através de uma delicadeza nostálgica e, desta forma, invocam-se as lembranças que vão sustentar o cenário dessa película, na medida em que configuram o espaço memorial que apresentará a beleza das pinturas de Julio. O verbo lembrar repetido com insistência por Régio evoca a memória da terra natal e dos tempos vivenciados ali, na Vila do Conde espraiada, ao lado do irmão. É, pois, a

memória, através da literatura, que conduz o espectador pela proposta temática do filme.



Figura 1: Fotogramas dos planos em que José Régio aparece no filme *As pinturas de meu irmão Julio* (1965). 00:01:14

No belíssimo plano-sequência que antecipa a apresentação dos quadros de Julio dos Reis Pereira, o espectador percebe José Régio metonimicamente, a começar pela sua voz carregada de emoção ao falar da casa da infância; em seguida por sua sombra na parede, projetada pelo sol a pino e, por fim, pela sua mão que pega a tal chave anacrônica para abrir a porta da casa e revelar ao espectador aquele universo íntimo e memorial. Assim, o poema literário através das lembranças que mobiliza, funciona como um elo que o filme estabelecerá entre cinema e pintura, uma vez que o tudo aquilo que será revelado sobre os quadros de Julio é pautado no olhar e na percepção de José Régio, que nos faz um convite para adentrar esse universo das lembranças vilacondenses.

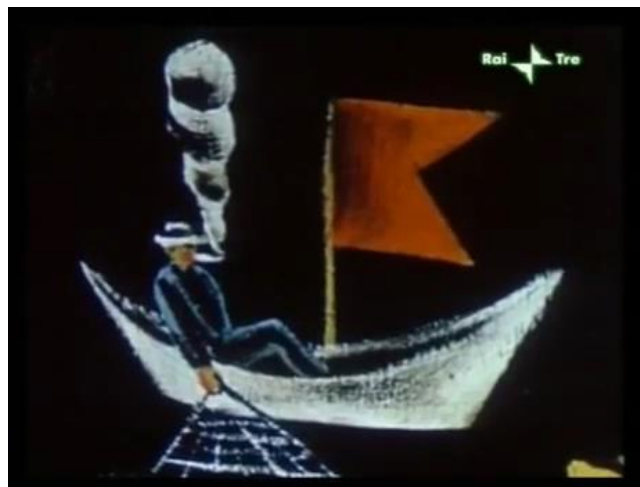


Figura 2: Fotograma do filme *As pinturas do meu irmão Julio*, de Manoel de Oliveira. 00:09:47

As pinturas do meu irmão Julio oscila entre a ficção e o documentário, ao criar uma seleção das imagens através da transfiguração e subjetivação da realidade. A câmera focaliza as pinturas para nos introduzir em circuitos amplos do imaginário do artista, conduzindo o nosso olhar através de uma proposta narrativa que se constitui nos recortes imagéticos. O curta-metragem é, portanto, uma sucessão ininterrupta de figuras pictóricas e não apenas a reprodução das telas inteiramente filmadas. Oliveira opta por recortar, através do recurso da câmera cinematográfica, detalhes e pormenores destas pinturas, conduzindo o olhar do espectador e contando, através desses recortes, uma outra narrativa. Além disso, por muitas vezes, o cineasta

movimenta as pinturas na tentativa de estimular a sensação de que adquiriram vida própria diante do espectador, como se estivessem se manifestando para serem filmadas, tal qual o barco que parece mover-se no ritmo das ondas³. Assim, com a mobilidade constante daquilo que se vê no ecrã, a visita que o espectador faz à obra de Julio acontece em um ritmo vertiginoso, como bem observa o crítico Jorge Leitão de Ramos.

“As Pinturas do Meu Irmão Júlio” possui uma vertigem de difícil definição, cria uma angústia cerrada (até porque, ao contrário de um quadro, este filme não tem a serena ou violenta delimitação de uma moldura – e o retângulo do écran não produz a mesma sensação psicológica, sobretudo se o que nele é projectado tem uma dinâmica de câmara e de montagem ininterrupta. (RAMOS, 1989, p.60)

Essa sensação de angústia provocada pelo trajeto no labirinto pictórico é adensada pela montagem sequencial dos planos enquadrados que parecem apresentar as imagens disformes e ostensivamente modernistas em ritmo acelerado e quase sufocante, o que reforça a sensação evidenciada pelo aspecto expressionista das pinturas selecionadas por Régio para este filme. Um outro elemento que reforça potencialmente essa sensação vertiginosa é a presença da música orquestrada por Carlos Paredes, um interessante improviso de guitarra portuguesa que, como trilha sonora, nos conduz nesse percurso expressionista pelo universo plástico de Julio dos Reis, imprimindo uma noção de movimento àquela figura supostamente estática. A música contribui de forma muito valiosa para o cinema e cria uma espécie de camada de linguagem para as imagens reproduzidas no ecrã; constituindo, desta forma, uma dimensão outra, como afirma o próprio Manoel de Oliveira em entrevista a Jacques Parsi e Antoine de Baecque.

Há uma espécie de afinidade entre a música e o cinema, ao mesmo tempo que uma certa complementaridade. Porque a música guarda sempre o seu segredo, algo de abstrato que a imagem concretiza. A música é suscetível de atribuir à imagem qualquer coisa para além do que se vê [...]. Além disso, imprime movimento a algo de imóvel de um plano fixo (BAECQUE e PARSI, 1999, p. 142).

De fato, o movimento que o realizador busca *n'As pinturas do meu irmão Julio* é reforçado pela música de Carlos Paredes que se alinha à movimentação das próprias pinturas em frente à câmara de filmagem. Assim, o olhar de Manoel de Oliveira é lançado sobre os quadros de Julio que, por sua vez, representam o olhar do pintor sobre o mundo, estabelecendo assim, uma espécie de cumplicidade entre os dois artistas. À medida em que a câmara focaliza os quadros, realça tanto a crítica ao quotidiano configurado pelos burgueses, quanto à gravidade da figura feminina, motivos centrais da obra de Júlio e temas fulcrais de filmes oliveirianos. (MIRANDA, 2011, p.180). A dimensão crítica está evidenciada na forma como as figuras, aqui em

³ Referência à pintura de um barco que aparece no minuto 00:09:45 do filme *As pinturas do meu irmão Julio*. O quadro é movimentado da esquerda para a direita sucessivas vezes para sugerir que ele está velejando em alto mar. Não há indicação do título desta pintura no catálogo da obra de Julio.

oposição, aparecem retratadas: os burgueses, em geral, são homens grotescos, de aparência monstruosa e sempre ávidos pelo corpo das mulheres com quem dividem a cena; as figuras femininas, por sua vez, são retratadas de forma sublime e delicada.

Ainda que seja um dos grandes representantes das artes plásticas em Portugal, em geral, a crítica especializada tratou Julio dos Reis Pereira como um artista marginalizado, por assim dizer, até mesmo como poeta, sob o pseudônimo de Saúl Dias. Em suas primeiras produções, o pintor busca no expressionismo e na pintura de vanguarda meios para evidenciar a agonia da opressora vida moderna que imperava no cotidiano dos grandes centros urbanos no início do século XX. Oliveira faz vir à tona a angústia humana tão característica do homem moderno e bem representada nos quadros de Julio, ao passo que constrói uma jornada pela expressão de um mundo interior pertencente àquelas figuras distorcidas e que parecem conter um grito de desespero preso em suas gargantas. Nas pinturas selecionadas para compor o tour pelo qual Régio guia o espectador oliveiriano, destacam-se singularmente as imagens femininas que aparecem basicamente retratadas de duas maneiras: ora como burguesas típicas na representação das vestes e do porte; ora de maneira sensual e transgressora, completamente nuas e sedutoras. Oliveira capta a atenção do espectador para essas duas formas de representação da mulher nos quadros de Julio, o que é significativo uma vez que revela a misteriosa duplicidade que ronda a imagem da figura feminina nas artes. A câmera cinematográfica passeia pelo corpo sinuoso dessas damas revelando, sob a ótica oliveiriana, seus mistérios e segredos. Por muitas vezes também, Oliveira contrapõe a figura feminina à masculina de forma a montar no cinema, o que Julio já propunha na pintura: o homem como opressor da mulher. Isso é evidenciado, por exemplo, nos planos que enfocam quadros como *Epitalâmio* (1931) ou *O burguês e a menina* (1931).



Figuras 3 e 4: reprodução dos quadros *O burguês e a menina* (1931) e *Epitalâmio* (1931), respectivamente

Inegavelmente, o movimento é a essência desse filme que atribui a mobilidade característica da sétima arte à pintura, até então vista como essencialmente estática. A partir do momento que Oliveira movimenta a câmera para fazer dançar os quadros de Julio, imprime sobre a obra pictórica o artifício cinematográfico da movimentação. Segundo a estudiosa de cinema Ana Miranda

Afastando-se do postulado oitocentista de que a pintura é imóvel, Oliveira explana o movimento que habita as pinturas, procurando ultrapassar barreiras impostas pelo binómio espaço-tempo, através de recursos que estimulam o deslocamento do olhar, como as sucessões de eventos em cada tela, as sobreposições e os ressaltos de forma e cor. (MIRANDA, 2011, p. 181)

A animação das imagens de Julio é, portanto, o objetivo central de Manoel de Oliveira nesta película. O realizador assume também o papel de poeta, dando vida àquelas pinturas que, por sua vez, estão carregadas de poesia, no sentido essencial do termo. Essa sintonia concretiza-se no último plano-sequência, quando o realizador filma em detalhes um autorretrato de Julio, intitulado *Família* (1926-32), que o representa justamente na atividade de pintar, em perspectiva metalinguística. No quadro, o modelo observado pelo pintor é seu próprio filho, retratado com caracterizações similares a de um querubim que, em muito, lembra os anjos musicais das produções seiscentistas. Assim, através de um movimento horizontal, seguido de um vertical, a câmera encontra, no canto inferior direito da pintura, a assinatura de Julio e ali se fixa, como fecho para a obra fílmica de Oliveira.



Figuras 5 e 6: reprodução do quadro *Família* (1926-32) e plano-sequência da exibição deste mesmo quadro no filme de Manoel de Oliveira (00:16:00 a 00:16:28)

O plano final concebe, por fim, a reconstituição da memória em muitos aspectos: a memória de Régio e suas lembranças do irmão, a memória de Julio e sua visão de mundo impressa em óleo sobre tela e a memória do próprio Oliveira que reconta essa

história à sua maneira. O que temos, portanto, é o cinema a lançar seu olhar sobre a pintura, valendo-se da linguagem literária e musical para fazê-lo. A conjugação das cores, texturas, palavras, sonoridade, movimentos e vertigem proporcionam, ao fim e ao cabo, um exemplo evidente daquilo que Wagner defendia como obra de arte total, manifestada através de uma poética singular. *As pinturas do meu irmão Julio* expressa em si um exemplo claro da linguagem do cinema, mas também da coexistência de outras linguagens no cinema; resultando, portanto, na pintura viva que é este filme.

Bibliografia

BAEQUE, Antoine de, PARSI, Jacques. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Porto: Campo das Letras, 1999. (Campo do Cinema, 3).

BÉNARD DA COSTA, João; OLIVEIRA, Manoel de. **Manoel de Oliveira: cem anos**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu do Cinema, 2008.

MIRANDA, Ana. *Pintura Movente: As pinturas do Meu Irmão Júlio* In: **Doc On-line**, n. 10, agosto de 2011, [www.doc.ubi.pt](http://doc.ubi.pt), Universidade da Beira do Interior. Covilhã: UBI, 2011. pp. 177-183. . Disponível online em: http://doc.ubi.pt/10/analise_ana_miranda.pdf.

OLIVEIRA, Manoel. *Esta minha paixão*. In: MACHADO, Álvaro (org.) **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 166-173.

RAMOS, Jorge Leitão. **Dicionário do Cinema Português 1962-1988**. Lisboa: Editora Caminho, 1989.

FILMOGRAFIA

As pinturas do meu irmão Julio. Manoel de Oliveira, Portugal, 1965, documentário, 19', cor.

REFERÊNCIAS PICTÓRICAS

Epitalâmio (1931). Julio dos Reis Pereira. Óleo sobre cartão. 80 x 65cm. Coleção Câmara Municipal de Vila do Conde - CMCV

Família (1926-32). Julio dos Reis Pereira. Óleo sobre tela. 162 x 133cm. Coleção Manoel de Oliveira.

O burguês e a menina (1931). Julio dos Reis Pereira. Óleo sobre cartão 78,5 x 63cm. Coleção CAM – Fundação Calouste Gulbenkian.