



Universidade da Beira Interior
Faculdade de Artes e Letras
Departamento de Comunicação e Artes

A PINTURA NA OBRA FÍLMICA DE MANOEL DE OLIVEIRA

Ana Isabel Fernandes Miranda

Orientador: Prof. Doutor Frederico Nuno Vicente Lopes

Dissertação de Mestrado – 2º Ciclo em Cinema - Estudos Fílmicos

Covilhã e UBI, Agosto de 2009

A PINTURA NA OBRA FÍLMICA DE MANOEL DE OLIVEIRA

Ana Isabel Fernandes Miranda

Tese submetida à Faculdade de Artes e Letras da Universidade
da Beira Interior para obtenção do grau de Mestre em Cinema - Estudos
Fílmicos

Agradecimentos/Dedicatória

O meu maior agradecimento: ao Prof. Doutor Frederico Lopes, pela cedência de filmografia e bibliografia fundamental para este estudo e pelos preciosos conselhos e indicações que ao longo da investigação tornaram possível trilhar caminhos e ultrapassar dificuldades e incertezas; ao Prof. Doutor Luís Nogueira, pelo enorme empenho com que ajudou a construir os alicerces da dissertação; à Prof. Doutora Manuela Penafria, pela ajuda naquilo que à formatação diz respeito; e, especialmente, a todos os familiares e amigos que contribuíram com o seu apoio para a realização deste trabalho.

A PINTURA NA OBRA FÍLMICA DE MANOEL DE OLIVEIRA

Resumo: A relação cinema-pintura mostra-se um profícuo campo de análise da obra cinematográfica de Manoel de Oliveira, seja pela eleição da pintura como mote nalguns dos seus filmes (nos quais marcam presença pintores, é manifesta uma incidência sobre o acto de pintar, são citados objectos picturais, e é filmada a própria pintura), seja pela convocação de aspectos da tradição pictórica na construção da imagem. Delimitando como objecto de estudo a produção fílmica do realizador até ao final dos anos oitenta, propusemo-nos tentar compreender os modos como a pintura habita alguns destes filmes.

Palavras-chave: cinema, pintura, representação, intertextualidade, Manoel de Oliveira

PAINTING IN THE CINEMA OF MANOEL DE OLIVEIRA

Abstract: The interaction of cinema and painting reveals itself a rich field of analysis in the cinema work of Manoel de Oliveira, both through the presence of painters, the act of painting, the mentioning of paintings, or its actual filming, and through the construction of images that directly evoke the traditions of painting. Defining as the scope of this study the film maker's work until the end of the 1980's, we aim to understand how painting inhabits some of these films.

Key words: cinema, painting, representation, intertextuality, Manoel de Oliveira

ÍNDICE

Introdução	7
1. A Herança da Pintura	11
2. Plasticidade da Luz: <i>Douro, Faina Fluvial</i>	22
3. Percepção e Representação na Pintura: <i>O Pintor e a Cidade; Nice... À Propos de Jean Vigo; Le Soulier de Satin</i>	27
4. Pintura Movente: <i>As Pinturas do Meu Irmão Júlio</i>	36
5. O Plano como Quadro: <i>O Pintor e a Cidade; Benilde ou a Virgem Mãe; Amor de Perdição; Francisca</i>	48
6. A Pintura como Cenografia: <i>Le Soulier de Satin</i>	60
7. Citação da Pintura: <i>O Pão e Mon Cas</i>	73
Conclusão	85
Bibliografia	86
Filmografia	90

INTRODUÇÃO

O estudo que apresentamos visa contribuir para a explanação de relações que se estabelecem entre o cinema de Manoel de Oliveira e a pintura pois, se muito se tem escrito sobre a filmografia deste autor, a abordagem teórica desta temática, que habita uma boa parte da sua obra, tem sido esquecida ou relegada para um plano superficial, tornando aliciante a reflexão em torno desta dualidade.

Pelas limitações temporais impostas à dissertação e devido à extensão da obra em causa (que conta com cinquenta e dois filmes, incluindo *Singularidades de Uma Rapariga Loira*, de 2008), deparámo-nos com a necessidade de uma criteriosa selecção dos filmes a tomar como objecto de análise, pelo que decidimos centrar-nos na fase inicial da sua cinematografia, até ao final dos anos oitenta, e escolher aqueles em que considerámos relevantes os pontos de contacto entre as áreas disciplinares referidas.

Partindo da presença desses vínculos, procurámos perceber de que forma as imagens fílmicas incorporam aspectos do universo pictórico, para assim circunscrevermos os motes a partir dos quais estruturámos a investigação, com o objectivo de traçar linhas de interpretação que permitissem entender as suas imagens em diversas perspectivas.

Deste modo, circunscrevemos domínios particulares de investigação (a pesquisa encontra-se dividida em sete capítulos), embora em estreita conexão, que é tangível na abordagem dos mesmos filmes sob diferentes perspectivas.

Como ponto introdutório deste trabalho, explanámos as influências da pintura na obra cinematográfica do realizador, de um modo genérico (embora não totalizador), para partirmos para a observação de situações específicas de uma forma mais esclarecida.

De seguida, centrámo-nos na observação das tendências estéticas no primeiro filme do realizador, *Douro, Faina, Fluvial*, proporcionadas pelo elemento plástico privilegiado que é a luz.

Outro aspecto em reflexão é o interesse que o cineasta manifesta pela problemática da percepção e da representação na pintura, bem como pelo paralelismo entre o acto de filmar e o acto de pintar.

No quarto capítulo, a partir da visualização das pinturas do artista Júlio

Maria dos Reis Pereira, que são a matéria essencial do filme *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*, caracterizámos as opções de filmagem desses quadros e os elementos que se prendem com a montagem, para assim percebermos as linhas de força que definem o espaço onde se move o olhar do espectador.

Uma quinta dimensão está voltada para a explicitação da solidariedade entre as formas do seu cinema e as da pintura, examinando em diversas asserções de identificação (enquadramento, composição, *mise-en scène*) a inscrição de paradigmas da pintura nas imagens fílmicas.

Outro aspecto em causa, no sexto capítulo, é a utilização da pintura como cenário no filme *Le Soulier de Satin*, bem como a concepção dos espaços cénicos onde decorre a dramatização cinematográfica à imagem da pintura (ao nível do enquadramento, composição, cor, textura, iluminação, figuração e marcação das personagens).

Tentámos ainda explicitar, na fase subsequente, as determinações da citação de obras pictóricas em dois filmes (*O Pão e Mon Cas*), através da fácies da inclusão de imagens de pinturas nos mesmos e da análise da forma pela qual se estabelece o diálogo entre esses textos, tomando como suporte documental privilegiado o contexto histórico-cultural em que se produziram as pinturas enunciadas e a produção teórica em torno das mesmas.

A investigação revestiu-se de uma fase preliminar, de congregação de fontes bibliográficas de autores que se debruçaram directamente sobre o assunto “cinema-pintura”, para fazer um trabalho de síntese das diferentes posturas a ele relativas.

No que diz respeito à obra de Oliveira, pudemos constatar que ela tem sido sobretudo alvo de estudos ao nível da sua relação com a literatura e com o teatro, e também relativamente à problemática da delimitação documentário/ficção, de que resulta uma abundante produção teórica de vários investigadores e comentadores sobre estes temas.

Da correspondência entre o cinema e a pintura nos seus projectos fílmicos tem-se falado pouco, servindo-nos de referência algumas publicações onde são levantados aspectos relevantes sobre as incursões do realizador no domínio da pintura, nalguns filmes, mas de forma muito breve e pouco argumentada (Pina, 1986; Sagueneil, 2001; Preto, 2008; Costa, 2008).

Embora direccionada para outras questões, a literatura que se debruça sobre a obra do realizador (incluída neste rol a de teor biográfico) tornou-se matéria imprescindível para a compreensão dos seus filmes sob o ponto de vista específico que aqui procurámos compreender.

Este trabalho assenta ainda em escritos do cineasta e informações veiculadas pelo mesmo em entrevistas, que contribuíram em muito para sustentar a interpretação de alguns aspectos dos seus filmes.

Incidindo a nossa análise num processo dialéctico, foi num sistema de valorização de modelos epistémicos interdisciplinares que procurámos trabalhar, numa abertura a campos científicos diversos mas desde sempre relacionados, pela coincidência do objecto de estudo (a interpretação das imagens), ou pela simultaneidade do debate de conceitos com os quais trabalhámos (cinema, pintura, figuração, representação, alegoria, símbolo, intertextualidade).

Deste modo, procurámos valer-nos da História e Teoria do Cinema, da História da Arte (especialmente da História da Pintura) e da Estética, tendo como autores de referência Rudolf Arnheim, Pierre Francastel, Isabel Sabino e estudiosos dos artistas e das obras pictóricas citadas nos filmes – Júlio dos Reis Pereira, António Cruz, e as telas *A Cidade Ideal*, *Guernica* de Pablo Picasso e *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci.

Os ensinamentos da Linguística sobre a *intertextualidade* (os conceitos e considerações de Bakthin, Júlia Kristeva e Gérard Genette) revelaram-se ferramentas fundamentais para o entendimento das implicações da citação no discurso fílmico.

As relações entre o cinema e a pintura, e o cinema e a arte em geral, têm sido alvo de posições teóricas marcantes, adoptadas por autores de diversos ramos do conhecimento, desde cineastas-teóricos (Sergei Eisenstein, Jean Luc Godard, João Mário Grilo), a teóricos e críticos de cinema (Rudolf Arnheim, André Bazin, Jean Mitry, Gilles Deleuze, Pascal Bonitzer, Jacques Aumont, João Bénard da Costa).

Todos estes instrumentos analíticos das especificidades do cinema, das suas contaminações e reciprocidades com outras formas de expressão, foram o grande suporte da nossa análise e, por isso, necessariamente invocados ao longo da tese.

Na elaboração da dissertação privilegiámos uma metodologia de trabalho maleável, em que o exame das imagens fílmicas conduziu à teorização e a procura do suporte teórico despoletou novos níveis de leitura das imagens.

A pluralidade dos pontos de convergência entre o cinema e a pintura, a complexidade das formas fílmicas oliveirianas e as possibilidades despoletadas pela abertura ao dialogismo, levou-nos a adoptar esta epistemologia disciplinar heterogénea, que procura respeitar as mutações teóricas que compõem a genealogia da pintura e também do cinema.

Para acompanhar a nossa reflexão, cada capítulo é ilustrado com fotogramas e imagens de pinturas, em anexo, no sentido de melhor esclarecer as nossas interpretações.

1. A HERANÇA DA PINTURA

A história do cinema tem insistido na ideia de que o cinema prolonga, em certos aspectos, práticas artísticas que lhe são anteriores, e a reflexão sobre a ligação do cinema ao universo das artes plásticas tem sido uma constante, até aos dias de hoje.

Contra os pioneiros da estética do cinema, que reivindicaram a autonomia do cinema como meio de expressão, diversos teóricos insistem no seu carácter composto, sustentando que no seio do filme há um encontro de elementos que lhe são próprios com outros que provêm de diversos campos do conhecimento.

Aspectos culturais e ideológicos do passado são retomados para salientar a ideia de que o cinema é herdeiro da cultura da imagem dos séculos passados (Aumont, 2004; Bonitzer, 2007), ou para esboçar um espaço de conceitos e ideias que engloba tanto o cinema como as outras artes ou práticas culturais (Eisenstein, 1980; Mukarovsky, 1988).

Desde o cinema mudo ao sonoro, muitos são os filmes onde marcam presença pintores e que patenteiam influências da pintura.

O cinema evoluiu a par das sucessivas vanguardas estéticas que inauguraram o modernismo (o Expressionismo, o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo), de que resultaram filmes de géneros diversos que valorizam os elementos plásticos da imagem, procurando libertar-se de convenções morfológicas e psicológicas para que a realização tendia: as correntes expressionistas a valorizarem o grafismo e os contrastes de luz (Geda, 1985:11-17); cineastas como Dreyer (*A Paixão de Joana d'Arc*, 1928) ou Eisenstein (*Que Viva Mexico!*, 1932), muito atentos à composição; autores que experimentaram volumes, ritmos e formas abstraccionistas, como Hans Richter, Viking Eggeling (veja-se I, 1-1/4, partes do filme *Symphony Diagonal*, de 1924) e Walter Ruttmann (I - 2-2/5, *Opus 1*); e ainda filmes dentro do espírito surrealista, de Fernand Leger (*Ballet Mécanique*), de Man Ray (*Étoile de Mer*) ou de Luis Buñuel (Geda, 1985:17-28, 159-164).

O adjetivo “plástico”, que deriva do termo grego “modelar”, é usado desde o início do séc. XIX para qualificar as artes que visam elaborar formas visuais. No vocabulário da semiologia, plástico distingue-se do figurativo e do representativo, pelo facto de designar os elementos constitutivos da imagem, sem ter em consideração as formas particulares para a produção das quais eles são utilizados. A pintura e a

fotografia trabalharam sobretudo os seguintes elementos: a composição; a gama de valores (preto, cinza, branco) e os contrastes que origina; a gama de cores e as suas relações de contraste; os elementos gráficos (nomeadamente a pintura abstracta); o jogo sobre a quantidade e a repartição do pigmento (um valor ligado à mão, que a imagem fotográfica só pode simular). O cinema, devido à mobilidade intrínseca das suas imagens usa os valores plásticos de um modo singular. (Aumont e Marie, 2003:232)

No cinema moderno de autor, diversos são os realizadores (Pasollini, Jean Marie-Straub e Danielle Huillet, Antonioni, Jean-Luc-Godard, entre outros) que accionam deslocções no sentido da pintura com fins muito diversos: no sentido da cor, de uma superfície, de um quadro, de um espelho, de uma modulação (Aumont e Marie, 2003:232); com a finalidade de transpor para o cinema a vida de pintores (Maurice Pialat, com *Van Gogh*; Clouzot com *Picasso*; Derek Jarman com *Caravaggio*); pelo interesse em indagar representações visuais do passado com o intuito de reconstituir ambientes de determinados momentos históricos (Luchino Visconti), ou, sem essa pretensão de exactidão, respeitá-los como referência (como o faz Eric Rohmer); ou ainda com o intuito de uma renovação dessa expressão artística, de que é exemplo Peter Greenway.

No panorama que traçámos, Manoel de Oliveira assume uma postura de entendimento do cinema como um campo que congrega dialecticamente todas as artes, como claramente expressa a sua asserção:

“Síntese de todas as artes é o cinema e era-o já o teatro. Síntese que dá, quer num quer noutro, uma nova forma às diferentes matérias” (Costa, 2001:22).

Na sua obra fílmica proclama a correspondência entre as diferentes artes, evidencia-lhes vínculos subterrâneos e reequaciona cada uma delas, para pensar o cinema como uma forma de síntese (mas também como uma arte com especificidades), concepção que sustenta num excerto de uma conversa registada por ocasião da sua primeira grande retrospectiva, no momento do lançamento de *Francisca*, em 1981: “o cinema não existe como fórmula autónoma, independente, de expressão artística ou cultural” (Lopes, 2008:27).

Até ao surgimento da fotografia, por volta de 1840 (que promoveu uma remodelação do sistemas das Belas-Artes) a arte dividia-se nas artes do espaço – pintura, escultura, arquitectura – e nas artes do tempo – música, poesia, dança, concepção que ainda hoje perdura (Aumont e Marie, 2003:64,65).

Para Oliveira “tudo o que não é vida é teatro, mesmo um quadro. O teatro é a síntese de todas as artes. O cinema recebeu esta herança e, pelas suas possibilidades, enriqueceu-a. O sentido que [dá] ao teatro no cinema é o de representação da vida. Graças ao cinema tudo pode ser representado” (Baecque e Parsi, 1999:70).

Nesta afirmação da estrutura compósita do cinema (em que promove o cruzamento dos caminhos da história, da filosofia, da religião, do teatro, da literatura, da música) um enorme passado erudito inspira os seus filmes, destacando-se em alguns um especial interesse pelo legado cultural da pintura ocidental.

Serve-nos de exemplo a sua descrição da Virgem das Dores do filme *O Acto da Primavera* (1963):

“Há autores que fazem a Virgem mais sofredora, mais humana. Outros, os flamengos, fazem-na menos humana. Fazem-na menos humana e pintam a Virgem nova, a Virgem com 18 anos, a Virgem quando Cristo nasceu. A Virgem do meu filme não é a Virgem nova. Passaram-se trinta e três anos, ela anda à roda dos cinquenta e tal... Bernini é que representou a Virgem com cinquenta e tal anos, uma Virgem muito sofredora, muito humana, extremamente sofredora” (Costa e Oliveira, 2008:67,69).

A aproximação à arte é, desde logo, latente na sua concepção de cinema, com depoimentos que vincam o fundamento artístico dos seus filmes:

“A minha posição e aquilo que eu defendo, desde que comecei a filmar (e até antes), é o cinema no sentido mais elevado, quer dizer, de criação, artístico e, portanto, para mim esse é que tem mérito. O cinema de mercado, de especulação industrial e comercial, é um cinema contra o qual não estou, mas que não aprecio, não me estimula. Não é essa a verdadeira natureza artística do cinema” (AAVV, 1996:99).

À sua vocação artística talvez não seja indiferente o facto de ter sido educado por Jesuítas, em Espanha (Baecque e Parsi, 1999:25), Companhia

que apesar da premência nas doutrinas religiosas, valorizava sobremaneira nas suas escolas o ensino das artes.

Sendo um homem que só tardiamente se interessou pela literatura (Baecque e Parsi, 1999:67,68), foi absorvendo desde cedo uma certa cultura da representação nas salas de cinema e como espectador assíduo de teatro, ópera e circo no Teatro de São João do Porto, onde marcavam presença todas as grandes companhias (Costa e Oliveira, 2008:43,44).

Sabendo como, de todas as artes, a grande inspiração artística do início do cinema foi a ópera – uma arte de síntese, que combinava a tradição literária, o canto, a encenação teatral, a pintura dos cenários, a riqueza dos adereços e indumentária e a pomposa arquitectura de interiores (Reis, 1994:12) –, não será displicente pensar que o presenciar dessa cultura do espectáculo foi preponderante na constituição da sua obra.

Como um autodidacta do cinema – que descobriu e pelo qual sentiu fascínio desde criança (M., 1975:7) –, sem currículo universitário, o debate de ideias e estéticas com outros intelectuais e artistas foi marcante no seu percurso como realizador:

O processo reflexivo prévio para a elaboração de um filme “diz respeito à formação cultural, ao interesse que as pessoas têm pelos filmes, que as leva a discuti-los e a estabelecer um diálogo de carácter estético, intelectual e cultural; as pessoas vão-se enriquecendo através de todo um conjunto de contactos e de reflexões [e] quanto mais ricos forem os colaboradores ou os assistentes, proporcionando uma troca mais rica, melhor é o trabalho. (...) encontrei o Casais Monteiro, o Rodrigues de Freitas e outros amigos, intelectuais ou artistas que se juntavam no Porto, o José Régio, o José Marinho, o Álvaro Ribeiro e muitos outros nomes que faziam grupo no Majestic, Sport, Palladium e em reuniões em casa de algum, o que muito contribuiu para a minha formação intelectual, com reflexos, penso, na minha prática cinematográfica. Também me juntava muito a um grupo que se formara como colaborador da revista de cinema MOVIMENTO, que apareceu aí por 33 ou 34, de que era director Armando Vieira Pinto, e de que fazia parte o Alves Costa. Mais tarde ainda, nos bons tempos em que o Cineclub de Porto era o pioneiro (talvez 49-50), com o Alves Costa que era um dos grandes animadores e o Neves Real, o Manuel Azevedo, o Mário Bonito, o José Borrego e outros de quem não me ocorre agora o nome, que muito discutiam cinema” (M., 1975:7).

É também de realçar que nos anos 50, período em que reflectiu muito sobre a noção de cinema e sobre os projectos que tinha em mente, viu *O Rio Sagrado*, de Jean Renoir e *Louisiana Story*, de Flaherty, que o marcam muito

(Costa e Oliveira, 2008:60), por sinal, dois filmes transbordantes de plasticidade.

Oliveira viu no cinema uma vocação artística, concebendo filmes formalmente arriscados, sempre com resultados particulares, e mesmo contrastados de filme para filme, que apresentam a coerência de serem filmes de arte, filmes de autor: “No cinema como no resto, sou pela diversidade, que permite uma muito maior riqueza” (M., 1975:7,14).

Como nos relata, nunca esteve agarrado a uma equipa ou a uma escola de cinema, e todos os seus colaboradores foram “improvisados”; é o caso de António Mendes, fotógrafo que nunca tinha feito filmes antes do *Douro, Faina Fluvial*, também o de António Reis, que no filme *O Acto da Primavera* teve um dos primeiros contactos com o cinema, e o de Fernando Lopes:

“Eu não fiz escola: não fiz neo-realismo, nem expressionismo, nem impressionismo, nem o Novo Cinema. Eu fui novo e diferente, toda a vida, e assim serei. Ninguém é meu discípulo, e eu não sou discípulo de ninguém” (Lopes, 2008:41).

O mundo das suas imagens obedece a leis diferentes das que governam o cinema industrial e estereotipado, assumindo nelas a prerrogativa agitadora de combinar elementos que resultam num forte efeito estético.

A preocupação estética está de facto presente em todos os seus filmes, que demonstram que filmar é algo mais que reproduzir fenomenologicamente a realidade, é transformá-la numa outra matéria, tendendo sempre a mostrá-la numa visão muito particular, num cinema que se exprime muito pela plástica, numa *mise-en-scène* parecida à que um pintor pode fazer, uma vez que “a arte começa onde a reprodução mecânica termina, onde as condições de representação servem, de certo modo, para moldar o objecto” (Arnheim, 1989:52).

Uma característica prevalecte nos seus filmes é aquilo que o cinema deve à composição pictórica, podendo bem dizer-se que a superfície rectangular que delimita o quadro é um dos primeiros materiais sobre os quais o cineasta trabalha.

E é com este espírito que a aproximação à pintura se concretiza em cada filme de modo absolutamente singular, permitindo-nos falar de diferentes

mecanismos de transposição da pintura na sua obra, à semelhança da literatura.

Desde o seu primeiro filme, *Douro, Faina Fluvial* (estreado em 1931, tinha o cineasta 23 anos), para além do registo dos acontecimentos reais, mostrou-se interessado pelas possibilidades de conferir características especiais à realidade e, como refere Arnheim, o cinema assemelha-se às outras artes na medida em que é um meio de expressão que pode conduzir a resultados artísticos (1989:17).

Embora apresentando uma linguagem muito própria que advém das possibilidades despoletadas pela montagem cinematográfica, este é um filme que configura no ecrã um híbrido de realismo e plasticidade filmando, não só a matéria, mas a sua expressividade, a sua desfragmentação e abstraccionismo, proporcionados pelas gradações metamórficas da luz, pela velocidade, pelos jogos de sombras, e provocados pelos enquadramentos, experimentando uma transposição de movimentos artísticos contemporâneos e que lhe são próximos no tempo.

O seu interesse pela pintura é flagrante em dois projectos fílmicos sobre pintores e o modo particular da sua pintura: *O Pintor e a Cidade* (1956), a salientar a relação marcante entre António Cruz e o “lá fora” que o rodeia e que lhe serve de inspiração (a cidade do Porto), e *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965), nas palavras do autor “um filme de arte (...) sobre a pintura” (Baecque, 2001:318), a dar relevo à animação de uma pintura já de si repleta de vida, marginal, intimista e crítica, através de uma narrativa muito pessoal acerca do universo a que o pintor dá relevância.

Ainda nos anos 60, idealizou um projecto fílmico sobre um pintor, que não conseguiu efectivar, descrito pelo próprio do seguinte modo:

“um pintor, no dia-a-dia, que era focado com nitidez. E o seu inconsciente, que se integrava cada vez mais na pintura que ele fazia. A princípio, esta aparecia difusa; porém, à medida que tal interpenetração ia sucedendo, ganhava contrastes, enquanto a realidade do artista se esbatia. Depois aparecia um *flo*. Enfim, ideias fantasiosas... Mas não se perdem, há sempre oportunidade de as aproveitar, em assuntos mais consistentes, como enriquecimento de um pormenor. A propósito, um pouco do que sucedia com o Leonardo da Vinci; um quadro magnífico, acabado, teve – por exemplo – vários esboços sobre uma mão, apontamentos, estudos de posição” (Matos-Cruz, 1996:29).

Também o filme *A Propósito da Bandeira Nacional* (1983/84), que não tivemos possibilidade de visualizar, é um testemunho sobre a reflexão plástica, neste caso, de Manuel Casimiro (seu filho), acerca da bandeira nacional portuguesa enquanto símbolo, representação formal, expressão cromática e envolvimento com o hino nacional, numa exposição de pintura em Évora e no Museu das Janelas Verdes (Matos-Cruz, 1996:161). Para Oliveira, um filme “sobre uma ‘pintura de intervenção` (...) um filme sobre arte, bastante especial, onde [seguir] as sugestões do pintor” (Baecque e Parsi, 1999:101); “enigmático, com pinturas enigmáticas [e] um texto de Pedro Prista Monteiro, que, em vez de explicar o filme, ainda o torna mais enigmático” (Costa e Oliveira, 2008:84).

A pintura é igualmente tomada como documento privilegiado no *Lisboa Cultural* (1983), “uma crónica da história cultural portuguesa, centrada em Lisboa” (Baecque e Parsi, 1999:102), onde o discurso histórico é explanado por intermédio de uma arqueologia da pintura, através dos rastros culturais deixados por pintores anónimos e aclamados nos livros, retábulos de igrejas, azulejos, vitrais, na arquitectura, em telas (I - 3-22).

Trata-se de um filme encomendado por uma empresa italiana, que faz parte de uma série sobre as capitais culturais da Europa, no qual participaram dezassete intervenientes, cada um adstrito a uma especialidade (Baecque e Parsi, 1999:101,102); um documentário mal entendido porque “o documentário não era para mostrar as coisas bonitas portuguesas, mas sim as coisas que tinham mais valor e projecção internacional, e, essas, foram seleccionadas ao extremo” (Costa e Oliveira, 2008:84).

Confrontando quase sempre o testemunho oral (de artistas que dão voz a textos de autores já falecidos, e de intelectuais como José Augusto França e Eduardo Prado Coelho) com a imagem pictórica, mostra como a pintura e a literatura caminharam a par no percurso da Modernidade (mundos que assume intrinsecamente ligados no filme *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*), salientando o papel dos pintores na evolução das mentalidades: duas grandes figuras da literatura portuguesa do século XIX, marcantes na sua obra – Camilo Castelo Branco (*Amor de Perdição, O Dia do Desespero*) e Eça de Queiroz (*Singularidades de Uma Rapariga Loira*) – imortalizados em retratos feitos por Rafael Bordalo Pinheiro (I - 18); Fernando Pessoa eternizado numa pintura de

Almada Negreiros (I - 19, 19/1); Amadeo de Souza-Cardoso e Vieira da Silva representados por um plano frontal, estático e demorado sobre quadros seus (I - 21, 22) expostos na Fundação Calouste Gulbenkian.

Uma densa viagem pelo património nacional existente na cidade lisboeta que começa do mesmo modo que termina, com uma pintura “naïve” que representa uma vista do casario à beira Tejo (I - 3).

Na sua obra encontram-se filmes onde a relação com a pintura parece maior, porque mais explícita. Referimo-nos a filmes onde estão presentes quadros de pintores célebres ou anónimos (*Lisboa Cultural; O Pão; Mon Cas*; e tantos outros que não temos oportunidade de analisar neste trabalho, como *O Passado e o Presente, Vale Abraão, Um Filme Falado*), e àqueles em que propõe uma reflexão sobre algumas questões da pintura enquanto sistema de percepção e representação (tal como o faz relativamente ao cinema), e (ou) explora a plasticidade das artes do espectáculo e evoca a teatralidade das artes plásticas (como é o caso do *Le Soulier de Satin*).

Le Soulier de Satin (1985) oferece-nos uma cenografia e encenação que seguem de perto a investigação pictórica, sendo toda a narrativa veiculada, cena após cena, por planos estáticos com verdadeiras pinturas a servirem de fundos cénicos, onde as personagens se situam, predominantemente imóveis, numa estética que retoma ostensivamente a pintura de retrato, numa sucessão que parece um desfile de quadros.

Mon Cas (1986) destaca-se pelos agentes mediadores – a literatura, o teatro e o cinema – que conferem peso às citações pictóricas: *Guernica*, de Pablo Picasso, *A Cidade Ideal*, um quadro do Renascimento e *Gioconda*, de Leonardo da Vinci.

Contudo, do mesmo modo que os seus filmes em que a pintura é explicitamente a matéria central não enunciam apenas a pintura, noutros filmes em que esta relação não parece evidente estabelecem-se pontos de contacto com este meio de expressão.

Nestes casos, a inscrição de influências plásticas concretiza-se por vias subtis, muitas vezes sem que haja uma referência exacta, mas permitindo associações indirectas, mais fugidias, seja por certos expedientes da *mise-en-scène*, a remeter para funções análogas às da pintura (história, moral, alegoria e símbolo), ou pelo recurso a meios expressivos em que a pintura serve de

copioso manancial (em relações mimetismo ou de filiação) – às noções de enquadramento, de composição, de profundidade, às escalas de planos, às figuras de montagem, iluminação, utilização da cor – continuando assim certas buscas confiadas ao quadro.

O sentido plástico expresso no seu primeiro filme através de experiências com a luz, manifesta-se posteriormente por meio da exploração das potencialidades expressivas da cor, recorrendo a certos efeitos já usados na pintura (conforme a intenção é a reprodução realista, registar valores de superfície, contrastar objectos, a criação de formas ou sombras), a partir do momento em que decidiu tomar a seu cargo a direcção de fotografia de quatro filmes que sucederam o seu primeiro filme colorido (*O Pintor e a Cidade*): *O Pão*, *O Acto da Primavera*, *A Caça* e *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*.

A estética da cor no cinema confunde-se, praticamente, com a constatação de estilos pessoais ou efeitos de género, de que são exemplo as cores “pop” de Godard na década de 1960, as luzes coloridas de Fassbinder, ou os filtros azuis do cinema fantástico (Aumont e Marie, 2003:64).

Ecos, fantasmas, traços, rasuras, ou seja, expedientes que reenviam indirectamente para métodos e códigos de representação pictórica, encontram-se em três filmes sucessivos – *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *Amor de Perdição* (1978) e *Francisca* (1981) –, nos quais a modalidade “objectiva” da visão (o ponto de vista central) é fulcral, bem como a importância do enquadramento, da cor e do tempo, aspectos já ensaiados em *O Pintor e a Cidade*, e muito presentes em filmes posteriores aos referidos.

A visualidade pictórica é também dominante no filme *Je Rentre à la Maison* (2001), no palco onde o protagonista contracena, que possui um cenário comparável a uma pintura cubista, uma aparência de manta de retalhos cujo efeito se assemelha ao quadro *Mulheres no Toucador*, de Pablo Picasso.

Num filme ainda mais recente, *Um Filme Falado* (2003), vemos quadros com registos pictóricos das memórias do Suez a funcionarem como uma espécie de cenários que acolhem as personagens, até as integrarem como figuras imaginárias dessas memórias (Lopes, 2008:62,63).

O seu interesse pela pintura perpetua-se no seu mais recente projecto cinematográfico, encomendado pela Fundação de Serralves, que constituirá

uma reflexão sobre os *Painéis de São Vicente* (AAVV, 2009:8), já filmados pelo realizador no *Lisboa Cultural* (I - 9-9/4). Trata-se de uma das mais importantes e célebres pinturas da Europa quatrocentista, que se encontra em exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa (I - quadro 1); uma “obra magistral, enigmática e polémica”, porque geradora de discordâncias em torno da autoria, atribuída a Nuno Gonçalves, e por ser alvo de leituras iconográficas várias (Rodrigues, 1995:485,486).

Nos capítulos que se seguem teremos oportunidade de perceber como a sua obra se sustenta numa relação viva com a pintura, tantas vezes incomunicante nas telas, livros, arquivos e museus, reinscrevendo-a no presente através de um olhar muito particular: “a vida não existe, passa num ápice...Tudo é memória, tudo resta na memória. E a memória da vida é a arte, que – sim – existe como representação” (Matos-Cruz, 1996:37).

2. A PLASTICIDADE DA LUZ: *DOURO, FAINA FLUVIAL*

Douro Faina Fluvial (1931), a primeira experiência cinematográfica de Manoel de Oliveira, toma como referência expressa *Berlim, Sinfonia de uma Capital* (1927), do cineasta alemão Walter Ruttmann e mostra-se coerente com ideais provindos do cinema experimental soviético, de que resulta um filme com uma expressão própria, visual e rítmica, que apresenta como fundamento estético a arte da montagem (Baecque e Parsi, 1999:95,96).

Apesar da relevância dos mecanismos da montagem cinematográfica na criação de uma visualidade e musicalidade específicas, julgamos que a reflexão em torno deste filme deve contemplar igualmente a análise de valores da imagem que deixam entrever afinidades com a pintura, pois não o fazer significaria menosprezar uma faceta importantíssima do filme, que constitui o prenúncio de uma ligação que será uma constante na obra do realizador.

Como o próprio autor sustenta, há neste filme uma particularidade que não está presente em nenhum dos filmes que lhe serviram de inspiração – “a plasticização em imagem” (Oliveira, 2008:33).

Se de facto o realismo avulta no filme (II - 15-20) – pela fuga à artificialidade do estúdio e ao destinar o ecrã ao mundo real e a pessoas vulgares, não como evocadoras de um mundo idealizado, mas como seres humanos com a sua energia física e social –, ele mistura-se momentaneamente com uma forma de olhar que se afasta das composições figurativas, sobressaindo uma atenção peculiar aos valores atmosféricos que o aproxima da sensibilidade impressionista, ou seja, o ar e a luz são elementos sempre activos naquilo que o realizador vê e na maneira como vê.

Curiosamente, em projectos da altura da exibição deste filme (que são uma parte dos muitos que nunca chegou a realizar) – *Bruma*, publicado em 1931 na revista *Presença* (Baecque e Parsi, 1999:215); e *Ritmos de Água*, baseado num poema de António Patrício – é visível a concepção que Oliveira tinha então do cinema, que via sobretudo como “poema visual” e, segundo as suas palavras, como trabalho com a imagem visual e com a luz, de modo a que através desta se pudesse chegar àquela (AAVV, 1988:7).

Este seu particular interesse pelas mutações da luz é ainda confirmado por outro projecto fílmico coevo de *Douro* (não concretizado), intitulado *A Luz*, que o autor refere como “um documentário abstracto” (Baecque e Parsi, 1999:105) que constituía uma reacção a um filme sobre o som, *Wochenende*,

de Ruttmann, no sentido de demonstrar a importância da imagem “num filme só com luz, (...) que mostrava a luz em diferentes aspectos” (Costa e Oliveira, 2008:26, 27).

Oliveira procurou nessas tentativas, que hoje só podemos julgar através de *Douro, Faina Fluvial*, “a imagem cinematográfica [que] ‘traduzisse’ uma visão do mundo que os seus contemporâneos acharam para-real ou até surreal” (AAVV, 1988:7). Sabemos hoje, pelo próprio realizador, que o filme não foi bem recebido pela crítica portuguesa, tendo sido “tomado por um filme de ‘avant-garde’” (Baecque e Parsi, 1999:97).

Atendendo à controvérsia do rótulo “impressionismo” e às suas variantes europeias e norte americanas (sobretudo na escolha dos temas), foquemo-nos em Sheffler, que propõe uma definição que se concentra na base intelectual do estilo:

“quando todo o objecto é dissolvido numa atmosfera e o objectivo é apresentar a luz, ar e movimento, o pintor só pode utilizar meios de representação que ultrapassem o pormenor em favor da impressão total apercebida pelo olhar e nada mais. Se tudo é reduzido a este denominador comum, deixa de ter grande importância que Manet e Pissarro representassem a luz em pinceladas justapostas e sem misturas, enquanto Liebermann e Slevogt continuavam o seu esforço para captar a sombra ou as tonalidades específicas de um objecto. Os seus diferentes métodos de dissecação e esboço estabeleceram, basicamente, um efeito similar: o de qualquer coisa registada visualmente num instante – uma impressão” (Walther, 1995:441).

Embora esta corrente pictórica tenha revolucionado os valores da luz e da cor, numa urgência de salvar a pintura da competição com a fotografia e da “verdade objectiva” da perspectiva renascentista, a fotografia foi o ponto de partida crucial para a sua composição estrutural (Walther, 1995:487), de que salientamos aspectos que se tornam extremamente relevantes no filme: uma concepção fotográfica muito empenhada na captação do momento presente em imagens que registam movimentos, sob pontos de vista muitas vezes ditados pela sorte, e uma organização do campo que concebe frequentemente o plano, não como uma “janela”, mas como uma “cortina”, com o céu, o mar e o rio a preencherem muitas vezes todo o enquadramento, no sentido da superfície, dando relevo ao espelho de água onde se reflecte o ritmo do viver fluvial e marítimo (II, 2-5/2 e quadro 3). A luz reflectida na água, a ondulação do

mar ou a superfície da água, juntamente com os reflexos do céu constituíam o tema favorito do Impressionismo, em estudos evocativos do movimento e da ilusão (II - quadros 2, 4 e 6).

Logo a primeira imagem do filme, um grande plano da luz do farol, torna-nos difícil a localização no espaço, à semelhança do jogo com os reflexos enganadores do espaço na pintura *Um Bar nas Folles-Bergères* (II - quadro 1) (Walther, 1995:490).

Tal como os artistas ligados a este movimento artístico, num confronto às habituais formas de ver, o cineasta afirma a tendência a procurar captar o instante de uma realidade em constante movimento, que a cada mutação de luz muda de aspecto e de verdade, transmitindo uma forma muito pessoal de ver e exprimir a realidade “visível”.

Concentra-se assim nos efeitos transformadores de luz e sombras, no jogo entre matéria e imagens reflectidas (II, 6-14 e quadro 5), e nas impressões provocadas pela máquina interposta entre o seu olhar e o real, com as suas sucessivas focagens e desfocagens (II - 32-35/1).

Simultaneamente, o figurativo tende gradativamente a transitar para o abstracto, e também o inverso, como podemos observar nos fotogramas 24-31, 36-36/4 (II).

As sombras surgem-nos como formas por direito próprio, sólida e claramente demarcadas, numa orientação fortemente abstraccionista (à semelhança de Cézanne, o mais velho dos pós-impressionistas): os cascos, os mastros, as estruturas da ponte, as texturas das cestas, o aparelho gerado pela disposição das tábuas de madeira e dos peixes, o acordeão, todos, são objectos com sombras, transformados em “sombras-objectos” com existência própria (II - 26, 28).

Estas imagens captadas momentaneamente são tão concretas como os outros objectos que nos rodeiam, significando, à semelhança do “suprematismo” russo (entre outros, L. Popova, quadro 9), que o “objecto-imagem” existe tal como existem os outros objectos-natureza. Contudo, Oliveira nunca se abandona na fantasia subjectiva da forma, estabelecendo sempre uma relação de sujeição com os referentes, ou seja, os espaços, as sombras, os reflexos não nos iludem, no sentido em que nunca chegam a ser enganadores.

Neste seu filme percebem-se igualmente invocações do movimento futurista – que se concentrava na representação do movimento como símbolo do dinamismo do mundo moderno (II, quadros 7 e 8) – ao transformar o ecrã numa entidade dinâmica, construída em torno das forças humana, animal e mecânica, em equilíbrio (II - 15, 21-24).

Como refere Eduardo Geadá, a essência do filme mudo – o movimento e a luz – não passou despercebida aos teóricos do modernismo que, como Marinetti, assentavam a sua filosofia na vertigem da vida moderna, na defesa do dinamismo plástico, na proclamação da velocidade, na exaltação da energia e na sensibilidade ao maquinismo (1985:10).

A vista através de uma janela foi o tema preferido do impressionismo: Monet, Pissarro e Laillebotte pintaram multidões em *boulevards* de Paris conforme eram vistas pelas janelas altas (Walther, 1995:487).

Não raras vezes, a câmara coloca-se numa posição à distância, num alto e agudo ângulo de visão para olhar o panorama aquático, o espaço amplo da multidão que labora e a paisagem do casario que o envolve (II - 37-41).

As palavras do realizador acerca do processo de feitura do filme, que demorou dois anos a filmar, demonstram a sua preocupação pelo fio narrativo claramente estruturado:

“A *découpage* era para ser filmada assim, montada assim. Tudo foi perfeitamente consciente. Tinha já uma noção do que deveria ser a construção cinematográfica. Como a devia compor (...). Nada foi feito ao acaso (...). Basta ver, para se perceber que tudo está estruturado, que há uma intenção” (Costa e Oliveira, 2008:43).

Ainda que adstrito a uma meticulosa planificação, inteiramente filmado em exteriores, este filme dá ênfase à pintura ao ar livre – estabelecida por vários pintores décadas antes do surgimento do Impressionismo, mas consolidada como escola na década de 30, em Barbizon (Becket, 1995:279) –, uma vez que, como um *flâneur*, o cineasta deixa que os acasos influenciem o seu caminho, entregando-se à percepção de um ambiente em perpétua transformação, acto que, a juntar à interrogação da acção de representar, se revelará fulcral em filmes posteriores, como verificaremos no próximo capítulo.

**3. PERCEPÇÃO E REPRESENTAÇÃO NA PINTURA:
O PINTOR E A CIDADE
NICE... À PROPOS DE JEAN VIGO
LE SOULIER DE SATIN**

A incidência de Manoel de Oliveira sobre o acto de pintar como via de interpelação dos mecanismos implicados na percepção e na representação é mote central no filme *O Pintor e a Cidade* (1956) e perpassa *Nice... À Propos de Jean Vigo* (1983) e *Le Soulier de Satin* (1985).

Há nos três filmes uma exposição de particularidades inerentes ao processo de criação de imagens pictóricas, com a finalidade de aludir à diversidade de visões da realidade e, desse modo, realçar o significado e as implicações do exercício de figuração e de delimitação imagética.

O Pintor e a Cidade constitui um marco na obra do cineasta, no sentido em que é com este filme que, após uma paragem de catorze anos, reinicia a sua dedicação à realização, já com outra visão do cinema (Baecque e Parsi, 1999:141), que se repercutirá nas suas opções formais.

Como o próprio refere, a concepção deste filme é uma reacção contra o cinema que via na altura, que valorizava a acção e o movimento, e uma oposição ao filme de montagem que foi *Douro, Faina Fluvial*, para dar corpo à ideia de que o tempo que recai sobre o objecto filmado é um elemento muito importante, de que “a imagem quando persiste ganha outra forma”, permitindo ver coisas que não seriam visíveis com movimentos apressados ou com a passagem rápida das imagens (Costa e Oliveira, 2008:56, 57).

O filme começa com uma visão do artista no seu ateliê, a preparar o estojo para pintar na rua, para nos libertar no exterior a deambular com o pintor (e com o realizador) pela cidade do Porto (III - 1, 2).

O pintor, antes de mais, percorre a cidade, descobre-a, escolhe e só depois pinta. Seguindo os passos e o olhar do pintor, Oliveira mostra-nos como a representação solicita a apreciação das coisas de um modo em que o elemento tempo é fundamental, e talvez por isso conceba um filme extremamente contemplativo, com cada tomada de vista a estender-se no tempo longamente.

Quando filma, o cineasta não se acha igual ao pintor mas, fortemente sugestionado pelas pinturas de António Cruz, à medida que parte à procura dessas pinturas pelo Porto, vai indagando a sua visão da cidade, que encaixilha nos reflectidos enquadramentos que faz: “Procurava a melhor luz, o melhor ângulo para cada plano (...) para mim o momento mais inquietante e mais decisivo da realização” (Baecque, 2001:314).

Pintor e realizador aproximam-se na atitude de não pedirem à cidade que para eles pose, preferindo ir à descoberta da sua vida pelas praças, ruas, ruelas, pontes, arcadas, no rio, em andanças em que os verbos pintar e filmar se enredam e se estabelece um jogo entre a vida da pintura e a vida filmada.

Convocando o acto de pintar ao acto de olhar-enquadrar, o realizador emoldura a cidade como sendo pintura em si, dando-nos a ver aspectos da cidade do Porto (vivências do quotidiano e os espaços e edificações civis e religiosas que são presenças fortes na cidade ou que são a referência da sua modernidade) que alternam com filmagens de quadros do pintor e das impressões que o artista plástico vai registando nas suas aguarelas (III - 8-54).

Nesta montagem feita de paralelismos destaca-se a filmagem de pontos de vista e atmosferas retratados nas telas (III – 5, 6, 27-29, 47, 48, 56, 57), e também a sonorização das pinturas, a reportar-nos aos ruídos e ambiências representados nos quadros: o som expelido pelo comboio (III – 2/1-7); o galope dos cavalos (III – 14); o toque do sino (III - 28); gritos (III - 31-34); o bulício do dia (III - 35-38).

Nos momentos em que acompanha o acto de pintar, o realizador nunca indaga os aspectos técnicos, antes coloca em destaque o confronto entre a porção de realidade o que o pintor retrata e a imagem pictórica em execução (III - 42-46/1). Os planos subjectivos são, por diversas vezes, a forma escolhida por Oliveira para transmitir as visões do pintor (III - 39-40/1; 55, 56).

O facto de podermos assistir à feitura de algumas pinturas em contraponto com o seu referente, deixa vincada a ideia de que para este pintor a representação não é a cópia da matéria, pois nas suas aguarelas vemos as figurações diluírem-se em metamorfoses abstracizantes, diluindo os contornos, na impressão de que os quadros se estão a desfazer em água (III – 56-74).

Outro aspecto que torna este filme marcante é o facto de ser o seu primeiro trabalho cinematográfico a cores onde, como director de fotografia, pôde por em prática conhecimentos adquiridos num clube de fotografia (entre 1931 e 1942) e num estágio sobre a utilização da película a cores (na Alemanha), no ano anterior à realização do filme (Baecque e Parsi, 1999:144).

Esta atitude de aproximação a um instrumento que nunca havia experimentado é de salientar, uma vez que na época essa não foi a reacção da maior parte dos cineastas nacionais e estrangeiros, tendo sido preciso muito

tempo para o que o cinema absorvesse verdadeiramente as cores e que, nelas e por elas, libertasse “um outro mundo” (Shefer, 2005:118):

“o cinema, e também a fotografia (...) ignoraram, quando surgiram, o mundo cromático, como se qualquer desses novos imaginários entrasse em conflito com a cor ou não soubesse, sensualmente utilizá-la.” (Shefer, 2005:111).

Do ponto de vista de Luís Pina, não é por acaso que ele realiza o seu primeiro filme a cores com uma base pictórica, mas porque “inexperiente em relação ao novo meio expressivo de que dispõe”, contudo, refere também que este “filme experimental” revela um grande desejo pelo mundo colorido, ao integrar destemidamente esse imaginário, na equivalência da importância da cor e da forma (1986:33).

Quando aparece a cor no cinema português, Manoel de Oliveira encontra-se esteticamente preparado, dentro da sua obra, para encetar novo caminho. E a própria experiência de espectador atento (...), caldeada em 14 anos de vigilância, durante a qual o realizador viu, certamente, as principais obras que marcaram a evolução do cinema a cores – um “Rio Sagrado”, um “Moulin Rouge”, um “Sentimento”, um “Homem Tranquilo”, por exemplo – acabaria por definir uma iniciativa, por estimular uma experiência (Pina, 1986:33).

Certo é que, a partir da descoberta da cor, Oliveira não voltou a filmar a preto e branco (excepto no *Mon Cas*, 1986), por considerar que a ausência de cor provoca um enorme empobrecimento ao cinema, tornando-o “deficiente”: “A cor é muito sensual, torna as coisas mais próximas, mais fortes” (Costa e Oliveira, 2008:80,81), ideia corroborada por Arnheim que afirma que a textura é reproduzida mais fielmente nos filmes a cores (1989:62).

A cor é, sem dúvida, a matéria que no filme mais exige a presença do pintor no processo de representação. A intimidade com ela é de tal forma estabelecida que a materialização cromática, de todas as materializações, é a que mais convida a directa e permanente observação: a nuance e o matiz são os fenómenos que na sua pintura têm a mais concreta efectividade e obrigam a acções da parte do pintor que não poderiam ser delegadas a outra pessoa ou a outro médium, a nenhum instrumento mecânico.

O pintor cria os tons que pretende na sua paleta e, pela técnica de distribuição das cores, tem a liberdade de se poder afastar da realidade para

transmitir a sua intenção estética.

A manipulação da cor é também uma das particularidades estéticas do filme, já que os valores cromáticos são muito explorados pela câmara (III – 22, 51, 75), determinados pelos objectos que escolhe fotografar, pela hora do dia a que filma, pela maneira como câmara é colocada em relação ao sol, e também através da revelação da película.

Havendo quem defenda, por analogia com a pintura, que o cinema não pode ser arte, na medida em que apenas reproduz mecanicamente a realidade, este filme mostra como, à semelhança do pintor, que parte da realidade para a representação na tela através dos seus olhos, da sua consciência, da sua emotividade, da sua mão e das matérias que deixam esses traços no quadro, o processo de filmagem não é meramente mecânico.

Como assevera Arnheim, na aparência do objecto veiculada pela imagem fílmica interfere grandemente a posição da câmara em relação ao mesmo e esta escolha depende da “sensibilidade”, o que está longe de qualquer operação automática (1989:18,19).

No processo de representação surgem dificuldades que tanto se colocam ao pintor como ao cineasta e que são determinantes no resultado pretendido – a necessidade de seleccionar os elementos a enquadrar, a distância em relação aos mesmos, a escolha de um ângulo –, e da forma como são solucionadas estas variantes resulta uma imagem mais ou menos semelhante à real, sempre muito pessoal.

As indagações que acima referimos são prosseguidas noutro filme, *Nice... À Propos de Jean Vigo*, onde podemos acompanhar outro pintor, Manuel Casimiro (seu filho), que desde 1975 aprofunda em Nice o processo da pintura.

Neste caso também não são os materiais ou os processos técnicos de que se alimenta a pintura que interessam ao cineasta, mas dar a perceber a procura intelectual que está na base do processo de trabalho do pintor.

Fá-lo através da filmagem da deambulação do artista por um dos espaços que lhe servem de inspiração, o caminho *Frédéric Nietzsche* (II - 76-84), que é seguida da leitura, pelo próprio pintor, no seu ateliê, de um texto-diário que descreve as sensações motivadas por essas paisagens (II - 85, 85/1):

“No Domingo passado tive ocasião de testar o que digo, descobri um caminho, o caminho de Nietzsche. É um longo caminho quase vertical, que serpenteia na montanha do sopé do lado do mar, até à aldeia de Eze, que se situa no cume, muito alto. Subi esse caminho, de certo modo, comovido. Sabia que esta subida tinha ajudado Nietzsche a libertar-se de uma paixão não correspondida, a de Lou Salomé, paixão que o teria deixado prostrado. Foi neste caminho, como confessa no *Ecce Homo*, que elaborou mentalmente, *Assim Falava Zarathoustra*, uma ascensão do inferno ao Olimpo. Mas, como ia a dizer, este caminho de difícil subida, fi-lo de subida e descida, sem me ressentir. Quando regresssei a Nice ainda dei um giro à beira-mar, a organizar o que me passava pela mente. Do cimo da montanha há uma vista espantosa de uma pequena aldeia com casas encastradas umas nas outras, como se fossem uma só. Tanto o caminho como a montanha, são lindíssimos.”

Só depois de uma introdução no percurso biográfico e no pensamento que sustenta a obra do pintor, nos são mostrados os trabalhos pictóricos, pelas mãos do seu autor, amostragem que é complementada com desabafos do pintor acerca da sua representação da cidade (II - 86-86/2).

No filme *Le Soulier de Satin*, reportando-se a uma época em que a escrita e a pintura eram formas privilegiadas de reprodução da realidade (os séculos XVI e XVII), Oliveira coloca ênfase na primazia da imagem como factor de evangelização e de disseminação do poder real, sendo as criações visuais o principal veículo de expansão da religião católica e de informação propagandística, que era assegurada pela vigilância apertada dos mandatários do rei (II – 88/3).

Com este propósito eram concebidos, segundo determinados requisitos e concepções, representações icónicas (como as que se podem observar no fotograma 88/2, no anexo II) que muito contribuiram para a fixação de temas lendários e religiosos e para a construção de todo um imaginário em torno do “estrangeiro”.

O poder régio e clerical instituíam imagens e símbolos que constituíam uma linguagem codificada para os crentes, de interpretação do real: eram encomendadas representações regidas pelo princípio do simbolismo disfarçado e subordinado à intenção religiosa e política em conjunto, em que o assunto religioso não era relegado para segundo plano.

A conversa entre D. Rodrigo e o Japonês enfatiza estes aspectos, e também a conquista de lugares de cultura, servindo de mote para um

entendimento dos moldes em que se estabeleciam os encontros entre civilizações, ao incidir nas condições estéticas do momento histórico do encontro entre Portugal e o Oriente longínquo – a função política, religiosa e diplomática da pintura. Trata-se de um diálogo que dá relevo à pintura como testemunho das diferentes formas de pensar, de interpretar a vida, e de imaginar:

“D. Rodrigo:

Acaba o teu trabalho enquanto estamos inspirados os dois. Sinto que vai funcionar. Sinto a inspiração que me sai até à extremidade dos teus dedos.

Japonês:

Como é que Vossa Excelência nunca se dedicou ao desenho?

D. Rodrigo:

É o que costumo perguntar-me. Quanto tempo perdido!

(...)

Japonês:

De bom ou mau grado foi-vos necessário um certo tempo entre nós para aprender o repouso e a imobilidade.

D. Rodrigo:

Vejo-me ainda no último andar do castelo de Nagoya que me havia sido dado como prisão (...). Aí te conheci, meu velho Daibutsu! Quantas santas pinturas criámos juntos! Quantos largos rolos passaram lentamente sobre meus dedos como um rio de imagens e de caracteres! Se tivésseis querido ter-vos-ia ensinado a desenhar à vossa maneira. Nunca teria podido. Não teria paciência. Tenho a mão como uma luva de madeira. Não teria podido oferecer o meu espírito à Natureza como uma folha de papel completamente branca, sobre a qual, pouco a pouco se mostram as sombras, se desenharam e se misturam as diversas cores, o que pode ser dito e não o que está feito para ficar sempre nas delícias e no segredo de uma luz inefável, como essas águas das quais o lótus emerge e vossas mesmas ilhas que formam quatro ou cinco rochas no oceano. Não vim para me deixar encantar.

Japonês:

Está escrito que as grandes verdades apenas se comunicam pelo silêncio. Se quereis atrair a Natureza não deveis fazer ruído, como a água quando penetra a terra. Se não quereis escutar não podeis ouvir.

D. Rodrigo:

Julgais que nada ouvi durante esses largos dias sem pernas enquanto decifrava os arquivos de vossos monges e vossos eremitas? Ou fazia mexer, um após outro, os painéis dessa habitação onde me havíeis encerrado? Prisioneiro, não de muros nem de barrotes de ferro, mas da montanha, do mar, dos campos, dos rios e dos bosques. Eternamente à minha volta, sobre o papel inconsistente. Ouvi, ouvi! As palavras que não cessavam de me acompanhar, nessa maravilhosa peregrinação, passo a passo, num caminho de papel. E uma dessas palavras dizia: porquê, porquê? Qual o segredo mesmo que se enleia no nó desses hieróglifos parecidos com borbulhas que subitamente se elevam ao pensamento? Alguma coisa existe que diz, porquê? Com o vento, com o mar, com a manhã e com a noite e todo o detalhe da terra habitada.

Japonês:

Qual é a segunda palavra?

D. Rodrigo:

Não há ninguém em todas essas pinturas. Por muito que um artista desenhe barcos sobre o mar, explique uma grande cidade, aí em baixo, no seio desses golfo tenebroso, isso não demonstra a espera nessas montanhas, para as ver melhor estratificadas, umas sobre as outras, isso não diminui a solidão, apenas o coro das rãs e das cigarras.

Japonês: Sim, é uma grande lição de silêncio que os pintores suspendem à nossa volta. Inclusive esse grupo de crianças que brincam converte-se num instante, a partir do momento em que o pincel os imobiliza; silêncio e imobilidade, um espectáculo para sempre.

(...)

Japonês:

Senhor Rodrigo, as vossas palavras impedem-me de desenhar. Entendi o que desejáveis. Acolhi as vossas advertências. A partir de agora já não vos pertence e se me permitis, terminá-lo-ei sozinho.

D. Rodrigo:

Procura ao menos não fazê-lo mal, como fizeste o São Jorge. Nada tinhas compreendido meu velho. Preciso de me servir de ti à falta de melhor. Não tomes este aspecto afectado e acaba o teu trabalho, pois ocorreu-me outra ideia. É muito mais divertido idealizar um santo que fabricá-lo sozinho.

Japonês:

Que faremos entretanto com esse bom senhor aí na esquina, pensativo e aborrecido?

D. Rodrigo:

Não lhe fará mal meditar e amadurecer um pouco mais sobre a mensagem que o rei lhe encarregou de me transmitir. Isso fá-lo-á ter ideias. Não estais curiosos por saber o que tem o rei para vos comunicar, por meio de D. Mendes Leal aqui presente?"

Ainda na mesma jornada, o pintor japonês abandona o seu cargo, pela incompatibilidade do seu “olhar” com o de D. Rodrigo, sendo substituído de imediato por uma mulher, uma falsa Marie Stuart enviada pelo rei de Espanha, que o tenta aliciar com o trono de Inglaterra (Matos-Cruz, 1996:119), que abdica da sua visão para pintar em submissão, de acordo com as instruções do vice-rei. O diálogo que entre ambos se estabelece torna evidente essa postura de encenação para pintar e dá-nos a perceber como o carácter figurativo da arte visava transportar o observador para o local, minuciosamente descrito, ainda que, pela via da imaginação:

“D. Rodrigo:

É uma grande honra que Vossa Majestade me concede ao consentir trabalhar sob as minhas indicações.

Marie Stuart:

Melhor seria se me dissésseis se quereis que o guarda-chuva seja verde ou azul. Eu vejo-o grande e azul.

D. Rodrigo:

Pois eu vejo-o vermelho, um vermelho velho, quase amarelo. E sobre ele um evangelista com a face ao vento. São Lucas, a trabalhar nas suas escrituras. Numa rua de Avignon, junto ao palácio dos Papas, e no alto, num pleno azul, bem alto, há um contraforte branco (fá-lo rosa para que pareça mais branco), com um ar e uma ligeireza inauditos. Entre São Lucas e o contraforte em causa há uma pomba a esvoaçar para nele pousar.

Marie Stuart:

Gosta mais de São Mateus.

D. Rodrigo:

Sim, foi uma boa ideia colocar detrás dele esse grande arco de triunfo de pedra vermelha e duas portas com a inscrição em maiúsculas romanas e a cabeça de boi.

Marie Stuart:

O símbolo de São Mateus é um anjo.

D. Rodrigo:

Sinto muito, mas o boi fica-lhe melhor. De qualquer forma conseguistes captar a sensação que queria para o céu do fundo e as grandes nuvens oblíquas. São Mateus entre os dois movimentos do tráfico subindo e descendo. Sim, mas é demasiado pequeno, não se pode ver! Rápido, outra folha! Vamos fazer outro, inscrito numa espécie de janela. Tem uma cara, semelhante a uma grande cara romana com os maxilares barbeados e uma toga amarela, como a dos monges budistas, presa ao ombro com um grande broche de cobre, e debaixo da mesa um pé enorme calçado com uma sandália de chumbo e afastando Calvino que vomita o Diabo.

Marie Stuart:

Sorte foi terdes-me encontrado, depois de o japonês vos abandonar.

D. Rodrigo:

Sim, foi-se subitamente. Deve ter encontrado maneira de regressar ao seu país. Talvez o tenha ofendido, mas não sei com o quê. São assim. Mas é-me indiferente pois vós trabalhais ainda melhor que ele. Compenetramo-nos muito bem juntos ...”

A atitude do cineasta revelar o que normalmente não se vê no teatro e no cinema estende-se também à pintura, ao mostrar o processo de feitura que se esconde detrás de cada quadro, no qual intervêm sempre paixões pessoais e condicionalismos culturais, políticos ou religiosos, destacando sempre o cepticismo sobre as possibilidades de uma representação “objectiva” do real.

Nos três filmes demonstra como a imagem pictórica exprime a realidade como uma ilusão perceptiva, fruto da particularidade de cada pintor, cujo olhar define inevitavelmente um campo e uma intencionalidade.

4. PINTURA MOVENTE: *AS PINTURAS DO MEU IRMÃO JÚLIO*

Não sendo assinalável, em Portugal, uma tradição do denominado documentário sobre arte, foram produzidos, a partir de 1948, uma série de filmes dentro deste género, a incidir na temática artística¹, mais concretamente na pintura (Ribeiro, 1973:23), contexto em que são realizados por Manoel de Oliveira *O Pintor e a Cidade* (1956) e *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965).

Era intenção do realizador que esta curta-metragem (para a qual começou a trabalhar em 1950) fosse o primeiro capítulo de um longuíssimo filme, repartido em pequenas acções, 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 filme “sobre toda a laboração de um povo, sobre as suas lendas (...), os seus costumes mais expressivos”, ambicioso projecto que não chegou a concretizar por falta de apoio financeiro e dificuldades de organização de recursos. Desse grande documentário fariam parte os filmes *Acto da Primavera*, *O Pão*, *Romance de Vila do Conde* e *Poeta Doido* e *O Vitral e a Santa Morta*, sendo de referir que os dois últimos foram exibidos pela primeira vez em 2008, no Festival de Veneza (Costa e Oliveira, 2008:81,82).

Outro aspecto interessante é o facto deste projecto ter surgido do propósito do cineasta fazer um filme sobre José Régio, sendo que, uma visão da sala que contém as pinturas do seu irmão, Júlio Pereira, seria uma parte do todo que ele tinha imaginado sobre Régio: “Este 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, “bem podia completar-se por si” (Baecque, 2001:318).

Júlio Maria dos Reis Pereira (1902 -1983) teve uma intensa actividade como artista plástico e poeta, a par da profissão como engenheiro civil. Em 1923 começou uma série de pinturas a óleo e conviveu com o grupo da *Presença*, concebendo um desenho para o primeiro número desta

¹ *O Desterrado*, de Manuel de Guimarães (primeiro filme do autor e primeira curta-metragem que mereceu o subsídio do Fundo do Cinema Nacional) e outro filme acerca de Júlio Pomar; *O Natal na Arte Portuguesa*, *Azulejos de Portugal* e *A Paixão de Cristo na Pintura Antiga Portuguesa*, de Baptista Rosa; *Janela Aberta de Amadeo de Sousa Cardoso*, *A Pintura de Eduardo Viana*, de Bernardo Marques e de *Carlos Botelho*, de Armando Silva Brandão; *Primitivos Portugueses* de Fernando Garcia; *Museus e Pinturas* de Perdigão Queiroga; *Colecção Calouste Gulbenkian* de Francisco Saasfeld e *Almada Negreiros Vivo*, Hoje de António Macedo.

revista, colaboração que manteve durante a sua vigência, tornando-se o seu desenhador oficial. Participou em exposições colectivas ao lado de nomes como os de Almada Negreiros, Vieira da Silva, Arpad Szènes, António Pedro e dedicou-se à ilustração de livros (Leão, 2002:4-6).

O certo é que, embora o filme incida na obra pictórica de Júlio, José Régio não está dela ausente (por intermédio de quem, na verdade, o realizador se interessou pela mesma), sendo a sua mão e a sua voz a personagem marcante que no-la desvenda, como “seu crítico e admirador desde sempre” (Leão, 2002:8), tendo sido um reiterado colaborador na apresentação dos seus álbuns e exposições, a par de outros poetas e escritores “presencistas” – Casais Monteiro, Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Alberto de Serpa, Virgílio Ferreira (França, 1991:290).

Outras ligações a Régio emergem quando é o próprio cineasta a revelar que no filme pode haver afinidades com Régio e não com Júlio: “afigura-se-me 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).

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

Trata-se então de um filme que revela singularidades conceptuais e formais, indicativo de uma questão que viria a ser premente na sua obra – o que é o documentário e o que é a ficção?

No momento em que fez o filme sentia predisposição para a realização de cinema documental, 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. Aquela acção já passou. Já não existe. É irreal, já é um fantasma, é fantástico” (Costa e Oliveira, 2008:8).

De facto, fugindo à normalizada estrutura dos documentários sobre artistas (nos quais se pretende uma contextualização histórica, social e artística e uma certa exposição da vida pessoal), decide incidir numa realidade que

subjectiva e transfigura, misturando o concreto e o abstracto, o material e o espiritual, logo desde o início, com o duplo do irmão do pintor – a sua sombra – a metamorfosear-se na casa de Vila do Conde, onde ele e o irmão nasceram (e que guardava as pinturas do artista), enquanto verbaliza um texto de sua autoria (IV - 1-1/4).

Optando por excluir do filme quaisquer aspectos biográficos que não a obra pictórica do artista, Oliveira introduz-nos nos circuitos amplos que são o seu imaginário, dando corpo à ideia de que a obra de um artista fala melhor do seu autor do que ele próprio ou outros testemunhos da sua vida.

Acedemos assim a uma sucessão ininterrupta de imagens plásticas que (re)narra o conteúdo das telas, em que o olhar condutor da narrativa nunca vê os quadros por inteiro, os seus limites, nem para lá destes.

Recusando veicular a orientação espacial dos quadros no seu meio ambiente e observando o espaço neles contido como a única realidade (sem a intrusão de elementos exteriores a servir de referência às noções de tamanho ou profundidade), fomenta a abstracção do suporte da imagem e do espaço/tempo cosmológico.

Este percurso pelas pinturas ocultando-lhe os limites, tentando dar a exacta medida de um mundo íntimo, não só demonstra um escrupuloso respeito pelo desejo de “criação de um mundo muito próprio, demarcado de um outro lá fora, que o poeta olha com reserva” (Leão, 2002:65), como pode bem metaforizar o alheamento do pintor dos circuitos artísticos, no sublinhar do recolhimento a que estavam votados aqueles quadros.

Como refere o historiador José Augusto França, Júlio “foi um marginal na pintura portuguesa e na vida artística nacional, pintando de forma amadora e com inteira liberdade”, alheio às exposições do SPN/SNI (sendo um dos raríssimos artistas modernos que assim procedeu) e assíduo às “Exposições Gerais” desde 1946, sendo sobretudo fiel à “Presença” e ao seu espírito, visíveis no seu lirismo, na sua imediaticidade expressiva e no seu horror aos academismos (França, 1991:289,290). Esta consideração é também reforçada pelo cineasta, afirmando que, na altura em que fez o filme, o artista “era um pouco rejeitado pela crítica mais moderna” (Baecque, 2001:318).

A visualização do grosso dos quadros que serviram de base ao filme² permitiu-nos, pela comparação com os fotogramas, caracterizar os enquadramentos e as linhas de força que se prendem com a montagem e que definem o espaço onde se move o nosso olhar (IV - quadros 1-18 e respectivos fotogramas).

Desta confrontação percebe-se, da parte do realizador, uma vontade de trabalhar a maleabilidade temporal do cinema e da pintura, ao fazer existir sobre a imagem total de cada quadro, um devir fragmentário de planos de detalhe, coordenado por uma ideia subjectiva (a sua) de coerência entre as imagens.

Com efeito, tal como o pintor, Oliveira procura escapar ao constrangimento da moldura e do quadro, reinterpretando-os.

Na narrativa que cria, a ordem cronológica de realização das pinturas torna-se irrelevante (como podemos verificar no capítulo III do anexo onde apresentamos as pinturas, datadas, de acordo com a sucessão que lhes é atribuída no filme), e do seu tempo estão ausentes meridianos “reais”, sendo de realçar que o único elemento explícito que permite ao espectador situar-se temporalmente é a data 1928-1932, pintada no quadro intitulado *Família*, que traduz apenas a feitura do mesmo (III - quadro 18), que constitui o último plano do filme (IV - 42/4).

Num desejo de exprimir uma significação da obra de Júlio que não imponha amarras interpretativas, Oliveira explora a vertente poética dos quadros – imagens que convidam à viagem interior e onde não há percursos ensinados (Fernandes, 1984:49) – e, com a câmara vai à descoberta dos detalhes que lhe interessam em cada quadro, numa busca de relações para uma reinventada continuidade, construindo assim uma dimensão paralela, sugerindo a existência de outro tempo, o que vai de encontro à ideia deuleuziana de que o cinema cria um relevo no tempo, exprime o próprio tempo como perspectiva (Aumont e Marie, 2003:228).

² Reproduzidos num catálogo resultante de uma exposição realizada no Centro de Memória de Vila do Conde (*Júlio ou o Expressionismo em Portugal*, Vila do Conde, Câmara Municipal de Vila do Conde – Centro de Memória, 2008, pp.26-51), que apresentou obras pictóricas de Júlio cedidas por diversas instituições e coleccionadores, e também numa monografia relativa ao pintor-poeta (Maria João Fernandes, *Júlio - Saúl Dias: O Universo da Invenção*, Colecção Arte e Artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p.21,33-41).

O cinema confere às pinturas um movimento diferente do que elas continham, que afecta, necessariamente, o tempo: “a mesma acção, com o mesmo tempo real, filmada com uma câmara imóvel ou em movimento não tem exactamente o mesmo tempo [afectando] irreversivelmente, a composição do todo e a representação do mundo que dela decorre” (Grilo, 2007:29).

Sem fechar o leque de significações possíveis latente na imagem plástica, procura delinear uma mensagem a partir do que o artista comunica, perseguindo a essência temática das obras, mas arrogando a sua interpretação de cada quadro (ao operar uma manipulação do espaço pictórico, solidarizando-se ou não com os seres e os objectos que o constituem) e dos quadros no seu conjunto, criando uma macro-narrativa que os extravasa individualmente.

Pelo fraccionamento do espaço de cada tela e pelo enlace de elementos separados, privilegia a construção de uma unidade espaço-temporal ilusória e de uma narrativa deliberadamente ficcional, promovendo a inscrição da subjectividade do espectador no filme.

Deste modo, a montagem intervém no filme como uma operação substancial, na determinação da ordem e duração de cada segmento colocado em sequência, na escolha do modo de junção desses componentes e, sobretudo, no princípio subjacente à selecção dos elementos a filmar. A ordem pela qual os planos estão unidos não é aleatória: a cronologia de feitura dos quadros é baralhada, mas cada sequência constitui um quadro, apesar de “fragmentado”.

Os fotogramas 13-13/3, 9 e 9/1 (IV) são um pequeno exemplo do recurso à *panorâmica* e a movimentos ópticos para a visão/leitura dos quadros.

Podemos falar também de uma montagem ao nível de um ordenamento de elementos mais pequenos, ou curtos, do que o plano, no caso particular da exploração das oposições de formas, cores, sombra/luz no interior do próprio plano (IV – 2, 3, 3/1, 32-32/4).

Este aspecto da montagem é extremamente pertinente, na medida em que, através do modo como o plano é concebido, coloca em prática a ideia de que, não só existe montagem no interior do plano, despoletada por Eisenstein e continuada por Jean Mitry (Aumont e Marie, 2003:231), como no seio da própria pintura.

Estudiosos defendem que a “proto-montagem” na pintura – o dispositivo de representação de múltiplos estádios de uma história no interior de um quadro, que foi desenvolvido na arte religiosa do início do Renascimento, 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 (Delamater e Jorgensen, 1996:122).

Os grandes planos são outro recurso abundante no filme para, mais do que enfatizar detalhes da narrativa, provocar emoções, constituindo-se em verdadeiras *imagens-afecção*, rompendo a fronteira psicológica que separa o espectador do espaço da ficção cinematográfica (IV - 27-27/2).

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 (Deleuze, 2004:124, 142).

Eisenstein sugeria que o grande plano não era um tipo de imagem entre outras, mas fazia uma leitura afectiva de todo o filme, consideração que Deleuze reforça com a noção acima referida, bem como Martine Joly, dizendo que, se os planos médios ou de conjunto insistem na relação entre o indivíduo e o seu meio ambiente, quanto maior é a proximidade em relação às pessoas filmadas, mais se insiste na sua personalidade ou no seu carácter (Joly, 2003:154).

Estes planos de pormenor, não só ajudam a salientar coisas que não estavam em situação de destaque ou que, num plano de conjunto, não eram evidentes (IV - 7/1, 30-30/5, 34, 34/5, 35/3), como realçam certas características que accionam sinestésias – neste caso, servem de exemplo os olhares das mulheres, perdidos no vazio, e a voluptuosidade das formas corporais acentuada pela percepção da textura do óleo sobre a tela (IV - 4, 5, 5/1, 34/1-34/4).

Como o título do presente capítulo indica, o movimento é manifestamente a essência do filme, na procura de uma confluência entre a especificidade do cinema – a imagem-movimento – e esse traço (o movimento) dito inexistente na pintura por diversos estudiosos desde meados do século XVIII, altura em que Lessing, na sua abordagem dos limites da pintura e da

poesia (*Laocoonte*), classificou a primeira como uma arte do espaço e a segunda uma arte do tempo, teoria que veio a ter profunda repercussão na classificação das Artes no século XIX, que delimitava a pintura em relação à poesia, à música, ao teatro e à dança (Saldanha, 1995:42).

No século XX muitas objecções surgiram à definição de artes plásticas como corpos inanimados num espaço sem tempo, uma vez que o decurso do tempo se manifesta sempre que nelas se faça a representação do movimento e pelo facto de exigirem para si o mesmo tempo real do seu espectador: assim acontece, por exemplo, com a arquitectura, quando a forma de uma construção obriga a certas deslocações da parte das pessoas (Mukarovský, 1988:251).

A própria pintura tem vindo a provar o erro de Lessing, com o movimento cubista (Picasso, Braque) a levar o observador a deslocar-se em torno do objecto, em vez de o ver a partir de um único ponto fixo, e o Futurismo (Balla, Duchamp) a elaborar igualmente uma deslocação no espaço e no tempo ao permitir observar toda uma série de movimentos numa única visão (Saldanha, 1995:45).

O pressuposto de que a pintura não é imóvel, desde logo pelas nossas visões dela, é defendido por Bénard da Costa, apresentando como exemplo a experiência do filósofo George Steiner perante o quadro *Le Souffleur* (de Chardin, exposto no Louvre), dizendo estar sempre expectante que o filósofo retratado vire a página que lê e que segura com a mão: “Ao longo da minha vida e das minhas visões, vi figuras pintadas, animarem-se em estranhíssimos movimentos. Por isso jamais direi que a pintura é uma imagem fixa ou uma imagem em repouso.” (Costa, 2005:269)

Afastando-se das teorias que consideram a pintura uma arte do espaço, e não do tempo, Oliveira insiste na interacção da linguagem cinematográfica com as formas de movimento presentes nas pinturas de Júlio, que quebram as barreiras impostas pelo binómio espaço-tempo: o pintor não determina uma ordem de sucessão para que o observador veja cada obra, mas há nelas recursos que estimulam o deslocamento do olhar, como é o caso da existência de vários eventos num só quadro, das sobreposições, ou quando a forma ou a cor ressaem.

Entendendo a pintura, *de per sí*, como um espaço pleno de mutabilidade, é na extensão do movimento que emana das pinturas, através da

especificidade do movimento do cinema, que concentra os seus esforços, transpondo de modo original o espaço/tempo pictórico para as dimensões do cinema, e o inverso.

Os quadros são movidos em todos os sentidos (na horizontal, na vertical, para a frente, para trás, em circunvolução, muitas vezes em movimentos combinados) e também a câmara de filmar, divagando em *panorâmicas* e *zooms* (in/out), que percorrem todas as escalas de planos, ângulos e movimentos, em combinações que aduzem com frequência a sensação de tridimensionalidade à representação pictórica.

A impossibilidade de discernir, por vezes, se são os quadros ou é a câmara que se desloca (sugerindo a deslocação do corpo e do olhar, sempre em movimento, para observar os quadros, pormenor a pormenor, num vaivém entre recuo e aproximação), produz uma forte ambiguidade visual.

Nos fotogramas numerados do 22 ao 22/5 (IV) podemos ter uma ideia de como a passagem gradual de um plano médio para um grande plano, através da aproximação de um quadro à câmara, faz aproximar de nós, espectadores, o casal nele figurado, como se de facto caminhassem em nossa direcção.

Conferindo determinados movimentos aos quadros que coincidem com acções das matérias neles figuradas (e com os ruídos que pressupõem) – o caminhar, o dançar, a dinâmica emanada da disposição dos corpos na oblíqua, a ondulação das águas que balanceiam os barcos, o voo do balão de ar quente, o toque de instrumentos musicais – em simultâneo com o ritmo do fundo sonoro, redobra o carácter móvel da pintura, mostrando como as telas já estavam possuídas pelo movimento e pelo som (IV - 16-16/3, 21-21/3, 28-28/4).

No que respeita aos efeitos referidos, não podemos deixar de frisar o material que serve de suporte à maior parte das pinturas e a sua dimensão – cartão³ e um tamanho médio de 65 cm x 80 cm –, características que consentem e convidam a uma ágil manipulação.

³ Consulte-se, nos anexos, os quadros numerados do 1 ao 18 do capítulo IV, para verificar que apenas duas pinturas têm a tela como suporte (*Mulher das Camélias*, 1934 e *Família*, 1928-32), e só uma pintura é feita sobre madeira (*Nu*, 1933).

Sendo a animação das imagens a sua preocupação central, enquanto cineasta avoca-se também o papel de poeta pois, no seu entender, quando a câmara mexe é poesia, no sentido lírico, e quando fixa, é prosa, no sentido objectivo do real concreto (Baecque, 2001:320). Esta função é acrescida pelo uso que faz da liberdade da linguagem poética – a da livre associação – através da qual vai de encontro à índole indissociável da pintura e da poesia de Júlio/Saúl Dias, o seu pseudónimo enquanto poeta e com o qual publicou seis livros de poemas (França, 1991:290).

Influenciado pelas figuras voadoras e pelas paisagens surrealizantes de Chagall, Júlio concretiza a pulsão expressionista com uma liberdade de composição inédita na arte portuguesa de então, anunciando os paradigmas referenciais da estética presencista, empenhada na desvalorização do mimetismo de matriz naturalista e da superficialidade do grafismo modernista, na indagação plástica autónoma, comprometida no entendimento da pintura como espessura de discurso, figura de subjectividade e de drama existencial (Silva, 1995:384).

A forma como o pintor estrutura o espaço nas suas obras induz o realizador a uma libertação, assumindo, a par do pintor, uma alma errante num espaço de dimensionalidade fantasiada, configurando um espaço de sonho, que rejeita as convenções do plano e da perspectiva e se enreda na desproporção e na disposição inverosímil dos elementos.

A vertente onírica dos quadros é expressa pela escolha dos elementos que entram na composição dos planos e pela dinâmica gerada através da movimentação das telas e da câmara de filmar, cujo posicionamento no espaço rompe completamente com o conceito de quadro.

Embalado no expressionismo que caracteriza as pinturas, transmite com fulgor as desconcertantes localizações espaciais, as diferenças abismais de escala (IV - 16/4, 16/5), os pontos de vista múltiplos (IV - 31-31/6), valorizando o devaneio nelas contido, tendencialmente mostrado através da rotação dos quadros sobre o seu eixo (IV - 14-14/3, 15-15/3, 26-26/5, 31-31/6, 38) e exacerbado por meio de anamorfoses (IV - 26/3-26/5, 28/4), numa história que recusa uma só lógica, sublinhando a interferência dos mundos da imaginação.

Visionados os quadros e lidos comentários a eles referentes, verificamos que a mensagem pictórica e fílmica se unificam, afirmando-se o cineasta um interlocutor muito cúmplice do pintor.

Ver este filme é percorrer os motivos centrais da obra de Júlio e neles descortinar os seus temas – a poesia, a infância, a noite, o circo, a música, o intimismo. É sobretudo uma viagem por uma obra crítica, colocando em foco o quotidiano configurado pelos burgueses boçais, indiciadores do vício, pela prostituição, pela miséria (IV - 6, 7, 7/1, 8, 9, 9/1, 19-19/4, 25-25/2, 34-34/6), em contraponto com figuras feéricas e “o onirismo do amor, espelhado numa poética vivência da Natureza” (França, 1995:384) (IV - 27-27/3, 29-29/4), “onde a doçura contracena com a angústia” (Leão, 2002:15).

“Fazendo eco de uma crise de valores, na linha de um Baudelaire ou de um Nietzsche, verdadeiros inspiradores do expressionismo manifesto na adesão ao exagero, à monstruosidade, à exteriorização do vazio interior, ao niilismo, Júlio/Saúl Dias, numa atitude concomitantemente irónica e serena, dá conta de um mundo de pesadelo marcado pelo tédio, pelo vazio, pela melancolia, e, também, pelo crime e pela promiscuidade (...). Toda esta tragicidade não raro sugere ao artista o culto do burlesco, em jeito sarcástico de denúncia.” É sob influência do expressionismo alemão, sobretudo de Grosz, e recuperando os traços violentos de Rouault, que dá conta da degradação circundante, através do gosto pela hipérbole deformadora. (Leão, 2002:11,13)

Indo de encontro a conteúdos essenciais da mundividência do pintor – a mulher, a criança, o arlequim, as ruas da cidade, o sonho, as luas – não prescinde da sua reflexão pessoal, assumindo um diálogo mais intenso com alguns dos elementos representados nos quadros, que concorrem para reforçar a gravidade da figura feminina e torná-la o epicentro do filme (IV - 10, 11, 12, 15/3, 23-23/5, 24). Representativo desta opção é a primeira imagem dos quadros ser a face de uma mulher, imagem à qual regressa a meio do filme (IV - 19).

Não se esquece também de dar relevo ao evidente processo de autognose que emana das obras de Júlio, ao eleger para a conclusão do filme o quadro que é um auto-retrato declarado, *Família* (IV - quadro 18 e fotogramas 37-42/4), que por sinal faz parte da colecção do realizador.

Referindo-se à obra plástica 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 claramente patente na última imagem do filme (do quadro acima referido) em que Júlio se auto-retrata como pintor e dispõe, a segurar no seu cavalete, o seu filho a tocar trompete, à semelhança dos anjos da música representados na pintura seiscentista (IV - quadro 18).

Acoplando música às imagens, o cineasta vai de encontro à vontade do artista celebrar o mundo da música na pintura – sendo de realçar que dos trinta e três desenhos que integram a série *Poeta*, em apenas doze não figura um instrumento musical, o que prova irrefutavelmente a sua imprescindibilidade à figuração do poeta (Leão, 2002:41,43) –, e tratando-se de um fundo musical especial, presta também homenagem ao grande guitarrista Carlos Paredes e ao fado, concebendo a pintura e o cinema como a sua memória.

Através do filme de Edgar Pêra, *Movimentos Perpétuos* (rodado entre 1990 e 2006), sobre o músico referido, pudemos ter conhecimento que a música foi composta e tocada pelo mesmo, propositadamente para o filme, num trabalho de oito dias de música improvisada sobre as imagens.

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 Sousa Cardoso, *O Discurso*, dedicada a Camilo Castelo Branco e *A Noite*, dedicada a Raúl Brandão⁴.

A interdisciplinaridade artística era uma prática valorizada pela sua geração, sendo também de mencionar que numa actuação no Teatro Gil Vicente, em Coimbra, Paredes pediu ao pintor moçambicano Malangatana que pintasse uma tela enquanto ele tocava⁵.

Para sonorizar o filme, Oliveira elege a guitarra, um instrumento que ganhou vida na rua, nas mãos do povo, e um autor para quem só faz sentido tocar uma guitarra “com gente dentro”⁶, falando, tal como as pinturas, dos sentimentos, dos conflitos íntimos e da vida da cidade.

⁴ Embora não saibamos as datas da sua criação, elas são parte integrante do CD *Asas Sobre o Mundo* (1989), Carlos Paredes, Polygram Discos.

⁵ Declaração de Malangatana no filme *Movimentos Perpétuos* (2006), de Edgar Pêra.

⁶ Palavras de Carlos Paredes no filme atrás citado.

O fundo sonoro criado pelo guitarrista torna-se efectivamente o companheiro semântico das imagens, organizando-se em função delas, e entrando com elas em completa sincronização. Explorando diversas possibilidades de articulação da imagem acústica à imagem fílmica, o ritmo musical vai-se, progressivamente, apoderando dos elementos figurados e despoletando uma diversidade de emoções.

A melodia existente nas pinturas é igualmente pano de fundo privilegiado no deambular do cineasta, que convoca sensações com os enquadramentos inquietos dos instrumentos musicais (o trompete, a sanfona, o violino, a corneta), dos rostos e da linguagem gestual (nomeadamente a actuação de músicos e bailarinos), insinuando o movimento imposto pelo som musical (IV - 17-17/5,18,18/1). Experimenta assim características musicais que crê existirem no cinema, seja ele rápido ou lento:

“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 abstracto que a imagem concretiza. A música é susceptível 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).

Uma visão da pintura pelo cinema que conduz a uma linguagem assumidamente sincrética, onde as formas, as cores, as texturas colaboram com a música e o movimento na pintura viva que pretende ser o filme.

**5. O PLANO COMO QUADRO:
O PINTOR E A CIDADE
BENILDE OU A VIRGEM MÃE
AMOR DE PERDIÇÃO
FRANCISCA**

No período decorrente entre 1942 (ano da estreia de *Aniki-Bobó*) e 1956, Manoel de Oliveira fez um interregno no seu trabalho como cineasta, marcado por vários projectos recusados e censurados, a que se seguiu um retorno à realização com outras perspectivas sobre o cinema (Baecque e Parsi, 1999:141).

Foi uma época de isolamento determinante para repensar as potencialidades do cinema, tal como o foi a marcante experiência de fotografar uma defunta chamada Angélica (prima de sua esposa), que lhe permitiu perceber que o tempo é “o grande mistério”, uma vez que foi através deste elemento que pôde ver a duplicação do corpo da morta como se de um fantasma se tratasse (Costa e Oliveira, 2008:56,60), levando-o a escrever um guião para um filme com o nome da falecida, em 1952 (Baecque e Parsi, 1999:141).

Na nova etapa de regresso ao cinema, muda radicalmente a paixão pelo ritmo e pela montagem que manifestou na altura em que fez *Douro, Faina Fluvial* (Baecque e Parsi, 1999:142), bem como a crença num cinema “auto-suficiente” e “específico”, mantendo apenas a convicção no papel peculiar da montagem no cinema, em relação às outras artes: “se existe montagem no romance, na poesia, se em todas as artes há montagem (nada – na verdade – é isolado) a montagem, no cinema, coloca questões de ordem diversa” (Costa e Oliveira, 2008:25).

Embora muitos críticos situem esta mudança no *Acto da Primavera* (1963) ou posteriormente, no *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), no entender do realizador o filme que assinala a viragem decisiva na sua obra é *O Pintor e a Cidade* (1956), por ser um marco fundamental da evolução da sua concepção de cinema (Costa e Oliveira, 2008:59), que explica do seguinte modo: “descobri, durante esses anos, que o plano ganha outro sentido com a sua duração. Vêem-se outros movimentos e pormenores. Dispõe-se de tempo. Vê-se a luz, o enquadramento e o efeito emocional evolui” (Baecque e Parsi, 1999:141).

A mudança radical operada neste filme, que é o recurso a planos de duração inusitada, é depois levada mais longe no *Benilde ou a Virgem Mãe*, “[construído] já com a libertação do conceito de cinema como acção e movimento” (Oliveira, 2008:43), e nos filmes subsequentes (*Amor de Perdição*,

de 1978 e *Francisca*, de 1981), em que prevalecem longos planos fixos, com um único ponto de vista:

“De modo inédito até então, forcei o (...) alongamento [de cada plano], o que na ficção, para além do impacto narrativo e visual, irá também ter uma incidência no impacto psicológico. Coisa semelhante se dá com a palavra dos actores, quando dirigida directamente à câmara, que usei com a intenção de tornar cúmplice o espectador, roubando-lhe, por um lado a passividade e, por outro, activando o seu espírito crítico” (Oliveira, 2008:46).

Esta opção demonstra uma atitude de vanguarda, uma vez que essa noção de plano propositadamente longo não foi adoptada por influência de outros cineastas pois, como ele afirma, na altura em que concebeu *O Pintor e a Cidade* ainda não conhecia Dreyer, Mizoguchi, nem Rossellini (Costa e Oliveira, 2008:57).

O carácter inovador do filme foi reivindicado por Bénard da Costa, que afirmou ter antecedido o aparecimento da *Nouvelle Vague*, em França, altura em que os *Cahiers du Cinéma* teorizaram contra um cinema de montagem a favor de um cinema de *mise-en-scène*, de um cinema de “continuidade do real” (Costa e Oliveira, 2008:58).

No *Benilde*, *Amor de Perdição* e *Francisca*, Oliveira aproxima cinema e pintura em redor do conceito de plano, prática já ensaiada no filme acima referido.

Procurando inverter a estandardizada relação de subordinação do tempo ao movimento e colocando em confronto o que no cinema raramente se deixa confrontar – o movimento e a imobilidade – vai de encontro ao carácter dialógico do plano-quadro.

Se as imagens do cinema passam e se a própria consistência delas provém dessa passagem, os quadros, pelo contrário, não passam, ficam, para desvendar, a cada novo encontro qualquer coisa que antes não se viu, como se, entre a última visão e a actual, alguém tivesse acrescentado mais um pormenor ou tivesse dado mais uma pincelada. O cinema é o que não se pode deter, o irrepetível. A pintura (o quadro) é o inalcançável. Ambos obrigam a pôr a hipótese do quadro vivo (Costa, 2005:268,269).

Toma de empréstimo características à pintura ao renegar a cena como uma montagem de uma série de planos e preferir compô-la em planos

apuradamente construídos, num trabalho muito reflectido de disposição dos elementos que neles participam.

Outro procedimento que contraria a decomposição da cena em vários planos é a apresentação de diferentes acções na mesma imagem, através da inclusão de quadros ou de reflexos de elementos ou acções que se situam *fora de campo* (V – 9, 17, 21, 23, 48, 52, 60, 61).

Efectua uma montagem que liga planos investidos de tempo, com movimentações mínimas e ausência de movimentos de câmara, situando o espectador perante acções que se abrem a durações similares às da pintura impelindo-o olhar a percorrer a imagem, num desafio à sua passividade.

São muitos os exemplos de planos caracterizados pela horizontalidade e pela frontalidade e hieratismo das personagens diante da câmara estática (V - 11/2, 13, 14/1, 29, 46, 57), que o autor explica do seguinte modo:

“Se o cinema é movimento, é-o na palavra e no som, pois que a imagem pode ser estática, como é o caso da pintura e da fotografia, sendo a música, a palavra e o som dinâmicos. Um grito numa fotografia não é mais do que uma boca escancarada. Abandonei o preconceito de que o cinema era apenas imagens em movimento e tomei então estas em igualdade com os sons e com as palavras, à maneira de partes autónomas de um bloco, onde cada uma se expressa de forma diferente. Assim, na construção do *Amor de Perdição*, sucedem-se simultaneamente as imagens, as músicas, os trechos literários e os diálogos, numa coexistência que, sem retirar a força a qualquer um dos elementos dá, no conjunto, mais força à expressão e impõe uma nova ideia de cinema” (Oliveira, 2008:45).

O frequente recurso ao plano de conjunto, estático, correspondente ao ponto de vista ideal (central) do espectador, num primado absoluto do plano que procura conter todos os elementos da cenografia e da representação, reporta-nos aos primórdios do cinema e à tradição teatral, mais concretamente, ao cubo cenográfico da cena à italiana, descendente directo da moldura horizontal e do quadro narrativo da pintura em perspectiva (Geada, 1985:31).

Como refere Pascal Bonitzer, é a partir da noção de plano que certos cineastas podem ser comparados a pintores e o cinema relacionado com a pintura (Godard a Tiziano, ao “pintar” mulheres jovens aos noventa anos; Bresson e Eisenstein ao comporem os seus planos de acordo com a regra do número de ouro), na medida em que o plano pode ser pensado, construído e

composto como um quadro, numa *mise-en-scène* muito parecida com a que um pintor pode fazer, e deste modo adquirir um “valor plástico” (2007:29,30):

Numa acepção geral, o termo composição designa a ordem, as proporções e as correlações das diferentes partes de uma obra de arte. O sentido que tem nas artes plásticas (a organização da superfície da imagem) foi retomado por teóricos do cinema mudo (Balázs, Eisenstein, Léger): disposição geral das linhas, movimento de conjunto, tratamento da luz e sombra, harmonia das cores, colocação das personagens e dos objectos, “atmosfera afectiva” da acção representada, sendo que, conforme os estilos, determinados factores tornaram-se dominantes (Aumont e Marie, 2003:58,59).

Esta ideia está bem presente na frase proferida por Oliveira: “O cinema não é uma técnica da câmara, mas o que se põe diante dela” (Baecque e Parsi, 1999:160).

As dificuldades em realizar o “documentário ideal”, em conseguir filmar “certas atitudes, certos momentos extraordinários”, levaram-no a preferir a ficção e o filme de estúdio, o “filme onde as pessoas constroem um cenário ao seu gosto, [onde pode] fazer-se um efeito especial, uma luz, uma coisa qualquer. Tudo é fabricado de modo a depois ser filmado...” (Costa e Oliveira, 2008:76).

A assimilação da realização ao acto de pintar é evidenciada no *Amor de Perdição*, onde é o próprio realizador a encarnar o papel de um retratista, no lugar a partir de onde o pintor que utiliza a perspectiva linear organiza o seu quadro (V - 11-11/2).

Nos três filmes (*Benilde*, *Amor de Perdição* e *Francisca*) há um forte pendor pictórico que se manifesta na imagem estática, ao contrário de Jean-Luc Godard, Nicholas Ray ou Eric-Rohmer, que não alcançam o lado plástico na imagem fixa, mas numa “espécie de quintessência do gesto”, num regresso da aspiração da pintura maneirista (Costa, 2005:271).

Benilde ou a Virgem Mãe foi fulcral para o realizador chegar à ideia de que o cinema não existe, apenas existe o teatro. Neste filme o problema que se coloca é saber como pode o cinema entrar no teatro, já que não pode ir além dele, mesmo que se multipliquem os planos ou os pontos de vista. Entende então que para conservar a unidade de tempo e de acção no cinema só pode haver um ponto de vista, caso contrário, perde-se a unidade (Costa e Oliveira,

2008:97). Relevante é que, com tais intentos, a entrada no décor onde se desenrola a primeira parte da peça, seja feita por intermédio de um plano de uma paisagem emoldurada (V - 1).

Como revelam as palavras do realizador, um ponto de vista único e fixo é, nestes filmes – como o fora também no *Acto da Primavera* (1963), um filme de enquadramentos estáticos –, a sua forma privilegiada de trabalhar a ficção, olhar que se aproxima do sentido de objectividade posto em prática pela perspectiva renascentista:

“Para mim, num documentário, pode mexer a câmara, mas num filme de ficção já não poderá. No documentário é o realizador a mostrar, a ficção, justamente o realizador deverá ser esquecido, na medida em que quando se não fale na primeira pessoa, ou o plano seja o subjectivo duma das personagens, a câmara não mexendo faz o olhar de ninguém, um olhar que, por neutro, se torna como se fora objectivo” (Baecque, 2001:320).

A imobilidade ou quase imobilidade da imagem e o enquadramento predominantemente frontal definem uma relação importante com o espectador, uma vez que remetem para o valor de moldura (noção presente na pintura) e a delimitação é um instrumento tão formativo como a perspectiva (Aumont e Marie, 2003:98).

Ao recusar usar o plano como um elemento de articulação entre diferentes escalas na montagem, restaura-lhe a sua essência primitiva, a contemplação do espaço que nele se inscreve, que não é nunca um espaço “natural”, ou seja, o plano fixo marca um retorno à preponderância da cena, reforçando o peso dramático da realidade ilusória de cada plano.

A restituição do movimento “aparente” tem um lugar importante na impressão de realidade, pois quando se produz uma paragem numa imagem (num fotograma) durante uma projecção, instaura-se uma sensação de aplanção da imagem, há uma perda de profundidade de campo (Aumont et alli, 1996:149).

A relação entre os planos é importante, mas a preocupação primeira é a constituição de unidades individuais de significado. À semelhança da pintura, certos planos parecem ter vida própria, no sentido do fragmento, suscitando outros níveis de reflexão a par da narrativa, o que procede do modo como,

constituindo um tempo de paragem no movimento do filme, o plano resiste à integração no ritmo narrativo do conjunto.

O jogo com os fenómenos perceptivos é um dos fundamentos destes filmes já que, consciente de estar perante um universo diegético sustentado por um mundo cuja construção é artificial, o espectador renuncia parcialmente à impressão de realidade (observe-se no capítulo V, nos fotogramas 12, 12/1, 22, 26 e 27, a frequente opção pelo uso de fundos pictóricos no *Amor de Perdição*).

Outra característica que provoca uma ruptura no encerramento do mundo ficcional, entendida pela generalidade dos cineastas como destrutiva da ilusão realista do cinema, são os recorrentes olhares dos actores para a câmara (V - 7, 19, 30, 36).

Contrariando ainda o “efeito de real”, que procede da inscrição do espectador no interior do sistema representativo, como se participasse desse espaço (Aumont et alli, 1996:151), aproxima a *mise-en-scène* cinematográfica da teatral e da pictórica. Valoriza as poses convencionadas pelo teatro e pela pintura, imobilizando as personagens e dotando-lhe os rostos de um certo olhar “bizantino”, de uma expressão rígida e hierática, a sugerir uma quase expressividade eterna.

Basicamente desnuda o artifício mais vulgar do cinema, de querer manter a impressão de que olhamos para personagens com vida autónoma, a ilusão de precedência das personagens sobre o cenário.

As reminiscências pictóricas estão igualmente presentes nos filmes pela aproximação das imagens a valores da pintura de género, da pintura alegórica, do retrato e da natureza morta.

A tendência para a feitura de imagens completas, de planos que contêm a totalidade de um acontecimento é uma delas, com a marcação das personagens e a configuração do cenário como estruturas fechadas no espaço da cena. Nestes filmes o enquadramento é quase sempre uma operação de centralização, com as personagens no meio do quadro, onde reinam as relações de simetria (V - 2, 3, 6, 14, 15, 18, 24, 25, 32, 33, 40, 41, 42, 45, 47, 55-57).

No *Francisca* toda a *mise-en-scène* se inspira em representações pictóricas, das quais sorve influências em termos de composição e de

iluminação, para ir de encontro a uma atmosfera romântica (V - 35-59).

Todo o filme aviva a memória do tenebrismo espanhol, de Velásquez a Goya e as telas de Columbano Bordalo Pinheiro (V - quadro 1 e 2) pois, tal como na pintura destes artistas, as personagens surgem quase sempre de aturados fundos escuros, soturnamente iluminadas, reforçando a sua situação intimista, trágica e fantasmática.

Pese embora a historicidade das cenas da vida provinciana e dos episódios ou “retratos” do quotidiano burguês (as vestes, os hábitos, os ambientes), são representações que não se podem considerar “clássicas”, na medida em que, num questionamento da moralidade, propõem sempre uma significação mais “elevada”. Como pequeno exemplo temos a passagem repentina do plano de conjunto da reunião privada de José Augusto com os seus amigos, para o grande plano que nos desconcerta, de dois dedos sobre a mesa, sem escala, dominados pela total abstracção (V - 53).

Nas cenas de exterior revela apetência pelos sublimes cenários naturais e campestres, carregados de poesia romântica (V - 16, 28-28/2, 50, 58 e quadro 3).

Na pintura, desde a Alta Idade Média, designadamente a partir de Petrarca, foram usadas metáforas extraídas do mundo natural (paisagens, caminhos, etc.) para caracterizar estados psicológicos. No Romantismo, a paisagem era considerada um género nobre, capaz de exprimir os ideais filosóficos e poéticos do indivíduo, numa estética da interioridade (Schneider, 1997:56).

Podemos ainda falar de situações em que a acção não é só constituída pela série de acontecimentos da narrativa, mas por uma simbologia que desenrola uma acção fantasma, despoletada pelo ponderado processo de construção da *mise-en-scène* (V – 51, 54).

Vemos como, subtilmente, são dadas indicações ao espectador de que determinados elementos no plano devem ser interpretados (ou porque nada mais aparece no ecrã, ou porque pequenos acontecimentos os tornam evidentes), agindo por isso como autênticos objectos simbólicos (veja-se no capítulo V dos anexos os fotogramas de *Vale Abraão* numerados do 62 ao 65 e comparem-se com os retratos 7 e 8, o primeiro com o arminho como símbolo

de pureza e castidade, e o segundo com o cão a simbolizar a fidelidade conjugal (Schneider, 1997: 55,26).

As naturezas mortas são um dos temas preponderantes no imaginário oliveiriano, de cujas espécies, animais ou vegetais, se pode retirar uma leitura ética (V - 26, 62). A rosa é, no *Benilde* (V - 4-5, 6) – e também nos filmes *O Passado e o Presente* e *Vale Abraão* –, um elemento simbólico fulcral para a interpretação do filme, pela abundância de conotações que esta flor encerra: símbolo da prostituição e denominada flor de Vénus pelos Romanos; associada pelos árabes aos órgãos genitais femininos e à ideia de paraíso; e apesar do seu anterior e marcante simbolismo sexual, afirmada pela Igreja como a magia que conferiu a imaculada concepção de Maria (como Afrodite, Maria foi chamada *Rosa Sagrada* e *Ramo de Rosas*), mantendo-se até aos dias de hoje metáfora para “virgindade” (Walker, 1988:405).

Os símbolos tiveram um papel especialmente importante nos primeiros retratos modernos de mulheres, que representavam quase sempre mulheres casadas, recém-esposadas ou noivas, e ocasionalmente cortesãs. Os objectos que as rodeavam constituíam alusões a determinadas qualidades atribuídas às mulheres, ou que a sociedade esperava delas. Assim, o enquadramento destes retratos preocupava-se quase exclusivamente com a definição social e o papel desempenhado pelo sexo feminino (Schneider, 1997:25).

No *Francisca*, todo um processo alegórico é despoletado pela invocação de Cleópatra e do Diabo na figura dos mascarados que participam na coreografia em torno do protagonista (V - 36-36/7 e quadro 5).

A alegoria diz-nos “quando falo de uma coisa, estou a falar de outra coisa”, mas por meio de uma série de actos, de uma conjugação de símbolos e de recapitulações de representações já conhecidas (Joly, 2003:205).

Ainda neste filme, Oliveira usa cinematograficamente a inspiração da pintura para metaforizar uma filosofia existencial onde a dúvida e a morte são os elos pertinentes. Tal como “*Ofélia*” (V - quadro 6), onde o contraste entre o suicídio e o meio utilizado para o realizar – a água límpida de um riacho florido – indica que a morte é aparente e irreal, apontando-a como anunciadora de

renascimentos futuros, o leito de morte de Francisca carrega-se de valores alegóricos (V - 59).

E são estes atributos iconográficos que aparentemente não constituem parte significativa da acção, da sua evolução, que acrescem os filmes de significações.

O implícito compromisso com estratégias visuais herdadas da pintura que se estabelece nos quatro filmes que analisámos, continua a manifestar-se em filmes posteriores, por intermédio dos mesmos e de outros códigos despoletadores desta dialéctica.

6. A PINTURA COMO CENOGRAFIA: *LE SOULIER DE SATIN*

Le Soulier de Satin (1985) foi um projecto apoiado pelo Ministério da Cultura francês no âmbito de propostas a realizadores de nomeada de diferentes países para fazerem filmes que mostrassem uma confluência com a França.

Mais uma vez Manoel de Oliveira concebe um filme de grande ousadia, manifesta na opção pela adaptação de uma extensa peça teatral, escrita em francês por Paul Claudel (uma obra desmedida e por isso nunca montada em palco na íntegra), mas principalmente por se propor repensar abertamente o cinema em sete horas de filme, facto pelo qual nunca teve estreia comercial em sala (Lopes, 2008:89).

Como o próprio refere, o filme conclui uma reflexão estética sobre o cinema, sobre o seu cinema, sobre aquilo que ele imaginava encaminhar-se a evolução cinematográfica (Barde e Parsi, 1990:5) e, nesta etapa conclusiva, concentra-se na exposição da ideia de que o cinema a nada mais pode aspirar do que filmar o teatro, sem que por isso deixe de ser cinema (VI - 1-2, 48/1): “O caso do *Le Soulier de Satin* não é senão um dos muitos casos em que uma peça de teatro passa para uma representação cinematográfica e, por isso, podemos dizer com toda a propriedade e sem mentira – é cinema.” (Oliveira, 2008:47).

A convenção arquitectónica de palco teatral está presente ao longo do filme, mas um palco edificado como um quadro que se move e fala, tendo toda a estética do espaço e da acção que dá expressão ao texto dramático, como referência, mais ou menos explícita, a pintura.

Filma de facto o teatro, mas incidindo na sua concepção mais visual, convocando para a cena um forte sentido plástico, reactualizando o tempo em que Arte e cena estavam ligadas a tal ponto que os cenógrafos eram pintores e arquitectos (Argan e Fagiolo, 1992:139).

A singularidade do filme passa pela referência à arte pictórica concretizada pela cenografia, no sentido teatral, destacando-se uma revisitação de práticas cénicas da Antiguidade Clássica Greco-Romana, da Idade Média e do Renascimento, que viriam a ter profunda influência até hoje, no teatro e no cinema.

O teatro do século XV recuperou o teatro clássico (acontecimentos grandiosos em espectáculos de corte), tendo como protagonistas na criação de cenários Alberti, Mantegna, Leonardo da Vinci, Rafael, Vasari, Peruzzi, entre outros artistas. (Argan e Fagiolo, 1992:140)
Também no teatro e na ópera pós-barroco houve uma estreita colaboração entre pintores (e outros artistas) e encenadores, que se intensificou no final do século XX, com o intuito de, com os recursos visuais, criar dispositivos cénicos que provocassem impacto. (Sabino, 2000:157)

Evidencia-se ainda a alusão aos primórdios do cinematógrafo, altura em que, segundo Zerner, o estúdio do cinema era semelhante ao da pintura quando Alberti tentou definir os seus princípios e, nessa procura de si mesmo, virou-se para modelos artísticos estabelecidos, hesitando entre a pintura e o teatro (2005:184).

Nos primórdios do cinema a maioria dos cenógrafos, actores e pintores provinham do teatro e os estúdios adoptavam as suas técnicas, revestindo-se o cenário de influências pictóricas, utilizando os métodos cenográficos do Renascimento, com cenários pintados em telas, em *trompe l'oeil*, (Figueiredo, 2007:135) e retomando muitos temas e figuras da pintura simbolista, em geral, da pintura do *fin-de-siècle*, fazendo delas cenários gigantescos e luxuosos – *Cabiria* (1914), de Pastrone, e *Intolerância* (1916) de Griffith (Aumont e Marie, 2003:229). O cinema expressionista tinha igualmente como essência o teatro, tendo realizadores que o marcaram (Lubittsh, Murnau, Pabst, Wegener) começado por trabalhar no teatro, sob a influência decisiva de Max Reinhardt, encenador para quem a conjugação dos recursos simbólicos do cenário, os efeitos dramáticos do jogo de luzes e a composição geométrica dos figurantes era imprescindível. (Geada, 1985:14).

Uma postura arrojada se pensarmos que a maior parte do cinema moderno, com o abandono dos estúdios e uma mobilidade cada vez maior da câmara, procurou camuflar ou eliminar a cenografia “teatral”, deslocando a ficção para cenários reais ou ilusoriamente realistas, com o intuito de reivindicar a autenticidade das imagens (Geada, 1985:32).

A modernidade de Oliveira está em designar a *trucagem* enquanto tal, mostrando o dispositivo ilusionista que confere poder onírico ao cinema, “sem que por isso se [perca] a força dramática, força essa contida e proveniente das imagens, do texto e do contexto” (Oliveira, 2008:47).

Toda a cenografia do filme (não apenas no sentido original, o teatral, que diz respeito à pintura dos cenários em perspectiva, mas num sentido quase equivalente ao da *mise-en-scène* (Aumont e Marie, 2003:46), ou seja, das

relações entre as personagens e a configuração dos lugares) reflecte a concepção pessoal do realizador acerca da obra literária que adapta, materializada pelo cenógrafo a partir dos seus esboços, como podemos observar no esquiço em anexo (VI, quadro 1) e na sua declaração: “inspirei-me na peça de Paul Claudel para encontrar os cenários convenientes. Desenhei o projecto e entreguei-o ao cenógrafo. Procedi assim na previsão dos movimentos da câmara. Foi preciso efectuar um trabalho de documentação muito importante” (Baecque e Parsi, 1999:52).

Na linha da reacção anti-realista⁷, estabelece como requisito fundamental do filme o não encobrimento dos artifícios da representação:

“o cinema quanto mais manipulado for, quanto mais artificial for, mais autêntico é. Porque essa é a sua realidade intrínseca. O espectador tem que saber que aquilo não é. Mas que é como se fosse. É salutar, é bom que o saiba. Porque, de contrário, estamos a querer iludir, a dar como realidade o que o não é. Estamos a falsear” (Costa e Oliveira, 2008:83).

De acordo com esta linha de pensamento (que recusa recorrer à ilusão para convencer), opta pela construção dos espaços, interiores e exteriores, em estúdio, declaradamente artificiais, onde adquire relevância a pintura como pano de fundo da acção.

Esta intenção é ainda reforçada através da estética decorrente do enquadramento (parado) e da composição (fechada) e iluminação (reforçando a simulação da luz e os efeitos luminosos que modelam ou recortam as figuras em cena) dos planos.

Deste modo, a cenografia propõe um percurso que sugere uma sucessão de *tableaux vivants* (retomados nos primórdios do cinema e da fotografia), onde se conjugam elementos tridimensionais (por vezes revestidos de pintura) e panos de fundo com pintura ilusionista (estáticos ou introduzidos momentaneamente) para criar referências históricas ou sugerir lugares, tempos e atmosferas próprios à acção que decorre à sua frente.

Contrariando o generalizado desejo de invisibilidade do artifício (a união aparente dos objectos reais à pintura), cria espaços cénicos desrealizados, com fundos sugestivos que não pretendem figurar, estar em

⁷ Que tem lugar desde o final do século XIX e que coloca em causa a ilusão de realismo que desde o Renascimento se impôs no teatro, na pintura e, posteriormente no cinema.

vez de, por realismo, mas antes por simbolismo, servindo para ilustrar o texto ou para prolongar o seu sentido.

Logo no início do filme, são-nos dados a ver os retratos pintados de D. Sebastião e de D. Filipe II, sobre os quais coloca um texto para uma contextualização política da época (VI - 3 e 4): “Don Sébastien, roi du Portugal, disparut lors de la bataille d’Alcácer-Kibir, au Maroc et avec lui le meilleur de la noblesse portugaise. Don Sébastien n’avait pás de descendent. Son oncle, Philippe II d’Espagne, s’empara de la couronne du Portugal. Or, par le traité de Tordesilhas, le Portugal et l’Espagne se partageaient le monde en deux hémisphères.”; “Ansi Philippe II en vint à dominer le monde d’alors. Le peuple portugais refusait ce roi espagnol et le clergé l’attaquait du haut de la chaire.”

Embora a sua abordagem se apoie em documentação acerca do tempo onde a acção decorre, com elementos cénicos que ressoam no imaginário colectivo e conferem às cenas uma certa verosimilhança histórica – a fidelidade dos detalhes da indumentária e de certos espaços (VI - 16/36, 32/1, 35, 38, 40); as embarcações usadas nas explorações marítimas (VI - 7, 33, 36); as fortalezas além-mar (VI – 25, 34/1) –, assume sempre a criação de um mundo imaginário que impossibilita a aparência realista.

“Não se sabe o que seja a verdade. O artista avança no sentido da verdade, mas relata a ficção, isto é, o que imagina. Como quer apresentar o que diz como verdadeiro recorre a referências verdadeiras, de modo a transmitir ao leitor a convicção de que o que vai ler é a verdade. O documento serve para isso. Tem-se a ilusão de que tudo o resto tem a mesma autenticidade que os documentos.” (Baecque e Parsi, 1999:74,75)

Recuperando ideias cenográficas clássicas, o cenário tridimensional marca presença como lugar dramático primordial, e a mobilidade dos telões de fundo pintados, dos diversos elementos efémeros (VI - 10/1-10/3, 14-14/2) e das personagens, assegura as transformações cénicas necessárias à evolução dramática. Certos fundos pictóricos que acompanham o desenvolvimento da peça (que no passado eram enrolados na vertical) são subtilmente deslocados na horizontal, argúcia para a qual contribuem os efeitos de iluminação (VI – 24-24/24, 31/1-31/4).

Uma reinterpretação da *skenografia* da Antiguidade Clássica Greco-Romana (cujas técnicas foram muito usadas nos primórdios do cinema), onde a

arte de conceber e construir cenários consistia essencialmente na pintura dos mesmos, possuindo os teatros um cenário de fachada (uma estrutura tridimensional) a servir como fundo cénico permanente e uma série de elementos cénicos efémeros adaptáveis para criar diferentes envolventes ao longo de cada peça – painéis de madeira revestidos com tecido pintado, telões pintados que desciam durante a representação e integração de objectos variados (Figueiredo, 2007:87).

Coloca assim em relação diversos aparatos cénicos de cariz “arcaico”, valendo-se de dispositivos mecânicos (maquinarias, alçapões, fios invisíveis e escadas escondidas) que permitem movimentar objectos (que simulam o sol, a lua, a ondulação do mar, baleias em movimento, barcos), e fazer aparecer e desaparecer personagens e fundos pictóricos, fazendo por vezes uso de elementos físicos (como o fumo a imitar o nevoeiro, o fogo, o som do mar e dos pássaros) para criar efeitos mais realistas (VI - 10-10/2, 11, 12/7, 14-14/2, 20/2, 27, 36, 39).

Os efeitos visuais são alcançados usando as mais básicas tramóias do teatro, abdicando da espectacularidade dos efeitos especiais requintados do cinema actual (na filmagem e na edição), sem por isso, deixar de convidar o espectador ao sonho.

Ainda que os cenários sejam sólidos (com construções cujas portas os actores atravessam), as representações são maioritariamente feitas diante deles, assumindo, na verdade, a finalidade de fundos cénicos (VI – 9, 9/1, 12-12/6).

Apresenta assim uma sequência de planos onde a intenção pictórica é transmitida pela *mise-en-scène*, realçada por enquadramentos sujeitos a uma precisão exemplar, a reforçar a noção de quadro, ao funcionarem como fragmentos isolados de espaço/ tempo.

Outro aspecto a realçar é o grande número de personagens num espaço de representação exíguo, expediente que garante uma apreensão da cena no seu todo e que, juntamente com a encenação frontal e o carácter de solenidade, concorre para uma clausura figurativa, um fechamento do espaço do enquadramento em si próprio, característica tipicamente pictórica e um modo de representação característico do cinema primitivo, fundado na autonomia do plano ou do “quadro” (VI – 19-19/2, 43-47).

A disposição dos actores no plano é fruto de um cuidadoso trabalho de encenação, onde assume importância a sua imobilidade e o endereçar directo do olhar ao espectador “afrontando deliberadamente uma suposta teatralidade e abstraindo dos preconceitos que pesam sobre a ideia de cinema” (Oliveira, 2008:47).

Efectivamente, a marcação das personagens frente a pinturas cénicas, com posturas mais contemplativas do que activas, numa combinação de poses características da época representada na peça, em que a nobreza e a emoção são transmitidas pela retórica gestual (pelo vocabulário de posturas físicas e expressões faciais) e por atributos simbólicos (VI, 41/1), vai de encontro à natureza da pintura retratista de finais da Idade Média ao século XVIII, com as suas longas sessões de pose (Schneider, 1997:6).

As posições corporais adoptadas no filme – a perspectiva de “perfil”, a “três quartos”, a “meio corpo” e “frontal” (VI - 5-5/2, 7/1, 7/2, 9/3, 12/2, 12/3, 17, 17/1, 21, 24/21, 25-25/5) – são típicas do retrato desse período, com a postura nobre e hierática remanescente da Antiguidade Clássica (Schneider, 1997:6).

O espaço cenográfico toma por base a tradição da pintura figurativa ocidental e os seus códigos de representação (sobretudo a perspectiva *artificialis*), seguindo algumas das suas convenções: a profundidade fictícia do campo, a escala das personagens, o ponto de vista único, e o recurso a paisagens idealizadas, permeáveis à fantasia e a imagens remanescentes do passado (ruínas da Antiguidade), inspiradas na literatura e na pintura, que são um reflexo alegórico onde transparece a narrativa.

Utilizando a manipulação da perspectiva (tal como o fizeram cenógrafos do Renascimento nos seus teatros de fundos cenográficos fixos), a colocação judiciosa dos corpos no espaço é um parâmetro que tem um papel decisivo na profundidade visual, demonstrando que, para além da reprodução do movimento (que ajuda muito à percepção da profundidade), a diferença de escalas entre personagens próximas e afastadas da câmara (uma vez que a altura parece diminuir à medida que a figura se encontra mais afastada da câmara), transmite um efeito de maior profundidade, destacando os adereços (quando existem) nos diferentes planos de profundidade do cenário (VI - 6-6/2, 8-8/2, 22-22/6, 23-23/, 26, 37).

Nalguns planos consegue criar a aparência de um espaço efectivamente tridimensional e profundo aos elementos cénicos planos, com o intuito de dar a sensação (e não a ilusão, a invisibilidade do artifício) de que as personagens se situam neles (VI - 11/1, 24, 25/4, 26, 27, 29, 34/1), prática que advém de uma preocupação pictórica antiga, o *trompe-l'oeil*, actualizada na *transparência* cinematográfica, que consiste no uso de décors interiores ou exteriores por detrás dos actores.

Trompe-l'oeil significa literalmente “enganar os olhos”, uma espécie de ilusionismo, normalmente em pequena escala, que ilude a visão fazendo acreditar que o objecto pintado – por exemplo, uma mosca que aparentemente acabou de pousar – é real ou ocupa realmente o espaço. (Sturgis, 2003:261)

Verificamos assim uma alternância de planos com um sentido de encenação em profundidade e planos que, embora constituídos por corpos e elementos tridimensionais, se situam numa aparência bidimensional, sensação para a qual concorrem a disposição e a fixidez das personagens e a posição da câmara de filmar (VI - 10/3, 12/2, 16/36, 19-19/2, 22, 32, 33, 35, 41, 41/1, 43-47).

As intenções de prolongamento do plano no tempo e de interpelação do espectador pelo actor atingiram neste filme o apogeu, onde um só ponto de vista é tido como a melhor aproximação do sentido subjacente a uma “objectividade possível” (Oliveira, 2008:46).

A preponderância de uma sucessão de planos estáticos e o posicionamento frontal e imóvel da câmara em relação à acção (situada na posição do espectador ideal – *oeil du prince* – a olhar desde o lugar central pela quarta parede teatral invisível), segundo a construção albertiana de quadro que implica, teoricamente, um olho único e fixo, são características que remetem para os aspectos materiais da imagem fílmica – a bidimensionalidade (do fotograma) e a sua delimitação por um quadro, que se define como o limite da imagem, análogo na sua função ao da pintura.

A quase ausência de movimento dentro do quadro e a imobilidade do enquadramento tem um papel muito importante na composição da imagem, pois tende a desfazer a normalizada reacção à imagem, como se de um

espaço a três dimensões se tratasse, adoptando o quadro um valor de cesura entre dois universos radicalmente distintos.

Embora o cinema reduza, em maior ou menor grau, a diferença entre os espaços onde se situam as personagens e os fundos, nunca faz desaparecer a percepção de que o espaço enquadrado não é homogéneo, salientando a sua sutura, sem contudo destruir a instância onírica proporcionada por essas perspectivas artificialmente engendradas.

A consciência do espaço representado provoca um desvio perceptivo da atenção dramática do espectador pois, mais que um mundo inquieto, é a representação cinematográfica no seu todo, enquanto dispositivo de verosimilhança, que se inquieta no olhar do espectador (Païni, 2005:129).

A cenografia do filme torna-nos sensíveis ao carácter ilusionista da profundidade, demonstrando que quanto maior é a analogia com a realidade (vivificada pela ilusão do movimento), mais reagimos a um espaço bidimensional como se víssemos uma porção de espaço em três dimensões.

A impressão de analogia com o espaço real que produz a imagem fílmica é tão poderosa que normalmente faz o espectador esquecer-se do carácter plano da imagem, da ausência de cor, quando se trata de um filme a preto e branco, ou do som, no caso dos filmes mudos, e também, não do quadro, mas que a imagem não se estende que para além do quadro (Aumont et alli, 1996:23,24).

Ao evidenciar o papel estético e expressivo da perspectiva e da profundidade de campo, no sentido que lhe foi dado pelos pintores-teóricos do *Quattrocento*, sublinha a filiação do cinema na pintura, ou seja, a perspectiva fílmica como continuadora do sistema de representação elaborado no início do século XV, sob o nome de *perspectiva artificialis*, ou *perspectiva monocular* (fundado na analogia figurativa).

A combinação de procedimentos usados no cinema para produzir a impressão de profundidade demonstra de modo eloquente a sua inserção na história dos meios de representação. As câmaras fotográficas e de filmar (em que a abertura que recebe os raios luminosos está apetrechada de um aparelho óptico mais ou menos complexo) são descendentes da “câmara obscura”, que permitia obter uma imagem que correspondia às leis da perspectiva monocular (Aumont et alli, 1996:29,31).

Perspectiva e proporção foram dois problemas que se colocaram no Renascimento, mas que, na realidade foram constantes na evolução da prática artística, problemática que Panofsky aborda, defendendo que é a concepção do espaço que proclama a orientação de uma época e vice-versa, revelando-se deste modo não um facto técnico, mas um verdadeiro problema estilístico: a concepção do espaço assume por vezes um valor “simbólico” (segundo a terminologia de Cassirer) e por isso significativo-expressivo (1999:146).

“Se é claro que a antiguidade desta forma de perspectiva [a artificialis], e o hábito profundamente arraigado que nos deixou tantos séculos de pintura estão na base do bom funcionamento da ilusão de tridimensionalidade produzida pela imagem do filme, não é menos importante constatar que esta perspectiva inclui na imagem, através do ‘ponto de vista’, um sinal de que está organizada por e para um olho colocado diante dela. Simbolicamente isto equivale, entre outras coisas, a dizer que a representação fílmica supõe um sujeito que a olha, a cujo olho se confere um lugar privilegiado” (Aumont et alli, 1996:31).

Outro procedimento de evocação da pintura é a entrada em cena de quadros de natureza portátil, para funcionarem como fundos pictóricos “miniaturizados” dentro do cenário, já de si pictórico, correspondendo a mudanças de espaço totalmente expostas (VI - 16/10, 16/19, 16/21-16/23, 16/33-16/35).

Numa referência às origens do teatro, reinterpreta processos antigos de criação de espaços ilusórios: os clássicos cenários prismáticos rotativos que permitiam revelar faces diferentes ao longo da peça; os carros alegóricos com quadros vivos, com temas diferentes pintados dos quatro lados, que circulavam entre o público; e também as *mansions* medievais, constituídas por estrados de madeira divididos em compartimentos com cenários pintados, para a visualização da peça na sua sucessão (Figueiredo, 2007:89).

Oliveira filma a deslocação dos actores (e do narrador-actor) entre espaços cenográficos adjacentes, à medida que a peça evolui, colocando a nu (em cena) procedimentos que normalmente estão a salvo da vista do público no cinema e na generalidade das artes do espectáculo: a efemeridade das estruturas dos cenários e o estúdio onde se integram; os dispositivos de iluminação; os estados de manobra (as substituições dos cenários nas mudanças de cena, neste caso feitas por pessoas) que antecedem a

representação; os actores em espera, como se estivessem em bastidores teatrais, as mudanças de actores e de figurinos de acordo com o guião e a sua entrada em cena (VI - 16-16/38).

Deste modo dilui a fronteira do espaço da representação, colocando-nos perante uma única parcela de espaço, que o cenário e os actores transformam no espaço/tempo da ficção.

O teatro antigo está ligado à “representação sacra”: um espectáculo público realizado com simultaneidade de espaço e tempo e com acções nem sempre codificadas. Os locais são mal designados, com resultados semelhantes aos da pintura – Giotto, por exemplo, na capela de Scrovegni utiliza o mesmo fragmento cénico para momentos diversos da narração sacra (Argan e Fagiolo, 1992:139, 140).

Para Oliveira, mais importante que o espectáculo em si, é a visualização realista, e não ilusionista, dos componentes do espaço cénico bem como as sucessivas transformações desses espaços.

Relativamente à construção de certos planos somos ainda levados a pensar em referências a modelos pictóricos concretos, como é o caso da imagem da aparição da Imaculada Conceição a Doña Proueze (VI - 31/8).

Nas obras de arte é geralmente representada segundo a visão de São João: “Apareceu no céu um sinal grande, uma mulher envolta pelo sol e a lua debaixo dos seus pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas.” (Fleming, 1971:226).

Sabe-se que o pintor espanhol Murillo executou na sua oficina mais de vinte versões da santa referida (VI, quadro 2), nas quais a Virgem⁸ é normalmente representada como uma rapariga de cerca de doze anos, com uma túnica branca e um manto azul, rodeada pelo sol e com a lua em quarto crescente a seus pés (Sturgis, 2003:38).

Estas descrições vão de encontro ao “quadro” de Oliveira, que a representa como uma rapariga nova, com o olhar estarrecido, coberta pelo manto azul, com uma coroa de estrelas, mas envolta num céu nublado, do qual

⁸ A doutrina da Imaculada Conceição, promovida pelos franciscanos e tornada um dogma da Igreja Católica em 1854, afirmava que a Virgem Maria tinha sido concebida sem a mácula do pecado original.

está ausente o sol, que integra outros atributos simbólicos – dois querubins e uma embarcação.

De igual modo, a cena “Selvagem na América”, remete para as representações visuais do encontro entre portugueses e índios, ao colocar, numa perspectiva crítica, em primeiro plano os colonizadores a falar acerca dos indígenas, e estes remetidos para o pano de fundo e sem voz (VI - 22-22/4).

No plano em que é apresentado o Vice-Rei de Nápoles, os seus “gentis-homens” e o Capelão (VI - 19-19/2), o reenvio para a pintura despoletado pela composição e pelo enquadramento é igualmente reforçado pelo diálogo em torno de Rubens:

Vice-Rei de Nápoles:

A Beleza é concebida para algo maior que o prazer.

Gentil-homem (1):

Pierre-Paul Rubens só tem olhos para as suas gordas loiras pintadas.

Vice-Rei de Nápoles:

Senhores, tomais-me por um tonto? O nosso amigo Rubens é demasiado soberbo. Não tomou como modelo a essa filha do sol, senão como um desafio.

Gentil-homem (2):

Preferiria enviar pólvora e canhões ao Duque de Alba. Não creio que Rubens ajude muito o rei de Espanha a conservar a Flandres.

Vice-Rei de Nápoles:

Será Rubens quem conservará a Flandres para a cristandade e contra a heresia. Tudo o que é belo une, o que é belo vem de Deus, só posso denominá-lo de católico. Não está correcta esta teologia senhor capelão?

Capelão:

Nunca pensei que Rubens fosse um predicador do Evangelho.

Vice-Rei de Nápoles:

E quem melhor glorificou a Carne e o Sangue que Rubens; essa Carne e esse Sangue de que um Deus se quis revestir e que são o instrumento da nossa redenção?

Gentil-homem (2):

Estás convencido, herege?

Capelão:

Escuto os sinos de Roma que me impedem de responder, e entre elas as do meu convento de Santa Sabina que me dizem Adeus e Aleluia.

Vice-Rei de Nápoles:

E tu Lúcio, acreditas em mim?

Gentil-homem (Lúcio):

Tudo quanto dizeis está certo.

Gentil-homem (2):

Sentimo-nos orgulhosos do nosso capitão.

Vice-Rei de Nápoles:

Não é por me amardes que tenho razão?

Gentil-homem (2):

É por dizerdes a verdade que vos amamos e amando-nos aprendemos a proteger-nos uns aos outros.

Trata-se então de um filme onde são expostas até à exaustão concepções pictóricas e teatrais do passado, cujo sentido é materializado na sua afirmação:

“O que reúne a pintura, a arquitectura, a escultura é o teatro: o teatro contém tudo. Dá voz à palavra, cria a imagem (com máscara ou sem máscara), cria o movimento. O cinema não faz mais nada, não adianta nada. O cinema não existe, o que existe é o teatro!” (Lopes, 2008:22).

Não são imitações de pinturas o que Oliveira se propõe fazer, mas reequacionar a presença da pintura nas práticas teatrais e cinematográficas através de imagens que resultam de hibridismos, consolidando a sua ideia de cinema como um espectáculo total, em que todas as artes participam.

7. CITAÇÃO DA PINTURA: O PÃO E MON CAS

A criação a partir da reenunciação é uma prática constante na cinematografia de Manoel de Oliveira, na qual a questão da auto-referência se torna central, pelo interesse que manifesta na menção a textos de diferentes linguagens (onde se incluem várias formas de expressão, desde a literatura, a arquitectura, a música, até às artes visuais e dramáticas) do sistema cultural ocidental, num processo de reflexividade.

Na grande parte dos seus filmes, declarada ou tacitamente, o discurso do cineasta encontra o discurso de outrem nos caminhos que o levam aos seus objectivos.

O Passado e Presente sofreu muitas influências de José Régio e *Benilde ou a Virgem Mãe* possui marcas de Camilo, tendo Régio como livro de cabeceira *Amor de Perdição*, livro que decidiu adaptar ao cinema por sugestão do escritor. Este encadeamento levou-o a pensar numa ligação secreta entre os três autores, uma trilogia dos amores frustrados, que passou a tetralogia com *Francisca* e de que *Le Soulier de Satin* é o prolongamento (Costa e Oliveira, 2008:88).

O pensamento dialéctico que prevalece nos seus filmes relativamente à literatura estabelece-se igualmente em relação à pintura, com filmes onde a função dialógica se constitui por excelência, onde se estabelecem correspondências entre formas de representação, que são fulcro da sua originalidade estilística.

Dialogismo é um termo criado pelo teórico literário russo, Bakhtine (1895-1975), que defende que um texto novo se relaciona sempre com obras anteriores, de modos diversos que incluem a citação, o plágio, a paródia e o pastiche: por um lado, cada discurso pressupõe e põe, em situação de diálogo pelo menos dois sujeitos, o homem que fala e o seu grupo social, por outro lado, abrange sempre um *já-dito* (Sangsue, 2000:28).

Neste capítulo, interessa-nos analisar os mecanismos de *transtextualidade* – tudo o que põe o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos (Sangsue, 2000:29) – referentes à pintura, ou seja, interpretar a presença efectiva de textos pictóricos nos filmes, pela via da citação, e também outras relações mais tácitas, denominadas de *hipertextualidade*, que abrange qualquer relação que une um texto, a que Genette chama de *hipertexto*, com um texto anterior, o *hipotexto*, no qual de

implanta de um modo que não é o do comentário (Sangue, 2000:29).

Considerando Kristeva o texto como um *ideograma*, uma estrutura integrada no texto da sociedade, da cultura, da história (Sangue, 2000:28), pareceu-nos importante ter em conta esses textos pictóricos de um ponto de vista estético e histórico, no sentido de ir mais longe no entendimento do jogo da transferência e da interacção proposto nos filmes.

A *intertextualidade hetero-semiótica* (Sangue, 2000:28) é um modo fundamental nos dois filmes que analisaremos de seguida – *O Pão* (1959) e *Mon Cas* (1986) –, na medida em que neles se efectua uma redistribuição de enunciados provenientes da pintura: o primeiro cita uma Eucaristia (VII - 9), a *Guernica*, de Pablo Picasso (VII - quadro 2) e pintura alusiva ao Holocausto (VII - 17,18); o segundo refere a *Guernica*, *Gioconda*, de Leonardo da Vinci (VII – 23/6-23/8), e *A Cidade Ideal*, supostamente um quadro do Renascimento (VII - quadro 1).

O Pão (versão curta, a única a que pudemos aceder) é um filme que articula planos encadeados segundo uma linearidade narrativa (o cultivo do pão, a sua transformação e utilização, laica e religiosa), com planos autónomos (imagens pictóricas e outras) que extravasam a sucessão cronológica e causal dos acontecimentos, cuja associação dá lugar a um espaço de significação ambivalente, um efeito de paralelismo, metáfora, simbolismo, remetendo para a ideia de *montagem expressiva* (Aumont et alli, 1996:65) e também para a concepção pasoliniana de analogia entre o cinema e a poesia (VII - 1-22).

É importante dizer que a versão curta deste filme é a preferida do realizador, afirmando que a longa prejudica a ideia central, a ideia de que o pão é como uma corrente de um rio que passa por vários lugares, por diferentes mãos, por diferentes hábitos ou fardas, “diferenças, que na versão curta são mais evidentes: cada um dá um contributo para uma coisa geral, uma coisa que dependia de vários, uma longa faixa de diferentes acções que corriam e que contribuía para o mesmo fim, que era o Pão – *o pão nosso de cada dia*”. (Costa e Oliveira, 2008:58)

Como o autor refere, a montagem tem um papel importante no filme, mas há nele uma parte muito influenciada pelo filme *O Pintor e a Cidade* (Costa e Oliveira, 2008:58), que julgamos ser a reivindicação da autonomia plástica e narrativa do plano, característica que já tinha sido experimentada no *Douro, Faina Fluvial*.

Se noutros filmes a cena conserva uma importância fundamental, neste, o plano e a ligação entre planos para despoletar significados diversos é fulcral, à semelhança da concepção materialista do cinema experimental soviético dos anos vinte, mas através de uma montagem que não impõe uma “ditadura” do sentido, pois pretende ser um sistema significativo em que o espectador participa, relacionando e interpretando os diferentes planos.

No início do filme, surpreende-nos um plano estático que é um excerto de uma Eucaristia pintada, a intercalar planos da ceifa do trigo e um plano do corte do cereal, sonorizado pela frase proferida pelo realizador: “Tomai e comei, isto é o meu Corpo” (VII - 8-11).

Antecedendo o final do filme, intervêm cinco planos estáticos de pinturas – imagens sonorizadas com estilhaços, gritos e tiros –, que estabelecem novas relações no enredo do filme (VII - 14-18).

O rompimento da sequência lógica da narrativa (o ciclo do pão) é concretizado por uma brusca interrupção – um fade a negro (VII - 13) – como se de uma queda de pano se tratasse, anunciando a apresentação de novos acontecimentos. Este meio formal de marcação do discurso é assimilado ao ponto final pelas teorias de aproximação do cinema à linguagem escrita (Aumont et alli, 1996:238) mas, embora no filme ele conclua uma sequência, é por seu intermédio que se estabelece a continuidade narrativa, evocando, deste modo mais uma vírgula ou uma mudança de parágrafo.

Sucedem-se três planos que são excertos da *Guernica*⁹ (VII - 14-16), quadro que evoca a sangrenta Guerra Civil espanhola e o martírio da cidade basca Guernica, bombardeada pelos alemães a pedido de Franco, a 1 de Maio de 1937.

No primeiro plano vemos dois elementos simbólicos marcantes (VII - 14), funções alegóricas de que o Picasso se serviu para definir a expressão e a solução de um problema (Barnes, 1993:60,61): um cavalo com as goelas dilaceradas por um estado agonizante (que na tela original está no centro da composição), a representar o Povo (Daix, 1994:99), e um motivo por cima da cabeça do cavalo, que evoca, ao mesmo tempo, um sol resplandecente e uma

⁹ Concebida na Rua des Grands – Augustins, colocada no pavilhão espanhol da Exposição Universal de Paris a 4 de Junho de 1937, *Guernica* está actualmente exposta no Museu do Prado, em Madrid, local onde permanece desde 1981, após um exílio de mais de quarenta anos em Nova Iorque.

luz eléctrica, que pode ser interpretado como um olho divino (Warncke, 1998:149). No segundo plano, por uma abertura quadrada vemos avançar duas cabeças humanas estilizadas de perfil e um braço segurando um candeeiro a petróleo por cima da cena (VII - 15); no terceiro plano, um homem em desespero deitado no chão e uma criança morta nos braços de uma mulher, possivelmente a mãe (VII - 16).

Depois de uma estrutura narrativa que expressa a vida – o nascimento, o crescimento e a transformação –, surge a ideia de morte e sofrimento, materializada na idosa viúva, na hóstia que comunga (o “corpo de Cristo”) (VII - 12, 12/1), nas imagens retiradas da *Guernica*, e nos dois planos que lhe sucedem, de imagens pictóricas que nos parecem aludir ao Holocausto (VII - 17, 18).

Esta sequência, imediatamente anterior ao final do filme (bem como a do início do filme, onde intervém a Eucaristia) torna o discurso individualizado, funcionando como uma *montagem-comentário* (à semelhança de um intertítulo), remetendo para a inevitabilidade da morte antes que outro renascimento se dê, anunciado pelo acto de lançar as sementes à terra (III - 19-20), e para um sentido de esperança (que transmite de igual modo no final do filme *Acto da Primavera*, com a imagem de ramos de amendoeiras em flor após um cenário de destruição).

Se uma das unidades básicas da estrutura fílmica, o plano, é um elemento fulcral, são-no, do mesmo modo, as sequências. Com efeito, o significado global de um filme não se constrói plano a plano, mas por conjuntos de planos. Como afirmava Eisenstein, o *story board* de um filme é pensado por “grandes unidades narrativas” ou “complexo de planos”. (Joly, 2003:218)

A montagem tem um efeito decisivo em todo o filme, ao permitir a ligação de imagens de natureza ostensivamente diferente (de outro modo não relacionadas), uma marca oriunda da *montagem de atracção* defendida por Eisenstein (Aumont e Marie, 2003:25), com o duplo objectivo de manipular livremente a dinâmica do tempo real e provocar um efeito dramático profundamente inquietante.

O filme *Mon Cas* é, nas palavras do realizador, “contra uma narrativa lógica, com princípio, meio e fim (...), feito de bocados separados, que

aparentemente não têm ligação nenhuma uns com os outros” (Costa e Oliveira, 2008:113). Uma obra que parte de Régio (“O Meu Caso”), passa por Beckett (“Pour en Finir et Autres Foirades”) e pela Bíblia (“O Livro de Job”), “em que Oliveira volta a mostrar que o cinema é um artifício” (Lopes, 2008:91).

A estas “colagens” de enunciados literários de proveniências díspares agregam-se vários textos pictóricos.

A guerra está muito presente na vida e no cinema do cineasta que, em entrevistas, a refere sempre como algo que despoleta em si mudanças. Fá-lo relativamente ao amadurecimento intelectual que sofreu no período decorrente entre 1931 e 1943: “O tempo de uma geração, com uma guerra pelo meio, um choque e uma mudança social, uma mentalidade outra, o capitalismo-socialismo, etc., e tudo se reflecte no cinema” (Baecque, 2001:317).

No filme *Mon Cas*, como referência textual à guerra, volta a citar a *Guernica*, de Picasso, mas ao contrário da utilização que faz da pintura n’ *O Pão* (onde selecciona os pormenores a enquadrar), usa agora uma imagem da tela na íntegra, numa projecção em tela, transferindo assim para um espaço tridimensional a monumentalidade que lhe é inerente (VII - 23/7).

Tanto a tela *Guernica*, como o filme no seu todo, retratam experiências de guerra, sendo de frisar os variados contextos de guerra no mundo que o realizador presenciou ao longo da sua vida.

Intercala nos dois filmes (*O Pão* e *Mon Cas*), cronologias de guerra num crescendo que não se enquadra no relato histórico, pois não é o (re)narrar dos factos expressos nas pinturas que lhe interessa, mas o efeito destes acontecimentos sobre o espírito.

Oliveira cria uma tensão dramática, ao colocar em situação de espectadores os actores do filme a visualizarem uma projecção de imagens de arquivo da história contemporânea que mostram cruamente a guerra, a poluição e a miséria extrema, às quais se sucede a imagem da *Guernica*, que despoleta nas personagens uma histeria colectiva, que prolonga o medo, a dor, não como um momento, mas como sombra contínua da vida humana (VII - 23-23/8).

O realizador nunca se serve de pinturas em que predomine a objectividade: *Guernica* devia servir para exaltar a República Espanhola no momento em que a sua existência era posta em perigo, contudo, integrando-se

perfeitamente neste contexto, é em vão que se busca nela uma alusão directa a uma acção militar ou uma referência a circunstâncias políticas concretas. Símbolo histórico do terror da guerra, ela só toma partido apoiada em meios simbólicos, tornando-se assim no pretexto de uma composição alegórica (Warncke, 1998:145-148). É uma obra que já não representa unicamente a causa dos Republicanos da Frente Popular em nome da Espanha livre, uma vez que hoje é, sobretudo, um símbolo da Liberdade.

O quadro *A Cidade Ideal* (VII - 1) – título que lhe está atribuído da Galeria Nacional de Urbino (Itália), onde se encontra em exposição (Damish, 1997:143) – é tornado presente no filme pela cópia, mas não no sentido da falsificação, na medida em que não procura passar pela produção autêntica.

Embora a reprodução seja fiel ao quadro (VII – 37/2 e quadro 1), o realizador realiza sobre este um processo que pode ser entendido como uma continuação, ou seja, toma a liberdade de dar prosseguimento a uma obra (acrescentando-lhe uma dramaturgia que encena entidades inexistentes no quadro original) que ainda hoje não se sabe se está terminada ou se é uma pintura inacabada.

Esta é mais uma pintura citada pelo cineasta que se reveste de uma grande dose de mistério, suscitando discordâncias interpretativas ao nível da autoria, do título, da origem, e geradora de discórdias quanto ao que representa e quanto à sua função:

Embora seja situada entre o final do século XV e princípio do século XVI (Damish, 1997:161) e na generalidade das publicações de história da arte a sua execução seja atribuída a Piero Della Francesca (pintor, matemático e teórico de arte do Renascimento, nascido em Itália entre 1410 e 1420), a autoria de *A Cidade Ideal* tem sido negada por diversos investigadores, que adiantam outros autores possíveis: Fra Carnevale, Baccio Pontelli Bramante, Francesco di Giorgio, Luciano Laurana, o arquitecto de Frederico de Montefeltro (Damish, 1997:29,30).

Uma das características que sobressai de imediato é que no quadro original a imagem da cidade não tem seres humanos e não oferece à vista algo que possa ser narrado – o que para alguns historiadores de arte chega para qualificar de abstracto o género a que pertence e para lhe atribuir um valor essencialmente decorativo (Damish, 1997:144).

O cineasta desafia a obra operando, não uma transformação, mas uma

adição radical, enchendo a sua cidade ideal de vida humana e de simbolismo, pelos pormenores que lhe acrescenta e nos quais se concentra: da porta fechada do edifício de planta centrada, no centro da composição, espreita agora um menino (VII – 33, 33/1), e uma menina lança pétalas da janela do edifício do lado direito (VII - 33), a que se junta toda uma complexa encenação (VII - 31-36/2).

Elabora assim um autêntico quadro vivo que narra a vida de Job, distribuindo com habilidade de cenógrafo as personagens, e acompanhando de perto os momentos de maior emotividade, à semelhança de quadros do renascimento que dispunham de vários episódios no mesmo fundo cénico (Argan e Fagiolo, 1992:140).

Com uma cenografia onde coloca como pano de fundo a réplica do quadro, em grande escala, Oliveira vai de encontro à monumentalidade do formato da obra original, à sua intencionalidade de tornar o espaço visual amplo e à harmonia do conjunto.

Inventários das colecções ducais atestam a presença em Urbino, desde finais do século XIV, de várias perspectivas pintadas em tábuas de madeira de formato alargado, surgindo a ideia de identificar *A Cidade Ideal* com uma dessas perspectivas cénicas para representações teatrais e ver nela a imagem de uma Florença ideal (Damish, 1997:162).

Esta transposição é bem reveladora do fascínio do realizador pela arquitectura e pela geometria (Baecque e Parsi, 1999:25), uma vez que constitui um modelo das possibilidades abertas pelas formulações das teorias da perspectiva, no período do Renascimento (experimentadas no *Le Soulier de Satin*) – de Alberti, no tratado *Della Pittura* (Sobre a Pintura); Piero della Francesca *De Prospettiva Pingendi* (Sobre a Perspectiva na Pintura); Bramante, entre outros (Támen, 1990:31).

A definição de perspectiva que se pode encontrar nos actuais dicionários – a arte de representar objectos sobre uma superfície plana, de forma que essa representação se assemelhe à percepção visual que se pode ter dos próprios objectos – é inseparável da história da reflexão acerca da perspectiva e sobretudo do enorme passo teórico que neste ponto constituiu o Renascimento europeu (Aumont et alli, 1996:30).

Ao citar esta obra mostra a pintura como elemento profundamente

comprometido na revolução artística e intelectual que constituiu o humanismo e destaca um sistema de figuração – a perspectiva *artificialis* – que influenciou toda a história da representação: como refere Aumont não é indiferente que o dispositivo de representação cinematográfica esteja historicamente associado, pela utilização da perspectiva monocular, ao ressurgimento do humanismo (1996:31).

A utilização desta obra pictórica remete-nos ainda para a questão da cidade como forma simbólica, numa actualização do tema da *utopia* na cidade, aprofundado pelos filósofos, sobretudo para o problema da relação ideal entre cidadão e Estado:

A utopia foi uma categoria aprofundada de diversos modos ao longo dos tempos: no Renascimento desenvolveram-se teorias e experiências arquitectónicas coincidentes com a “cidade ideal”; no Iluminismo o problema original volta a ser actual (em França, arquitectos como Boullée e Ledoux serviram-se dos esquemas mentais utópicos para racionalizar o poder burguês); e no século XIX novos problemas se colocaram com a Revolução Industrial e as concentrações urbanas (Argan e Fagiolo, 1992:157).

A representação de acontecimentos narrados no *Livro de Job*, do *Antigo Testamento*, num tempo que não é o seu, uma vez que são simultaneamente situados no Renascimento e no século XXI, devolve à cidade o seu sentido utópico primordial (aquele que possuía na Grécia Antiga), o de um *não-lugar*. Colocando-nos perante um facto que é intemporal propõe uma reflexão sobre a questão do lugar ideal do ser humano no mundo:

“Durante a representação da peça, entra um homem. Um homem que traz uma mensagem, uma mensagem divina. E estraga todo aquele espectáculo, que é um espectáculo profano. Todo o espectáculo é profano. E aquele homem vem estragar esse espectáculo profano porque tem uma mensagem divina que ninguém sabe qual é, e ele não chega a dizer. Tudo isso altera a peça, transforma-a. Depois, põe o problema do homem como ser. Até aí, falou do que é o homem na sociedade. Mas, depois, põe o problema do homem como ser. Como ser! Ser em si mesmo, não é? É a passagem em que há o texto de Beckett. Eu nasci contra vontade, estou aqui, posso morrer. O meu corpo não é o meu corpo, etc. Quer dizer, eu existo, sem os outros. O grande problema é esse: existir sem os outros. Se não há outra coisa para além disto, que coisa é esta? É por isso que há aquela representação do desentendimento. Uma espécie de Torre de Babel. Onde as pessoas falam, mas ao contrário, de maneira que ninguém se entende. E é nessa Torre de Babel que se passam as actualidades, que

são outra Torre de Babel. As pessoas não se entendem... Matam-se umas às outras, há fome, há miséria, etc. E, finalmente, o desamor do Job que é o representante da Humanidade. Job é de todos os tempos. E a figura de Job é como se fosse a figura da própria Humanidade, da humanidade pecadora, castigada por Deus e que tem de expiar o seu pecado. A figura do Job representa essa expiação, sozinho diante de Deus..., diante da ausência de Deus” (Costa e Oliveira, 2008:114,115).

Com este filme feito de bocados separados, que aparentemente não têm ligação nenhuma uns com os outros, mas com o substrato comum que é a Humanidade, a existência do ser, a posição do homem perante Deus (Costa e Oliveira, 2008:113), o cineasta fala alegoricamente do Mau e do Bom Governo, colocando em situação de paralelismo ambos universos (VII - 26-29 e 30-36/2):

Depois da “Torre de Babel”, em que as pessoas falam, mas não se compreendem, “na quarta parte, retirada do Livro de Job, volta-se à palavra antiga, com sentido, com boas intenções, uma palavra que fala de Deus. Ele mesmo se põe a falar dizendo algo com sentido.” (Baecque e Parsi, 1999:73)
Job encontra-se “tão dividido, tão destroçado como a Guernica, que antes se vê e todo aquele cenário, toda aquela desfiguração. Até que Deus se amerceie [dele]” (Costa e Oliveira, 2008:114,115).

Deve salientar-se que o pensamento utópico não é uma aproximação crítica à realidade, mas a reflexão e o lamento pela sua imperfeição (Argan e Fagiolo, 1992:157).

Deste modo, quase no final do filme, da pintura-cenário que é *A Cidade Ideal*, irrompe *Gioconda* nas mãos de duas mulheres, na forma quadro; um retrato pintado por Leonardo da Vinci, em 1503, que é, provavelmente, o mais famoso do Renascimento e dos mais reproduzidos em suportes diversos (VII – 32, 32/1).

Gioconda é mais uma obra com uma auréola de mistério, tendo sido objecto de incontáveis comentários contraditórios quanto à identidade da pessoa retratada e ao seu estado emocional, uma vez que nela o pintor demonstra a sua ideia de que o retrato deve incidir no “movimento do espírito” e não se limitar à imitação da realidade exterior (Schneider, 1997:56).

Segundo Oliveira, “o mundo incompreensível, disforme, realista está representado pela *Guernica*, o quadro de Picasso. O mundo idealista, que se quer feliz e harmonioso, soma de toda a inteligência, caminhando no sentido da

justiça que se desconhece, é a Gioconda” (Baecque e Parsi, 1999:73).

O último plano do filme, um *close up* da boca de *Gioconda* (VII -38, 38/1), esse tão debatido sorriso contido que tem inspirado todas as interpretações possíveis, desde a luxúria à castidade, da ironia à ternura, pelo recurso à técnica da *dissimulatio*, pela qual os verdadeiros sentimentos eram ocultados na ambiguidade da expressão facial (Schneider, 1997:56, 58), desampara o espectador de quaisquer certezas, nas palavras do realizador “um sorriso irónico, toda a duplicidade do homem” (Costa e Oliveira, 2008:115).

Realizador para quem o enigma que paira sobre a vida é o que de mais precioso existe, com este final (o fascínio psicológico que o modelo do quadro exerce ao despoletar ilimitadas interpretações), prolonga e celebra todo o mistério contido no filme (tal como o fizera no *Benilde ou a Virgem Mãe*):

“Na vida não há explicação para nada. As coisas são assim... Nas obras de arte, também não deve haver... Não devem dar explicação para nada. (...) As ilações temos que as tirar nós. As ilações são múltiplas. As interpretações são variadas e a riqueza aumenta com as interpretações, com esse número de interpretações ou de visões. Na medida em que tudo se esclarece, tudo se empobrece. Esclarece-se um segredo. O segredo perdeu todo o valor.” (Costa e Oliveira, 2008:99)

Com a experiência levada a cabo no *Mon Cas* – a exposição de uma pintura dentro de outra pintura e ambas dentro do cinema (VII - 37/2) – leva ao extremo a possibilidade de os diversos sistemas de representação se referirem mutuamente.

Noutros filmes, verificamos que Oliveira não utiliza a citação de quadros, mas envolve-se num processo igualmente complexo, já que, através do recurso à *intertextualidade*, ultrapassa o mecanismo das alusões directas à pintura.

Neles encontramos igualmente uma pluralidade de modos de derivação do *hipotexto* para o *hipertexto*, mas mais indefinidos, uma espécie de *pintura em segundo grau*, ou seja, em que a deslocação da pintura para o cinema é implícita, difusa ou fragmentária, numa espécie de circuito em que as imagens fílmicas remetem para as pictóricas por intermédio de transposições estilísticas e semânticas ou por uma relação do plano com o objecto quadro.

Sendo a *intertextualidade* um fenómeno que orienta a leitura do texto,

que eventualmente rege a sua interpretação, o contrário de leitura linear (Sangsue, 2000:28), Oliveira convoca nestes filmes não apenas a memória e a cultura e mas também a imaginação.

Na ausência de referências explícitas (e mesmo quando são explícitas) a capacidade de aproximar um texto do conjunto *intertextual* com que se relaciona (dos textos que podem ser aproximados daquele que analisamos, que encontramos na memória ao observá-los) está ligada às capacidades do espectador, à sua cultura, à sua memória (Sangsue, 2000:28).

Se pensarmos em tudo o que pode estar em relação “secreta”, com a pintura noutros filmes, verificamos uma variedade de aspectos. Práticas *hipertextuais* ambivalentes estão presentes no *Benilde ou a Virgem Mãe*, no *Amor de Perdição* e no *Francisca*, que têm como *hipotexto* a pintura, com referências que não são específicas: por exemplo, quando recupera estruturas formais já existentes na pintura, como acontece no *Le Soulier de Satin*, ou quando conota o acto de filmar com o acto de pintar, no *Amor de Perdição*, ao encarnar o papel de pintor e na própria construção dos planos, ou na estilização que ocorre no *Douro, Faina Fluvial*, em que a imagem cinematográfica é apresentada à luz de correntes pictóricas.

A postura de Oliveira é de um relacionamento sempre interpretativo com o texto já existente, o que o leva a uma renúncia da simples evocação ou reprodução e, através de práticas como a redução (excisão ou resumo), a ampliação (o acrescento), hibridação ou derivação, reintegra os textos da pintura numa construção formal que reivindica novos significados, ao apelar para outros significantes.

“A repetição é sempre uma outra coisa. Quando se volta, não é como quando se esteve pela primeira vez. (...) cada vez que se regressa, regressa-se completamente diferente, e à medida que se avança, avança-se de modo diferente. Se retomo o velho, retomo-o com os olhos de hoje. Está aí a diferença.” (Baecque e Parsi, 1999:128).

Nos casos de citação directa, os textos pictóricos tornam-se instrumentos para elaborar um discurso que não os esvazia da sua dimensão primordial, autoral e artística (uma vez que nunca anula o seu sentido original), mas em que a deferência anda a par do espírito crítico, revelando-se a

transposição um processo de apropriação criativa que produz uma abertura de novos caminhos de leitura para a obra pictórica, a que se acrescenta a construção do sentido que realizará o espectador. Como diz o realizador, a arte representa criação e deve convidar à invenção:

“sempre que abordo qualquer outro artista ou parte da sua obra, faço por me esquecer de mim e meter-me na pele do outro, apagar o meu trabalho para fazer sobressair o desse outro, interpretá-lo sem me sobrepor, em especial no caso de obras de arte cuja transferência é sempre directa, imagem por imagem.” (Baecque, 2001:318)

“as obras devem ser respeitadas, ou melhor ainda, amadas tal qual elas são. Sendo assim, interpretar nunca é alterar, mas sim penetrar no âmago da obra e do autor, o qual está nela sempre implícito. Por outras palavras, interpretar é compreender, é conhecer, é amar. Enfim, a simples transposição de um para outro meio de expressão é, só por si e se o merecer, um acto criador.” (Oliveira, 2008:43)

O discurso veiculado a propósito da sua relação com a obra de José Régio está em perfeita consonância com a postura que toma relativamente à citação:

“um conhecimento superficial evidentemente erra (...) conduzirá a uma crítica superficial, logo a uma visão superficial. Sou pelas visões profundas, porque, se a obra é rica, mesmo uma visão profunda nunca a abrange totalmente. Na minha ideia há sempre um mistério da criação artística, passe a expressão, uma certa ambiguidade, no sentido de riqueza. Certas zonas tangíveis mas impenetráveis.” (M., 1975:7).

São práticas *intertextuais* em que são relevantes as formas como a obra de pintores e a pintura são evocadas sem cair no lugar-comum do *pastiche*, na citação, alusão ou transformação num contexto de simplificação, nem na superficialidade do sentido cómico ou paródico.

Os textos pictóricos presentes nos seus filmes deixam vincada a importância da rememoração e sugerem dignidade cultural, uma forma de sabedoria do que significa ser-se ser humano na actualidade:

“O que me interessa e considero essencial é o histórico (...) procuro limitar os voos caprichosos da minha imaginação para os submeter a um rigor mais plausível, baseado no nosso fundo cultural que, de facto, vem lá de longe: é a nossa civilização o meio do qual fazemos parte. Uma religião hindu, budista ou outras manifestações do Oriente não nos dizem muito, ao passo que as culturas mediterrânicas estão-nos próximas, influenciaram-nos imenso. No meu entender, mais do que a

anglo-saxónica. E nós não podemos fugir a esses banhos, estamos contaminados. Ora, cada um é, à sua maneira, uma representação disso mesmo, com mais fantasia ou mais austeridade” (Matos-Cruz, 1996:36).

Em todos os filmes que abordámos há uma valorização da singularidade do espectador, que será quem, em boa medida, constrói o significado de cada filme, insistindo no potencial do cinema como um instrumento de reflexão. Referindo-se ao momento da projecção, atribui-lhe um papel idêntico ao do realizador: “O espectador é indispensável à obra de arte. É quem a acaba. Quem põe o ponto final” (Baecque e Parsi, 1999:48).

A propósito do *Mon Cas* diz: “O filme é, certamente, de compreensão um pouco difícil, mas também é preciso fazer um esforço para ler, por exemplo, uma obra de Joyce.” (Baecque e Parsi, 1999:73, 74)

No conjunto, trata-se de outorgar um lugar especial ao espectador no discurso fílmico, de provocar uma atitude crítica: o desconhecimento dos quadros não impede a compreensão dos filmes, mas o cineasta exige a quem vê os seus filmes uma certa formação cultural que permita um nível de leitura da narrativa que não renuncie às citações propostas.

CONCLUSÃO

A filmografia que ao longo desta dissertação nos propusemos analisar, que ilustra mais de metade da vida de Manoel de Oliveira, permite-nos afirmar que o legado secular das Belas-Artes, em particular o universo da pintura, detém um lugar privilegiado no cinema do realizador.

No decurso da investigação pudemos verificar que há da parte do cineasta uma persistência em instaurar a dialéctica cinema-pintura na sua cinematografia, insinuando em cada filme uma rede de cumplicidades de tal modo singular que nos permite dizer que Oliveira oferece ao espectador distintas visões da pintura, sempre com o substrato comum que é a proposta de repensar essa longa e rica herança cultural.

A pintura está latente na sua obra desde o seu primeiro projecto cinematográfico, *Douro, Faina Fluvial*, onde um conjunto de traços estilísticos reforça este diálogo.

A primeira correspondência clara entre cinema e pintura ocorre no filme *O Pintor e a Cidade*, por intermédio de paralelismos – imagens fílmicas/ imagens pictóricas; acto de filmar/ acto de pintar – que não procuram estatuir estados de superioridade, mas que procuram dizer do poder de evidenciar, sugerir e iludir da pintura e do cinema. As mesmas questões são explanadas no *Nice... À Propos de Jean Vigo* e no *Le Soulier de Satin*, com confrontos que servem de vias de acesso ao questionamento das artes plásticas como modelos de reconfiguração do real.

Um dos traços característicos da obra oliveiriana é a incorporação de imagens de pinturas de autores anónimos e reconhecidos na narrativa, com fins muito diversos (*Gioconda* e *Guernica* foram alvo de apropriações muito diferentes nos seus filmes), manifestando um enorme interesse em reavivar o repertório da história da pintura ocidental.

Outro aspecto que define os seus trabalhos fílmicos, no que às transposições diz respeito, é o facto da migração de imagens nunca ser mascarada e de as citações remeterem sempre para uma retórica analítica da pintura e para uma recomposição da obra de arte: as pinturas reproduzidas, são decompostas para serem recompostas, são retomadas de filme para filme, num jogo em que os seus valores de origem não cessam de ser interpelados,

permitindo às pinturas viver uma nova vida nesse outro corpo que é o cinema.

Particularmente relevante é o trabalho efectuado sobre as pinturas nunca ser idêntico, salientando-se da parte do cineasta um enorme respeito pelas particularidades de cada uma procurando, sem abdicar da sua interpretação, não encobrir a sua essência. Esta característica é bem perceptível na filmagem das telas de Júlio Pereira no filme *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*, onde há uma preocupação em transmitir as experiências operadas nas pinturas a propósito do espaço e do tempo e, nesse sentido, exprimir as “novas” leis da perspectiva e o movimento que as mesmas representam.

Não há dúvida de que influências da pintura estão no âmago da sua forma particular de realizar, que integra um conjunto de elementos que caracterizam esta forma de expressão.

Ele reencontra a pintura que o precedeu ao nível da construção da imagem, aproximando-se de sistemas representativos e retóricos que se inscrevem na tradição deste meio de expressão, muitas vezes buscando emular os seus efeitos: o enquadramento, a composição, a cor, os efeitos dramáticos e lumínicos, são estratégias que espelham claramente a absorção de traços estilísticos ou valores inerentes a certos géneros pictóricos como é o caso do retrato, da alegoria, da natureza-morta e da pintura de género.

Benilde ou A Virgem Mãe, Amor de Perdição e Francisca, são filmes sucessivos que desenvolvem uma particular união entre as duas artes por intermédio de concepções que materializam experiências pictóricas, nomeadamente do período romântico.

Por outro lado, verificamos que desde *O Pintor e a Cidade* o pensamento figurativo do Renascimento ocupa um lugar especial no cinema do realizador, pela forte analogia entre este sistema representativo e a noção de objectividade proposta pelo cineasta.

Podemos ainda falar de outro aspecto, central na sua obra, que desemboca na questão mais vasta que é a da unidade ou diversidade das artes, uma vez que o cinema é pensado por Oliveira como um dispositivo estreitamente relacionado com as outras artes e pleno de possibilidades de representação dos seus discursos.

Apoiando-se no conhecimento de valores criativos do passado, estabelece nos seus filmes relações interdisciplinares, das quais se destaca

uma obstinada persecução das raízes profundas que ligam o cinema à cultura pictórica: assim sucede no *Le Soulier de Satin* (onde levou ao limite a explanação de afinidades entre o cinema, o teatro e a pintura), inteiramente construído em torno de práticas intertextuais, numa concepção do filme em quadros vivos, com referências à pintura medieval, maneirista e barroca.

Efectivamente vemos como o realizador usa frequentemente mecanismos de hibridação de formas de expressão e formas de evidenciar essas transfusões e reciprocidades: *O Pão* e *Mon Cas* ao trabalharem sobre pintura antiga; *Le Soulier de Satin*, ao por em prática uma revisão das fontes do cinema, em que a pintura ocupa lugar privilegiado.

No conjunto, trata-se de ressaltar a relação do cinema com a pintura como arte da imagem, evidenciando a possibilidade de compreender a matéria do cinema, não como uma inovação tecnológica isolada, mas como algo que decorre da história das artes visuais.

Ao utilizar certos paradigmas da pintura demonstra que, embora diferente desta arte, o cinema não lhe é necessariamente oposto, e que a pintura se perpetua, muitas vezes silenciosamente, como componente da imagem fílmica.

A intenção de dar aos filmes uma dimensão pictórica apela igualmente ao carácter ilusionista do cinema, e permite equipará-lo à pintura numa das suas facetas mais importantes, que é o seu papel de interpretação, e não de reprodução, do real.

Se o cinema é marcado pelas outras artes, que a perspectiva histórica confirma, a cinematografia de Oliveira constitui um ponderado lugar de encontro entre as diferentes artes e são estas assumidas contaminações que tornam inevitável o reconhecimento do vanguardismo do seu trabalho.

Num manifesto pela liberdade, de tal modo são diferentes os recursos expressivos de cada filme, e o hibridismo de referências e de influências em que se move, e guiado por um instinto subversivo que sempre fugiu aos cânones cinematográficos, manifesta na estética do inusitado do seu cinema (embora com traços que o identificam) a sua arte.

Trata-se de facto de uma obra visionária, que se destaca por uma forma pouco convencional de filmar a pintura e de exprimir os percursos labirínticos que ligam esta arte ao cinema, numa invulgar acção de inovação

estética que faz de Oliveira referência incontornável da afirmação do cinema como expressão artística.

Uma obra com narrativas que põem em cena uma multiplicidade de vozes, olhares e consciências, num diálogo que remete para a comunicação das linguagens e para a diversidade de visões do mundo, e em que a singularidade da sua visão nos oferece essa dádiva maior que é poder ver a realidade com outros olhos e a possibilidade de transformar o mundo com o nosso olhar.

Para terminar, gostaríamos de salientar que encaramos esta investigação um trabalho em aberto, pois estamos conscientes de que no âmbito das temáticas abordadas outras interpretações podem ocorrer para além do que tivemos oportunidade de reconhecer, dada a abrangência dos assuntos que se colocam.

A incansável vontade de criação de Oliveira deixa-nos um legado fílmico imenso que julgamos poder despoletar muitos outros campos para o exercício analítico da relação cinema-pintura, desafio que gostávamos que tivesse continuidade em futuras investigações.

BIBLIOGRAFIA

ESTUDOS

AAVV (1988), *Alguns Projectos Não Realizados e Outros Textos de Manoel de Oliveira*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

____ (2000), *A Pintura e o Cinema: Van Gogh, Maurice Pialat*, Viseu, Cine Clube de Viseu (Catálogo Cinema para as Escolas).

____ (1993), *História da Arte em Portugal: do Romantismo ao Fim do Século*, vol.11, Lisboa, Publicações Alfa.

____ (1996), *Os Bons da Fita: Depoimentos Inéditos de Realizadores Portugueses*, Faro, Cineclube de Faro/ Inatel.

ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLLO, Maurizio, *Guia de História da Arte*, Imprensa Universitária, 90, Lisboa, Editorial Estampa, 1992,

ARNHEIM, Rudolf (1990), *O Poder do Centro*, Arte & comunicação, 52, Lisboa, Edições 70.

AUMONT, Jacques (2004), *A Imagem*, Coleção Ofício de Arte e Forma, Campinas, SP, Papirus.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel (2003), *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, Papirus Editora.

AUMONT, Jacques et alli (1996), *Estética del Cine: Espacio Fílmico, Montage, Narración, Lenguage*, Cine, 17, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

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

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.

BALCZUWEIT, Ronald (2007), “Le Soulier de Satin”, in Carolin Overhoof (coord.), *O Cinema Português Através dos Seus Filmes*, Porto, Campo das Letras, pp.181-190.

BARDE, Bruno e PARSI, Jacques, *Non ou a Vã Glória de Mandar, Um Filme de Manoel de Oliveira*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Cinemateca Portuguesa e Madragoa, 1990.

BARNES, Rachel (1993), *Picasso. Os Artistas Falam por Si Próprios*, Lisboa, Dinalivro.

BONITZER, Pascal (2007), *Desenquadres, Cine y Pintura*, Colección Señales, 1, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

CARMONA, Ramón (1996), *Como se Comenta un Texto Fílmico*, Signo e Imagen, 21, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A.

COSTA, João Bénard da (2005), “O Quadro Desaparecido ou a Visões Ancestrais”, in *Cinema e Pintura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp.264-275.

_____ (2001), “Não Importa a Matéria Importa a Forma”, in *O Olhar de Ulisses*, vol. 1, Porto, Porto 2001, Capital Europeia da Cultura, pp.19-22.

COSTA, João Bénard da e OLIVEIRA, Manoel de (2008), *Manoel de Oliveira, Cem Anos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

COUTINHO, Evaldo (1996), *A Imagem Autónoma*, São Paulo, Editora Perspectiva.

DAIX, Pierre (1994) *Picasso, Grandes Mestres da Arte Europeia*, Editorial Verbo, Lisboa.

DAMISCH, Hubert (1997), *El Orígen de la Perspectiva*, Madrid, Alianza Editorial.

DELEUZE, Gilles (2004), *A Imagem-Movimento*, Cinema 1, Lisboa, Assírio e Alvim.

EISENSTEIN, Serguei M. (1980), *Cinematisme: Peinture et Cinéma*, Bruxelles, Editions Complexe.

FERNANDES, João Maria (1984), *Júlio - Saúl Dias: O Universo da Invenção*, Colecção Arte e Artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

FERREIRA, Carlos Melo (2004), *As Poéticas do Cinema*, Porto, Edições Afrontamento.

FRANCASTEL, Pierre (1998), *A Imagem, a Visão e a Imaginação*, Arte & Comunicação, 37, Lisboa, Edições 70.

FRANCASTEL, Galiene e Pierre (1995), *El Retrato*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, Ediciones Cátedra.

FRANÇA, José Augusto (1991), *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*, Lisboa, Bertrand Editora.

GEADA, Eduardo (1985), *O Poder do Cinema*, Horizonte de Cinema, 12, Lisboa, Livros Horizonte.

GRILO, João Mário (2006), *O Homem Imaginado: Cinema, Acção, Pensamento*, Lisboa, Livros Horizonte.

____ (2007), *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*, Lisboa, Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

HOWARTH, Eva (1991), *Breve Curso de Pintura*, Lisboa, Editorial Presença.

HUTCHEON, Linda (1989), *Uma Teoria da Paródia*, Arte & comunicação, 46, Lisboa, Edições 70.

HUYDGE, René (1986), *O Poder da Imagem*, Arte & comunicação, 29, Lisboa, Edições 70.

JANSON, H.W. (1992), *História da Arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

JOLY, Martine (2003), *A Imagem e a sua Interpretação*, Arte & comunicação, 80, Lisboa, Edições 70.

(2008), *Júlio ou o Expressionismo em Portugal*, Vila do Conde, Câmara Municipal de Vila do Conde – Centro de Memória.

LAVRADOR, F. Gonçalves (1985), *Estudos de Semiótica Fílmica: Fascinação e Distanciação*, Vol. 1, Porto, Edições Afrontamento.

LEÃO, Isabel Ponce de (2002), *O Essencial sobre Saúl Dias/Júlio*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LOPES, João, *Manoel de Oliveira 100 Anos*, Lisboa, Lusomundo Audiovisuais, S. A., 2008 (Edição comemorativa do centenário de Manoel de Oliveira).

MACHADO, Arlindo (1997), *Pré-Cinemas e Pós Cinemas*, Campo Imagético, Campinas, SP: Papirus.

MATOS-CRUZ, José de (1996), *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*, Coleção A Obra e o Autor, 2, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores e Publicações Dom Quixote.

MITRY, Jean (2002), *Estética e Psicología del Cine: las Estructuras*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.

MUKAROVSKÝ, Juan (1988), *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa.

MURTEIRA, Ana (2000), *O Livro da Arte*, Lisboa, Texto Editora.

PAÏNI, Dominique (2005), “O Cinema em toda a Transparência...”, in *Cinema e Pintura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp.128-133.

PANOFSKY, Erwin (1999), *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Arte & comunicação, 57, Lisboa, Edições 70.

PEREIRA, Paulo (1995), *História da Arte Portuguesa*, Grandes Temas da Nossa História, vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores e Autores.

PRETO, António (2008), *Manoel de Oliveira, o Cinema Inventado à Letra*, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, 11, Público e Fundação de Serralves.

PRETTE, Maria Carla e GIORGIS, Alfonso de, *Atlas Ilustrado da História da Arte: Técnicas, Épocas, Estilos*, Sintra, Girassol Edições, LDA.

REIS, António (1994), *A Linguagem Cinematográfica: Introdução à História, Sociologia e Estética do Cinema*, Cem Anos do Cinema – Uma Celebração, 2, Porto, Cinema Novo C.R.L.

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”, Ministério da Educação Nacional, Direcção-Geral da Educação Permanente.

RODRIGUES, Dalila (1995), “O Episódio de Nuno Gonçalves ou da ‘Oficina de Lisboa’”, in Paulo Pereira, *História da Arte Portuguesa*, Grandes Temas da Nossa História, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores e Autores, pp.485-499.

SABINO, Isabel (2000), *A Pintura Depois da Pintura*, Biblioteca d'Artes, 2, Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

SAGUENEIL (2001), "O Pintor e a Cidade de Manoel de Oliveira (1956): O Confeiteiro do Cineasta", in *O Olhar de Ulisses*, vol. 2, Porto, Porto 2001, Capital Europeia da Cultura, pp.311-313.

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

SANGSUE, Daniel (2000), "A Intertextualidade", in Hans Schweizer, *O Grande Atlas das Literaturas*, Lisboa, Página Editora.

SCHNEIDER, Norbert (1997), *A Arte do Retrato*, Lisboa, Benedikt Taschen.

SHEFER, Jean Louis (2005), "Images Mobiles", in *Cinema e Pintura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

SILVA, Helena e HUGON, Inês (trad.) (1999), *O Livro da Arte do Século XX*, Lisboa, Texto Editora.

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

SPROCCATI, Sandro (2002), *Guia de História da Arte*, Lisboa, Editorial Presença.

STURGIS, Alexander (2003), *Compreender a Pintura: A Arte Analisada e Explicada por Temas*, Lisboa, Editorial Estampa.

TÁMEN, Pedro (1990), *Leonardo da Vinci, Pierro della Francesca, Uccello, Dürer*, Coleção Os Grandes Artistas: Gótico e Renascimento, Lisboa, Difusão Cultura.

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

WALTER, Info F. (1994), *Pablo Picasso: 1881-1973. O Génio do Século*, Bona, Benedikt Taschen.

WARNCKE, Carsten-Peter (1998), *Pablo Picasso: 1881-1973*, Benedikt Taschen.

WOLLEN, Peter (1984), *Signos e Significações no Cinema*, Horizonte de Cinema, 2, Lisboa, Livros Horizonte.

ZERNER, Henri (2005), “O Cinema e a Pintura de História”, in *Cinema e Pintura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp.180-191.

ZUNZUNEGUI, Santos (1995), *Pensar la Imagen*, Signo e Imagen, 15, Ediciones Cátedra/ Universidad del País Vasco.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

AAVV (2009), “Manoel de Oliveira Realiza Filme para Serralves”, in *Serralves*, 22, MAR/MAI, Fundação Serralves e Jornal Público, p.8.

DELAMATER, Jerome; JORGENSEN, Kenneth (1996), “A Imagética Proto-Cinematográfica e o Desenvolvimento da Narrativa Fílmica”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, 23, Lisboa, Edições Cosmos, pp.121-131.

FERNANDES, João (2008), “Manoel de Oliveira: A Exposição e os Filmes”, in João Fernandes, *Manoel de Oliveira*, 1/3, JUL-SET, Fundação de Serralves e Civilização Editora, pp.12-27.

M. (1975), “Entrevista com Manuel de Oliveira”, in *Revista de Cinema*, 1, AGO/SET, Porto, A Regra do Jogo, pp.3-18.

OLIVEIRA, Manoel de (2008), “Acto de Filmar e Consciência Fílmica no Meu Caso Particular”, in João Fernandes, *Manoel de Oliveira*, 1/3, JUL-SET, Fundação de Serralves e Civilização Editora, 2008, pp.28-47.

PINA, Luís Andrade de (1986), “A Cor na Obra de Manoel de Oliveira”, in *Contravento*, 1, Lisboa, Editorial Contravento, pp.32-33.

FILMOGRAFIA

FILMES DE MANOEL DE OLIVEIRA

A Caixa (1994)

Acto da Primavera (1963)

Amor de Perdição (1978)

Aniki-Bóbó (1942)

As Pinturas do Meu Irmão Júlio (1959)

Benilde ou a Virgem Mãe (1975)

Cristóvão Colombo: O Enigma (2007)

Douro, Faina Fluvial (1931)

Famalicão (1939)

Francisca (1981)

Inquietude (1998)

Je Rentre à la Maison (2001)

La Lettre (1999)

Le Soulier de Satin (1983)

Lisboa Cultural (1983)

Mon Cas (1986)

Nice... À Propos de Jean Vigo (1983)

Non ou a Vã Glória de Mandar (1990)

O Pão (1959)

O Passado e o Presente (1972)

O Pintor e a Cidade (1956)

O Quinto Império: Ontem como Hoje (2004)

Porto da Minha Infância (2001)

Um Filme Falado (2003)

Vale Abraão (1993)

Viagem ao Princípio do Mundo (1997)

FILMES DE OUTROS REALIZADORES

Caravaggio (1986), de Derek Jarman

Passion (1982), de Jean-Luc Godard

Opus 1, de Walter Ruttmann

Symphony Diagonal (1924), de Viking Eggeling

Un Chien Andalou (1929), de Luis Buñel

Van Gogh (1991), de Maurice Pialat