



AS PINTURAS DO MEU IRMÃO JÚLIO 1965

Realização, produção, fotografia, sequência

e montagem: Manoel de Oliveira

Som: Abreu de Oliveira

Música: Carlos Paredes

Versos e comentários: José Régio

Assistente de realização: António Lopes Fernandes

Laboratório: Colour Film Services

Duração: 16 minutos

Estreia mundial: Festival de Bérgamo, 1965

Estreia em Portugal: Árvore, Porto, 13 de fevereiro de 1967.

As colaborações cinematográficas de José Régio e Manoel de Oliveira não se resumem a um trabalho de bastidores - como em *Acto da Primavera* (1962), *O Comboio do Toneca*¹ ou *O Passado e o Presente* (1971) -, alargando-se a outros filmes onde o poeta passa para a frente da câmara, promovido a protagonista. Esse é, nomeadamente, o caso de *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*. Segunda incursão de Oliveira pelo universo da pintura - a primeira havia sido *O Pintor e a Cidade* (1956) -, em *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* o realizador põe novamente em prática uma lógica de construção do discurso fílmico baseada no desdobramento de olhares, aspeto



que progressivamente se insinua como uma das características fundadoras da estética oliveiriana: o questionamento do estatuto das imagens (numa reversibilidade entre instâncias objetivas e subjetivas) abre as portas à transgressão genérica e à crise de identidade do documentário e da ficção.

Do mesmo modo que em *O Pintor e a Cidade* o percurso pelo Porto era conduzido pelo aquarelista António Cruz - o olhar do pintor serve de guião aos pontos de vista da câmara, inaugurando, em Oliveira, o paradigma da visita guiada [que com *Lisboa Cultural* (1983), *Nice... À propos de Jean Vigo* (1983), *NON* (1990), *O Dia do Desespero* (1992), *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), *Um Filme Falado* (2003) ou *Cristóvão Colombo: O Enigma* (2007), será objeto das mais diversas declinações] -, em *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*, o filme será conduzido pelas palavras de José Régio (pela sua voz e, mais concretamente, pelo seu olhar). O motivo "real" do filme, o seu "assunto" (identificável com "as pinturas") resulta de uma evocação do escritor: é dele o texto de abertura, bem como o poema «Romance de Vila do Conde» (de que se citam quatro versos que localizam as imagens na sua terra natal, dando conta da ligação afetiva do poeta a esse lugar), é dele a sombra que se projeta sobre a parede da casa de família onde se guardam as pinturas, é ele que abre a porta, que guia a câmara até aos quadros e os comenta, é a ele que pode atribuir-se o olhar que percorre as pinturas, que as "anima", que isola e relaciona alguns fragmentos. É, finalmente, a ele que o título do filme verdadeiramente se refere, já que



Fotogramas do filme *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965) de Manoel de Oliveira

(sublinhe-se a significativa confusão de parentesco) o "irmão Júlio", o pintor Júlio dos Reis Pereira, é irmão de Régio e não de Oliveira. Como o título o explicita - convocando José Régio pela omissão do seu nome -, o filme fixa um olhar por interposta pessoa, mecanismo que objetiva o poeta, a quem se delega a narração e a ocularização, como "filtro" das imagens, na exata medida em que o realizador se oculta por detrás desse estratagema. Estamos, pois, no campo do *trompe-l'œil*, tanto em termos técnicos como temáticos. O que se vê como uma vasta gama de movimentos de câmara e reenquadramentos sobre as pinturas corresponde, na verdade, a planos fixos: são os quadros (e não a câmara) que se mexem, manipulados frente à objetiva imóvel. O que parece ser um filme sobre Júlio dos Reis Pereira é, afinal, um filme sobre Régio e sobre a relação deste último com Vila do Conde e o trabalho do irmão. O que se apresenta como um confronto da imagem cinematográfica com a imagem pictórica, é tanto um filme sobre a pintura com um ensaio sobre a memória.

O projeto inicial de *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* deixa perceber até que ponto o filme é uma reformulação do complexo temporal que já caracterizava, noutros termos, *Acto da Primavera* - transfigurando o percurso de uma camponesa da aldeia até ao poço num salto para a Samaria dos tempos bíblicos, aproximando a cabeça amortalhada de Cristo do cogumelo atómico ou inscrevendo a ressurreição,

metamorfoseada numa amendoeira em flor, na repetição dos ciclos da natureza -, ou, se quisermos ir mais longe, algumas imagens de *Famalicão* - referimo-nos à cadeira de baloiço de Camilo que Oliveira filma *ainda* em movimento evocando, ao mesmo tempo, o suicídio do escritor e aquilo que é *ainda* a sua presença na casa de São Miguel de Seide (cena que *O Dia do Desespero* recupera, investindo-a do eco suplementar da autocitação). Com efeito, de acordo com a ideia original (e em desacordo com posteriores conceções cinematográficas de Manoel de Oliveira, para quem o cinema não pode filmar o pensamento, devendo pelo contrário restringir-se à objetividade do "real"), tudo em *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* deveria passar-se dentro da cabeça de José Régio. O poeta estaria em Portalegre e, a partir daí, recorrendo à sua memória, "visitaria" Vila do Conde, as casas da sua infância e a pintura do seu irmão Júlio. Esta visita, que deveria ser acompanhada por uma banda sonora original de Alain Oulman (e não pela música de Carlos Paredes que acabou por ser uma das imagens de marca do filme)², operar-se-ia toda ela como um exercício de rememoração - próximo, nessa medida, de *L'Année dernière à Marienbad* (O Último Ano em Marienbad, 1961) - jogando-se, como no filme de Alain Resnais, com o estatuto ontológico das imagens, tirando partido da sua ambiguidade e das limitações já pressentidas por Oliveira no que toca à capacidade do cinema categorizar o "real" e o "imaginário". Se, como o sintetiza Manoel de Oliveira, a câmara sofre de uma "ignorância" fundamental que não lhe permite "distinguir a ficção da realidade"³, só de um modo artificioso ou convencional se poderá distinguir no cinema o atual do mnemónico. Esta questão desencadearia uma interessante discussão entre o escritor e o cineasta - o primeiro, reconhecendo

2. Disso mesmo dá conta Manoel de Oliveira em carta a José Régio: "Para o filme sobre a pintura do Júlio, deixei ao [José] Fonseca e Costa o seu texto juntamente com um esquema da música e ruídos necessários à sonorização deste filme, para que ele os entregasse ao Alain Oulman, e este possa, por sua vez, ir inventando os motivos musicais. É claro que o texto lhe serve apenas para lhe ajudar a inspiração, visto não ser musicado. A não ser que venha de lá qualquer sugestão nesse sentido". Carta inédita de Manoel de Oliveira para José Régio, datada de 10 de março de 1965, espólio de José Régio, Vila do Conde.

3. Manoel de Oliveira entrevistado por Antoine de Baecque e Jacques Parsi, in *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1996, p. 50.

1. Projeto de 1964, não realizado, também identificado como *Os Anjos chegaram tarde*, *O Expresso do Toneca* ou *O Comboio do Diabo*. José Régio colabora com Manoel de Oliveira na redação do argumento original.

em *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* um “estetismo Marienbad”; o segundo, identificando o “marienbadismo” com uma das questões fundamentais do seu cinema, a memória -, de que acabaria por resultar uma simplificação da estrutura narrativa do filme.⁴

A comparação que José Régio estabelece entre o projeto inicial de *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* e *O Último ano em Marienbad* - a revisitação de um acontecimento e de um lugar mediada por uma recordação e, nessa medida, subjetivada, condicionada por todo o tipo de efabulações e projeções que asseguram a separação (e, por isso mesmo, a circulação) entre a realidade física e a realidade mental -, por mais diversas que sejam as imagens e excluída a acusação maneirista, está longe de ser absurda. Ao mesmo tempo que confirma o princípio da tematização da realidade que, de um modo geral, caracteriza todos os “documentários” de Manoel de Oliveira, o filme “sobre” a pintura de Júlio poderá, noutro prisma, ser visto como uma antecipação de realizações futuras relativamente às quais a referência ao “marienbadismo” talvez seja mais justificável. Pensamos, nomeadamente, em obras como *Porto da Minha Infância* (2001) - e nas ressonâncias que se descobrem entre este filme e *Visita ou Memórias e Confissões* (1982-2015) -, numa outra visita fantasmática que é *O Dia do Desespero* ou mesmo em *NON ou a Vã Glória de Mandar* e no modo como aí se assiste a uma inunção do presente (e das personagens) na evocação do

4. “PINTURA DO JÚLIO (e “marienbadismo”): Eu sei que o meu filme sobre a pintura do Júlio nada tem de comum com o filme de Resnais, a não ser ao que se refere ao caso da memória. A ideia inicial era a seguinte: O poeta Régio estava em Portalegre. Dali, saudosisticamente, a sua memória visitava Vila do Conde, as casas - a pintura do irmão Júlio. Ora, esta ideia é que é semelhante ao “Marienbad”. Como, isolada a pintura do Júlio, continua a ser apresentada através da memória do irmão Régio, essa ideia original mantém-se comum, por mais voltas que se dê ao texto. Só alterando a ideia inicial se poderia fugir à comparação. Mas, como a não fui buscar ao “Marienbad”, e não é essencial no filme onde o que é mais importante é a pintura em si e não aquela ideia, acho que ficará bem assim, com o texto arranjado como agora lhe envio, mais simples, claro, honesto, despretenhoso... E menos, ou nada, pseudo-poético. Mas se lhe não agrada assim, está na sua mão escrever outro texto. A mim parece-me bem. E até que não terá muito que dizer. De resto, as palavras são suas.” (Sublinhado do autor). Carta inédita de Manoel de Oliveira para José Régio, datada de 31 de março de 1965, espólio de José Régio, Vila do Conde.

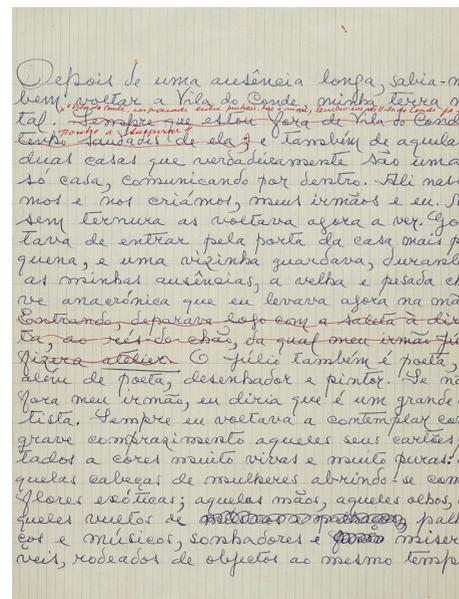
passado. Régio tinha, pois, a obrigação de perceber que a realidade é um pretexto.

Se *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* é o segundo filme de Oliveira sobre a pintura, não deixa de ser, ao mesmo tempo, o primeiro dos seus filmes sobre escritores. Os seguintes seriam *O Dia do Desespero*, votado a Camilo Castelo Branco, e o díptico *A Vida e a Morte*, composto por *Romance de Vila do Conde* (2008) e *O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta* (2008), ambos centrados em José Régio. A relação que se estabelece entre estes quatro filmes não deixa de ser curiosa já que os dois últimos vêm iluminar, retroativamente, os dois primeiros.

Romance de Vila do Conde e *O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta*, curtas metragens recentemente estreadas, associam os dois poemas homónimos de José Régio⁵ (declamados por Luís Miguel Cintra) a um conjunto de curtas sequências de Manoel de Oliveira filmara com o poeta em meados da década de 1960 (a menos que não tenha sido em 1957, contemporaneamente às filmagens de *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*). Pouco satisfeito com o desempenho de Régio enquanto ator, Oliveira abandona o projeto. As bobines com as imagens do escritor desapareceram e, tendo sido reencontradas não há muito tempo, deram finalmente origem aos dois filmes.

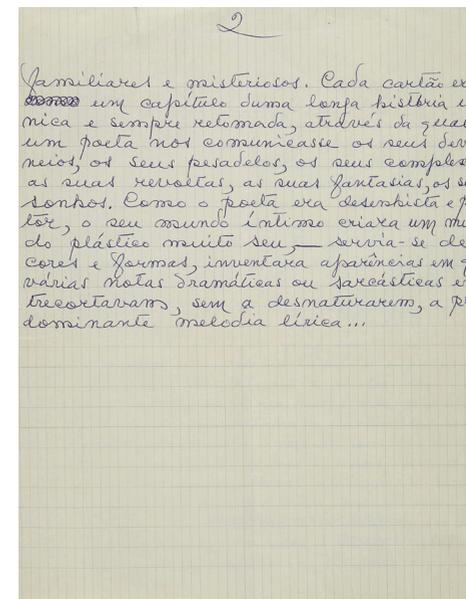
A ligação entre *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* e *Romance de Vila do Conde* é desde logo explicitada na relação de simetria que se estabelece entre os planos de abertura de cada um dos filmes. Num e noutro caso, são os mesmos versos do poema de José Régio - “Vila do Conde, espraíada / Entre pinhais, rio e mar... / - Lembra-me Vila do Conde, Já me ponho a suspirar.” - que inauguram o discurso, acompanhando um *travelling* sobre o casarão vilacondense, ao longo do aqueduto de Santa Clara até à igreja de São João Baptista. Confirmada a semelhança, o que à primeira vista parecerá um *travelling* à direita, no primeiro filme, e à esquerda, no segundo, produzidos sobre uma mesma paisagem, a partir de um mesmo eixo, depressa se revela uma inversão da película no processo de montagem. Embora correspondam a dois *takes*

5. «Romance de Vila do Conde» in *Fado*, 1941 e «O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta» in *Poemas de Deus e do Diabo*, 1925.



Manuscrito de José Régio do comentário off para o filme *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965), depositado na Casa do Cinema Manoel de Oliveira — Fundação de Serralves.

diferentes (como o demonstram a ligeiríssima variação do ângulo focal e o fumo que vemos sair das chaminés), podemos presumir que as imagens terão sido captadas na mesma ocasião, aspeto que reforça a promiscuidade entre os dois filmes ou, pelo menos, o facto de ambos terem sido realizados a partir do mesmo conjunto de filmagens. Independentemente dessa inversão das imagens ter sido deliberada ou accidental, servir-nos-á de paradigma para pensar a relação que entre os dois se forja. A meio caminho entre o falso *rewind* (da direita para a esquerda, no sentido contrário à direção da escrita) e o falso reverso da imagem (cuja diferenciação da frente e do avesso, tratando-se de um negativo fotográfico, só pode ser convencional), estamos no campo da reflexividade, da citação transfigurada e deformadora. Voltar atrás é, em *Romance de Vila do Conde*, visitar José Régio quase quarenta anos depois da sua morte (e retomar e reinventar imagens com meio século), cumprir um projeto que ficara por realizar, mas também trazer à luz, através de um jogo de espelhos, novas possibilidades de entendimento de outros filmes aparentemente afastadas, como



O Dia do Desespero. Tendo em conta a distância de aproximadamente três décadas que separa as duas obras, não deixa de ser espantoso verificar que alguns planos do filme sobre Camilo Castelo Branco parecem apropriações quase diretas de outros planos do então abandonado *Romance de Vila do Conde*. A roda da carruagem que, em *O Dia do Desespero*, ocupa todo o ecrã durante longos minutos é análoga, tanto pela forma como pelo movimento, à grande ventoinha que aparece em *Romance de Vila do Conde*; como não menos semelhantes são os enquadramentos que, num e noutro filme, mostram os pinheiros agitados pelo vento ou os planos onde vemos, num caso, o Jorge (o filho louco de Camilo e Ana Plácido) e, no outro, José Régio, de braços abertos frente à janela, fazendo lembrar algumas cenas de *Vampyr* (Vampiro, 1932, Carl Theodor Dreyer).

António Preto
(in *Manoel de Oliveira / José Régio - Releituras e Fantasmas*, Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves e Câmara Municipal de Vila do Conde, 2009, p. 36-43).