

PINTURA MOVENTE: AS PINTURAS DO MEU IRMÃO JÚLIO

Ana Miranda*

As Pinturas do Meu Irmão Júlio (Portugal, 1965, 16 mm, cor, 16')
Realização, fotografia, montagem, produção: Manoel de Oliveira
Participação: José Régio

Até meados dos anos quarenta a produção de documentário sobre arte em Portugal revelou-se minoritária, contudo, a partir de 1948 realizam-se diversos filmes a incidir na temática artística, mais concretamente na pintura (Ribeiro, 1973: 23), contexto produtivo a que não é alheio o filme *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*, tratando-se de uma curta-metragem para a qual Manoel de Oliveira começou a trabalhar em 1950 (Torres, 2007: 89). Na época, era intenção do realizador que este filme fosse o primeiro capítulo de um documentário que se denominaria *O Palco de um Povo* (Torres, 2007: 89), onde “seriam incluídos autos, passagens de romances portugueses, documentários sobre artistas, trechos literários dos escritores”, na ideia de criar um objeto fílmico “sobre toda a laboração de um povo” (Costa e Oliveira, 2008: 81). Deste extenso documentário, que não chegou a concretizar-se por falta de apoio financeiro, fariam parte *Acto da Primavera*, *O Pão*, *Romance de Vila do Conde* e *Poeta Doido e O Vitral e a Santa Morta* (Costa e Oliveira, 2008: 82).

Outro aspeto relevante é o facto de *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* ter sido planeado como um filme sobre José Régio, projeto em que uma visão da sala que continha as pinturas de Júlio Pereira (irmão de Régio) seria uma parte do todo que o realizador tinha imaginado sobre o escritor.

* Mestre em Cinema pela Universidade da Beira Interior. E-mail: imiranda.ana@gmail.com

Nas palavras de Oliveira, Régio “aparecia e, enquanto dizia estou aqui, rodeando e mostrando em volta os seus quadros, desaparecia e só os quadros ficavam a representá-lo”. Pela impossibilidade de acabar o filme decidiu isolar esta parte que, segundo ele, “bem podia completar-se por si” (Baecque, 2001: 318).

Foi por intermédio de Régio que na verdade Oliveira se interessou pela obra de Júlio e é pelo corpo e voz do escritor (verbalizando um texto de sua autoria) que as pinturas são desvendadas no filme, encarnando deste modo o real papel de “crítico e admirador” da obra do irmão (Leão, 2002: 8; França, 1991: 290).

Outras afinidades com Régio são confirmadas por Oliveira afirmando que se lhe afigura “essa pintura ter recebido grande influência de Dostoievsky, muito mais os escritos deste escritor do que o que viu pintado em qualquer outro pintor, como Matisse, que ele tanto admirava” (Baecque, 2001: 318).



No entendimento do realizador, o filme *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* “não é bem um documentário”, tal como outros filmes seus que os críticos integram neste género, como *Acto da Primavera*, *O Pão*, *O Pintor e a Cidade* e *Nice... À Propos de Jean Vigo* (Costa e Oliveira, 2008: 83).

No momento em que fez o filme, Oliveira sentia predisposição para o cinema documentário, mas serviu-lhe a ocasião para amadurecer a ideia dos limites entre documentário e ficção, apercebendo-se de que “no cinema,

verdadeiramente, não há realidade [pois] num documentário, não vemos a acção documentada. Vemos o fantasma dessa acção” (Costa e Oliveira, 2008: 8).

Fugindo da estrutura do documentário, coloca-nos perante singularidades conceptuais, formais e estéticas indicativas de uma questão premente na sua filmografia – o que é o documentário e o que é a ficção? Esta contenda é manifestamente expressa na eleição por transfigurar e subjetivar a realidade em que incide, focalizando-se na pintura para nos introduzir em circuitos amplos do imaginário do artista.

Uma análise comparada, recorrendo a reproduções dos quadros de Júlio,¹ permite caracterizar linhas de força que definem o espaço fílmico, tornando perceptível o desejo do cineasta atuar sobre a maleabilidade temporal comportada pela pintura e escapar ao constrangimento da moldura e da bidimensionalidade da imagem, à semelhança do pintor.

Embalado na pulsão expressionista e na liberdade de composição das pinturas de Júlio, inédita na arte portuguesa de então (Silva, 1995: 384), Oliveira adota um posicionamento que rompe com o conceito de quadro, transmitindo com fulgor a errância num espaço que rejeita as convenções do plano e da perspetiva e se enreda na desproporção e disposição inverosímil dos elementos.

O filme caracteriza-se por uma sucessão ininterrupta de imagens pictóricas, onde o olhar condutor da narrativa fomenta a abstração do suporte da imagem e do espaço/tempo cosmológicos, para a criação de uma reinventada continuidade.

¹ A maioria dos quadros filmados encontra-se reproduzida no catálogo *Júlio ou o Expressionismo em Portugal*, Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde - Centro de Memória, 2008, pp.26-51, concebido para a exposição realizada no Centro de Memória de Vila do Conde, onde se apresentaram obras de Júlio cedidas por instituições e colecionadores. Algumas pinturas ausentes deste catálogo encontram-se na monografia relativa ao pintor-poeta da autoria de Maria João Fernandes: *Júlio - Saúl Dias: O Universo da Invenção*, Colecção Arte e Artistas, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p.21-41.

A ocultação dos limites das telas e do para lá delas existe demonstra um escrupuloso respeito pela aspiração do pintor em criar “um mundo muito próprio, demarcado de um outro lá fora” (Leão, 2002: 65) e pode bem metaforizar o seu alheamento dos circuitos artísticos.

É sabido que Júlio “foi um marginal na pintura portuguesa e na vida artística nacional, pintando de forma amadora e com inteira liberdade”, sendo um dos raros artistas modernos alheio às exposições do SPN/SNI (França, 1991: 289, 290), atitude que é reforçada por Oliveira, afirmando que Júlio “era um pouco rejeitado pela crítica mais moderna”, na altura em que fez o filme (Baecque, 2001: 318).

Ao longo do filme, Oliveira afirma-se um interlocutor cúmplice do pintor, realçando a crítica ao quotidiano configurado pelos burgueses e a gravidade da figura feminina, motivos centrais da obra de Júlio e temas fulcrais nos seus filmes.



Coloca igualmente em foco a incidência da poesia de Saúl Dias (pseudónimo de Júlio enquanto poeta) na pintura, explorando a liberdade poética emanada das telas –imagens que convidam à viagem interior e onde não há percursos ensinados (Fernandes, 1984: 49).

Num desejo de exprimir a poética da obra pictórica de Júlio, Oliveira privilegia a construção de uma narrativa deliberadamente ficcional, fazendo uso da livre associação e transformando cada tela num devir fragmentário de planos coordenado por uma ideia, a sua, de coerência entre as imagens.

A montagem intervém no filme como uma operação substancial, baralhando a ordem cronológica das telas e operando uma manipulação do espaço pictórico pela via da solidarização com certos detalhes.

Podemos falar ainda de uma montagem ao nível de um ordenamento de elementos mais pequenos que o plano, no caso particular da exploração de oposições de formas e cores no interior do próprio plano, evidenciando a noção de montagem na pintura.²

Outro recurso abundante no filme são os planos de pormenor dos olhares, dos corpos, dos gestos, das texturas para, mais do que enfatizar detalhes da narrativa provocar emoções, romper a fronteira psicológica que separa o espetador da ficção cinematográfica, constituindo-se em verdadeiras *imagens-afecção*.³

Construindo uma dimensão paralela à dos quadros, Oliveira sugere a existência de um tempo outro, reencontrando-se com a ideia deuleuziana de que o cinema exprime o tempo como perspectiva ou cria um relevo no tempo (Aumont e Marie, 2003: 228).

O cinema confere um movimento às pinturas que afeta necessariamente o seu tempo: a mesma ação, com o mesmo tempo real, filmada com uma câmara imóvel ou em movimento não tem exatamente o mesmo tempo, interferindo irreversivelmente na composição do todo e na representação do mundo que dela decorre (Grilo, 2007: 29).

O movimento é manifestamente a essência deste filme, expresso na procura de uma confluência entre a especificidade do cinema – a *imagem-*

² Estudiosos defendem que a “proto-montagem” na pintura – o dispositivo de representação de múltiplos estádios de uma história no interior de um quadro, desenvolvido na arte religiosa do início do Renascimento e inserido numa tradição de sequenciação visual de acontecimentos narrativos – se revelou fundamental para o cinema quando quis “casar” a narrativa sequencial com a forma visual. Jerome Delamater e Kenneth Jorgensen, “A Imagética Proto-Cinémática e o Desenvolvimento da Narrativa Fílmica”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, 23, Lisboa: Edições Cosmos, 1996, p.122.

³ Este conceito foi inventado por Deleuze para designar uma das modalidades da *imagem-movimento* que corresponde à figuração de qualidades, sobretudo ligadas ao rosto (que tem por substância o afecto) em grande plano. Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, Cinema 1, Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, pp.124-142.

movimento – e esse traço (o movimento) dito inexistente na pintura desde Lessing, que a classificou como uma arte do espaço, ao invés da poesia, da música, do teatro e da dança (Saldanha, 1995: 42).

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.

Na senda dos que no século XX se insurgiram contra a definição de artes plásticas como corpos inanimados num espaço sem tempo,⁴ Oliveira vê na pintura mobilidade e é na sua extensão, através da especificidade do movimento do cinema, que se concentra, transpondo de modo original o espaço/tempo pictórico para as dimensões do cinema.

O carácter móvel das pinturas é distendido pela movimentação das telas em todos os sentidos (que o material e dimensões consentem)⁵, pela divagação da câmara em combinações de escalas e ângulos, aduzindo com frequência a sensação de tridimensionalidade à figuração pictórica.



Sendo a animação das imagens a preocupação central de Oliveira, é possível afirmar que, neste filme, enquanto cineasta avoca-se poeta, pois no

⁴ Nomeadamente Mukarovsky, Balla e Picasso. Nuno Saldanha, *Poéticas da Imagem: A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*, Lisboa: Editorial Caminho, 1995, p. 45.

⁵ A maior parte das pinturas de Júlio são sobre cartão, com um tamanho médio de 65 cm x 80 cm. AAVV, *Júlio ou o Expressionismo em Portugal*, Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde – Centro de Memória, 2008.

seu pensar quando a câmara mexe é poesia, no sentido lírico, e quando está fixa é prosa, no sentido objetivo do real concreto (Baecque, 2001: 320).

Referindo-se à pintura do irmão, José Régio disse: “Os trabalhos de Júlio aproximam-se da poesia e da música (...) por aquilo em que poesia e música são Arte” (Fernandes, 1984: 13).

Esta sintonia é nitidamente patente na última imagem do filme (de um autorretrato de Júlio que é propriedade de Oliveira), em que o pintor se retrata neste ofício e representa o seu filho à semelhança dos anjos musicais da pintura seiscentista.

A vontade de Júlio celebrar o mundo da música na pintura (Leão, 2002: 41, 43) é claramente reforçada por Oliveira, acoplando às imagens uma composição concebida e tocada propositadamente para o filme por Carlos Paredes, num trabalho de oito dias de música improvisada sobre as imagens.⁶

A melodia das pinturas é território privilegiado no deambular do músico, que vai convocando sensações e sonoridades a par dos enquadramentos inquietos de ações, gestos e instrumentos musicais figurados.

É interessante verificar que outras músicas foram compostas e interpretadas por Carlos Paredes em tributo à pintura e à literatura – *Desenho duma Melodia*, dedicada ao pintor Amadeo de Souza-Cardoso; *O Discurso*, dedicada a Camilo Castelo Branco; e *A Noite*, dedicada a Raúl Brandão⁷ –, sendo também de mencionar que numa atuação no Teatro Gil Vicente, em Coimbra, Paredes pediu a Malangatana que pintasse uma tela enquanto tocava.⁸

⁶ *Movimentos Perpétuos* (2006), de Edgar Pêra.

⁷ As três músicas são parte integrante do cd *Asas Sobre o Mundo* (1989), de Carlos Paredes, editado pela Polygram Discos.

⁸ Declaração de Malangatana, pintor moçambicano, no filme *Movimentos Perpétuos* (2006), de Edgar Pêra.

Neste filme, Oliveira experimenta proficuidades que considera existirem na articulação entre música e cinema: “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: 142).

Para sonorizar *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*, Oliveira elegeu a guitarra, um instrumento que ganhou vida nas mãos do povo, e um autor para quem só faz sentido tocar uma guitarra “com gente dentro”,⁹ tangendo como as pinturas, os sentimentos, os conflitos íntimos e a vida da cidade. Oliveira presta, deste modo, tributo ao fado, concebendo a pintura e o cinema como a sua memória: uma visão da pintura pelo cinema revertida num sincretismo absoluto, em que formas, cores, texturas, tramas, sonoridades, movimentos e deslocações convergem na pintura viva que é o filme.

Referências Bibliográficas:

- AA VV (2008), *Júlio ou o Expressionismo em Portugal*, Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde – Centro de Memória.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel (2003), *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, Campinas: Papyrus Editora.

⁹ *Movimentos Perpétuos* (2006), de Edgar Pêra.

- BAEQUE, Antoine de (2001), “Conversa de Manoel de Oliveira com Antoine de Baeque”, In: *O Olhar de Ulisses*, vol. 2, Porto: Porto 2001- Capital Europeia da Cultura, pp.314-321.
- BAEQUE, Antoine de e PARSI, Jacques (1999), *Conversas com Manoel de Oliveira*, Campo do Cinema, 3, Porto: Campo das Letras.
- COSTA, João Bénard da e OLIVEIRA, Manoel de (2008), *Manoel de Oliveira - Cem Anos*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- DELAMATER, Jerome e JORGENSEN, Kenneth (1996), “A Imagética Proto-Cinemática e o Desenvolvimento da Narrativa Fílmica”, In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, 23, Lisboa: Edições Cosmos, pp.121-131.
- DELEUZE, Gilles (2004), *A Imagem-Movimento, Cinema 1*, Lisboa: Assírio e Alvim.
- FERNANDES, João Maria (1984), *Júlio - Saúl Dias: O Universo da Invenção*, Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- FRANÇA, José Augusto (1991), *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*, Lisboa: Bertrand Editora.
- GRILO, João Mário (2007), *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*, Lisboa, Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- LEÃO, Isabel (2002), *O Essencial sobre Saúl Dias/Júlio*, Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RIBEIRO, M. Félix (1973), *Subsídios para a História do Documentarismo em Portugal*, Ciclo de Conferências “O Cinema ao Serviço da Educação Permanente e da Difusão Cultural”, Lisboa: Ministério da Educação Nacional - Direcção-Geral da Educação Permanente.
- SABINO, Isabel (2000), *A Pintura Depois da Pintura*, Biblioteca d’Artes, 2, Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

SALDANHA, Nuno (1995), *Poéticas da Imagem: A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*, Lisboa: Editorial Caminho.

SILVA, Raquel (1995), “Sinais de Ruptura: ‘Livres’ e Humoristas, in Paulo Pereira (ccord.), *História da Arte Portuguesa, Grandes Temas da Nossa História*, vol. III, Lisboa: Círculo de Leitores e Autores, pp.383-384.

TORRES, Mário Jorge (2007), *Manoel de Oliveira*, Coleção Grandes Realizadores, 25, Paris: Jornal Público e Cahiers du Cinéma.

Filmografia:

Movimentos Perpétuos (2006), de Edgar Pêra.