

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
DIRECTOR'S CUT – A CINEMATECA COM O INDIELISBOA
25 de agosto de 2021

DIÁLOGO DE SOMBRAS / 2021

Um filme de Júlio Alves

Realização, Argumento e Produção: Júlio Alves / Imagem: Miguel Saraiva / Montagem, Correção de Cor e Pós-produção: Vítor Carvalho / Montagem de Som: Júlio Alves, Vítor Carvalho e João Alves / Mistura de Som: João Alves / Grafismo: Jorge Carvalho / Cópia: DCP, a cores, falado em português, inglês, francês, italiano e crioulo, com legendas em português / Duração: 60 minutos / Inédito em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.

Com a presença de Júlio Alves.

Uma vez que tudo é manifesto diante de nós, não há nada a explicar.

Ludwig Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*

Uma exposição revisitada através de um olhar que sabe, como escreveu Roland Barthes nos seus *Ensaio Críticos*, “penetrar no soberbo ‘estar aí’ das coisas”. Que, deste modo, o “exercício seja benéfico”, parafraseando Stewart Granger em **Moonfleet** (1955) de Fritz Lang, não nos deve surpreender, uma vez que Júlio Alves tem um percurso de vida que o leva muito naturalmente a ser sensível à “lágrima das coisas” (*lacrimae rerum*): “Passei grande parte da minha vida a filmar publicidade. De alguma maneira, filmei muitos objetos. Aliás, o cinema publicitário, se assim o podemos chamar, só existe porque existem objetos”, contou-me Júlio Alves numa entrevista realizada para efeitos de redação desta Folha de Sala.

Face a isto, também não é de espantar que Júlio Alves tenha realizado um retrato surpreendente de uma pessoa, e do pensamento que a anima, a partir de uma série de artefatos que mais ou menos secretamente intervieram na sua vida: “Acho que boa parte da dificuldade de tratar os objetos tem a ver com uma certa prioridade dada ao sujeito, como se o objeto fosse uma qualquer coisa inerte ou um obstáculo, que não responde ou está isolado em si mesmo. E que para viver precisaria de algum modo de uma relação proprietária com o sujeito e o sujeito lhe desse vida, mas, na prática, essa definição de objeto é verdadeiramente errada, porque um objeto é sempre qualquer coisa que surge num movimento, num conjunto de relações (...). Na prática, o objeto sempre foi qualquer coisa muito dinâmica e relacional”, salienta o filósofo e professor José Bragança de Miranda na qualidade de assunto principal do documentário **Objetos Entre Nós** (2018), obra realizada no âmbito de uma tese doutoral de Alves, sobre objetos e cinema, que teve precisamente o docente como orientador.

Júlio Alves atravessou, como que em viagem, o cinema de Pedro Costa e os objetos que o moldam no documentário **Sacavém** (2018), título importante para, entre outras coisas, se perceber todo um método ou *ethos* e que também se insere naquela investigação académica. Após a travessia por todo um continente cinematográfico, o realizador/investigador “confinou-se” num arquipélago chamado *Pedro Costa*:

Companhia, exposição patente em Serralves, entre Outubro de 2018 e Janeiro de 2019. O espaço mudava – havia um labirinto/gruta a percorrer – mas as imagens, e o mundo contíguo de referências, do cinema, da pintura, da escultura e da fotografia, não retiraram força à motivação de Júlio Alves: a de aceder ao tal “estar aí” dos objetos, ativando os vários adereços-que-não-são-só-adereços, sendo talvez o principal a carta, dita ou escrita, que, atrás e à frente da câmara, compõe o mundo deste realizador português transido por um universo de referências em interminável mas segura erupção. *Pedro Costa: Companhia* veio conferir um lugar e instituir um tempo para se contemplar e apreciar as várias materialidades que são parte ou que inspiram as imagens esculpidas a negro do realizador português.

Diz-me Júlio Alves: “Costa parecia que convidava o espectador a fazer a sua montagem. E esta é a minha montagem com os materiais que Costa disponibilizou.” Em linguagem mais proverbial, diria que Alves e Costa concordarão com a ideia de que “o material tem sempre razão”. Ou, dito de outro modo, partilham uma espécie de fé quase rosselliniana na matéria do mundo – nas coisas, nos corpos, nos gestos e no “vento” que os anima. Aliás, na exposição como no filme, encontramos reencenada uma certa tragédia da História adstrita ao mundo dos seres e das coisas. De qualquer modo, estava a dizer que ao respeito pelo *ethos* de Costa corresponde, no olhar justo e sensível de Júlio Alves, uma reverência pela integridade das coisas.

Diálogo de Sombras é um documentário que não procura nem registar, nem tampouco justificar ou explicar os elementos daquela exposição, trata-se, antes, de um ato de partilha: o realizador Júlio Alves e a sua sensibilidade – inclinada para essa “estética dos objetos” – em frente a um conjunto de dispositivos instalados – Costa gosta de usar o verbo “instalar”, inclusive aplicado no espaço de rodagem, nomeadamente referindo-se à escolha do ângulo da câmara, quase sempre único, em cada cena. O que então Alves nos dá é um olhar, particularmente informado e atento, já que, como o protagonista de **Pickpocket** (1959) de Robert Bresson, muito Júlio Alves teve de percorrer para chegar ali, àquilo que torna o cinema de Pedro Costa mais tangível, concreto, “óbvio”, mas nem por isso menos misterioso e sugestivo. Há uma cosmogonia de coisas e imagens – de imagens de coisas, de coisas como imagens – que fazem companhia ao visitante, mas o inventário – ou melhor, a inventariação no seu cúmulo – respeita a solidão, permite o silêncio indispensável ao pensamento que germine por si, sem muletas.

Na conversa que tivemos, Alves dá conta da metodologia que adoptou face a todo este universo: “Não teria sido possível realizar **Diálogo de Sombras** sem ter passado todos estes anos à volta da obra de Pedro Costa. Passei muito tempo na exposição sem câmara, fui várias vezes. Não sei se fui o espectador que foi mais vezes à exposição, mas, se não fui, fui um dos que mais lá andou. Passei muito tempo, depois, a filmar e muito tempo num processo de montagem, a estudar todas as obras que ele colocava em diálogo. Parecia-me evidente que estas obras diziam mais qualquer coisa do que serem assim, como meras ‘companhias’.”

A exposição propriamente dita, que teve curadoria da responsabilidade do próprio Pedro Costa, é, ao mesmo tempo, um ato de generosidade e um exercício de vaidade. Porventura o cinema de Pedro Costa, como um todo, também é assim, sendo evidente haver um conflito latente entre a imagem daquele que se dá e as intenções daquele que tira partido disso mesmo. Nesta tensão radica porventura o *gordium* ético deste cinema, motivando paixões e desconfianças, ambas por vezes exacerbadas por diferentes facções da crítica. A verdade é que nesta equação aparentemente antinómica, que também

podemos reduzir à fórmula “Robert Flaherty + Charles Chaplin”, descobrimos um espaço de permuta, de “negociação”, a meu ver justo, entre quem filma e quem é filmado. Há, em Costa, simultaneamente um poeta do real e um realizador que controla a ação até ao último passo ou desde o primeiro gesto. As pessoas de Costa contam a sua história através do seu cinema (Flaherty, Jean Rouch, Lionel Rogosin, António Reis), mas Costa também conta a história do (seu) cinema através das suas gentes (Chaplin, Robert Bresson, Erich von Stroheim, Serguei M. Eisenstein).

Um conluio muito fecundo entre vaidade e generosidade tem lugar em Pedro Costa e quase se resolve, em perfeito assombro, no corpo-a-corpo, nosso, de espectadores imersos e enfeitiçados na sala escura, com a imagem cinematográfica, que é elevada, como no grande cinema alemão (Murnau), a um certo cume atmosférico e, como no grande cinema russo (Eisenstein), a monumento maciço. O mundo representado é transformado numa espécie de “música sagrada”, onde o sacro advém do mais baixo, da dimensão mais puramente material (ruinosa, em destroços) do mundo representado, numa labiríntica casa de fantasmas (em Cabo Verde, era de lava) onde a História exorciza os seus males. Não é só vaidade, caso contrário não nos sentiríamos parte deste exorcismo e, com isso, não nos deixaríamos levar em tão efervescente magma de referências.

Em **Diálogo de Sombras**, o diálogo com a arte e a matéria-prima de um cinema desenrola-se numa espécie de serena, quase rumorejante, “super-mediação”, já que Alves se debruça sobre um universo dado, umbilicalmente ligado a uma constelação cinematográfica (e não só) tendencialmente infinita. Como “caixas negras dentro de caixas negras”, palavras do próprio, Alves confere clareza quando, por um lado, assume o exercício de re-apropriação e re-espacialização de uma exposição por uma montagem fílmica (novo espaço, novas dificuldades que se impõem e, com isso, uma poética que nasce) e, por outro, quando não se desvia praticamente um milímetro do que esta lhe oferece, começando pelos silêncios e mistérios não resolvidos.

Para quem visitou a exposição e face ao peso dado a **Onde Jaz o Teu Sorriso?** (2001) e ao diálogo intenso que a montagem pressupõe para o casal Straub-Huillet, não deixo de ver aqui a afirmação de uma ideia que Jean-Luc Godard (outro primo afastado de Costa) resumiria com a velha máxima de que a montagem é a mais bela das preocupações: a potência do poder associativo das imagens a par do poder associativo das ideias. As imagens como textos para serem lidos, pensados e passados, transmitidos num ato de generosidade para quem vier (doce exorcismo ou tráfico gentil, de corsário erudito mas solitário, quiçá à procura de amigos ou almejando por felizes [re]encontros). A partir da montagem que fazemos, entrando e saindo de cada sala, passando por múltiplos corredores, dá-se um trânsito entre o olhar que lê, que contempla, o olhar que analisa, interpreta e sabe apreciar, absorvendo o tempo numa comunhão silenciosa com o mundo na sua imanência. Straub parece ser, no seu movimento desassossegado, entre o corredor e a sala onde monta com Huillet o seu **Sicilia!** (1999), o avatar perfeito, por ser alguém preso numa hermenêutica “comédia de portas” sobre a tal “bela preocupação”, para a experiência do espectador defronte ao *puzzle*/labirinto de referências presente na exposição. O filme de Júlio Alves faz-nos aceder a uma maneira de encararmos esse *puzzle*, esse labirinto? Creio ser essa a sua maior qualidade, pois **Diálogo de Sombras** não exclui a possibilidade de mantermos a nossa via ou até descobrirmos uma terceira, mais tarde.

Por exemplo, vejo ou penso ver que Alves vê na natureza-morta de Picasso uma pedra-toque estética, inclusive cromática, mais até do que temática, para os planos de **No**

Quarto da Vanda (2000) tal como repensados pela vídeo-instalação *Minino macho*, *Minino fêmea* (2005). No quadro, tudo é movimento e tudo é morte ou, digamos assim, uma imobilidade em movimento, fluida como um líquido, mas é uma pintura, portanto, é de uma absorta inércia, mas não parece ser, *sobretudo* nesse novo espaço que é a montagem de Alves. Ao mesmo tempo, as pessoas representadas na exposição são como estátuas com vida – reificadas até certo ponto –, animadas às vezes por um movimento mínimo concedido pelo cinema. Neste sentido, é possível vislumbrar uma vizinhança produtiva entre a sala onde vemos Ventura na presença do militar de Abril efetivamente “em estátua” (sequência de **Cavalo Dinheiro** [2014]) e as esculturas maciças de Rui Chafes perto dos grandes planos quase imóveis dos rostos de algumas mulheres de **Casa de Lava** (1994) que estão, ainda e por exemplo, paredes-meias com a exibição de fotografias de estilo documental de Walker Evans (penetrantes no seu humanismo e eivadas de uma vida que se pratica, que *está* mais do que *é*).

Um passeio – até num museu – implica sempre a paragem, que aqui é puramente virtual (pura potência), seja para se fumar um cigarro (como a mulher na videoinstalação de Chantal Akerman), seja para se sentir o vento ou a respiração da paisagem (de António Reis e Margarida Cordeiro, em **Trás-os-Montes** [1976], ou da paisagem vulcânica em fúria, tal como captada por Orlando Ribeiro na Ilha do Fogo). Os diálogos de Alves animam uma visão onde nada é absolutamente inerte, *apesar de si mesmo*, isto é, *apesar da sua natureza*. Um movimento íntimo, por entre inúmeras afinidades eletivas, monumentaliza o *gestus* de um cinema embalado pela força do vento, da paisagem ou da *ventosa paisagem histórica* subjacente a tudo, até às coisas inertes. Sublinho: se há pista que se aprofunda aqui esta radica, a meu ver, na imagem da carta, não a que Ventura memoriza como uma ladainha ou prece, à guisa de uma personagem-livro do final de **Fahrenheit 451** (1966), mas a de Robert Desnos endereçada à mulher a partir de um campo de concentração. A potência da palavra como imagem, a imagem como coisa, uma carta exposta, para ser lida e vista, analisada e apreciada como coisa que *está*, que *é*, que lemos e nos lê... Digo, lemos a carta manuscrita na nossa pequenez de pessoas, mas, na realidade, é ela que nos lê, pondo a nu a nossa obscena existência enquanto participantes algo perdidos de uma mesma História. Não será a História como um vulcão adormecido (pronto a despertar, a qualquer altura) em tudo o que repousa e circula à face da Terra?

Luís Mendonça