

AUDIOVISUAL E INDÚSTRIAS CRIATIVAS: PRESENTE E FUTURO - VOLUME 2

Coordenadores
Javier Sierra Sánchez
José Gomes Pinto



**Madrid • Milán • Londres • México D.F. • Sídney • Singapur • Taipéi • Shanghái
Seúl • Beijing • Hong Kong • Kuala Lumpur • Bangkok • Nueva York • Chicago
Dubuque • Los Ángeles • Columbus • Bogotá • Nueva Delhi • Toronto • Dubái**

AUDIOVISUAL E INDÚSTRIAS CRIATIVAS: PRESENTE E FUTURO - VOLUME 2

Não é permitida a reprodução total ou parcial deste livro, bem como o seu processamento digital ou transmissão em qualquer forma ou meio, seja ele eletrônico, físico, fotocópias ou quaisquer outros métodos, sem a prévia autorização por escrito do editor. Em caso de necessitar de cópias ou da digitalização de parte deste trabalho, favor contatar o CEDRO (Centro Espanhol de Direitos Reprográficos: www.cedro.org).

As informações contidas neste livro vêm de um trabalho original apresentado por seu autores. McGraw Hill não é responsável pela exatidão ou aperfeiçoamento das informações publicadas ou endossar os conteúdos e opiniões derramado neles, que representam exclusivamente o ponto de vista dos autores.

Copyright © 2021, todos os direitos desta primeira edição em português estão reservados à:

McGraw-Hill/Interamericana de España, S.L.
Edifício Oasis, 1º andar
Basauri, 17
28023 Aravaca (Madrid)

ISBN (impreso): 978-84-486-2734-8
ISBN (digital-ebook): 978-84-486-2735-5
ISBN (digital-VS): 978-84-486-2736-2
MHID: 978-000-85-0324-6
Depósito legal: M-20805-2021

Editora: Cristina Sánchez Sainz-Trápaga
Sales Manager University: Pere Campanario Oliver
Diretor-Geral do Sul da Europa: Álvaro García Tejada
Equipamento de pré-impressão: José María Muntané
Design da capa: María Montserrat Canadell Martín
Impressão: Liber Digital, S.L.

1234567890 – 21 22 23 24 25 26 27 28 29

IMPRESSO EM ESPANHA - PRINTED IN SPAIN



DIÁLOGO DE SOMBRAS (DE JÚLIO ALVES): DO MUSEU DE VOLTA AO CINEMA

Júlio Alves

CICANT

João Paulo Guimarães

ILCML

Vitor Ribeiro

Casa das Artes de Famalicão

Resumo

Diálogo de Sombras, de Júlio Alves, é um filme que faz da exposição sobre Pedro Costa em Serralves (COMPANHIA, 2019) a sua matéria-prima e o ponto de partida para a construção de um mosaico que pretende, como o título indica, reunir e pôr em diálogo as várias figuras que povoam o imaginário cinéfilo de Pedro Costa. Este trabalho pretende reflectir sobre os vários contextos por onde passam os objectos fílmicos que compõem esta obra de Júlio Alves. Qual é a diferença entre dialogar com os companheiros de Costa em Serralves e na sala de cinema, como Diálogo de Sombras propõe que façamos?

Palavras-chave

Pedro Costa, Museu; Cinefilia, Convergência, Slow Cinema.

Abstract

Diálogo de Sombras, by Júlio Alves, is a film that uses the exhibition about Pedro Costa in Serralves (COMPANHIA, 2019) as its raw material and starting point for the construction of a mosaic that the director intends, as the title indicates, to bring together and put into dialogue the various figures that populate Pedro Costa's cinephile imagination. This essay aims to reflect on the various contexts the film fragments

that make up this work by Júlio Alves pass through. What is the difference between conversing with Costa's companions in Serralves and at the cinema, as *Diálogo de Sombras* proposes that we do?

Keywords

Pedro Costa, Museum, Cinephilia, Convergence, Slow Cinema.

1. INTRODUÇÃO

Diálogo de Sombras, de Júlio Alves, é um filme que faz da exposição sobre Pedro Costa em Serralves (*COMPANHIA*, 2019) a sua matéria-prima e o ponto de partida para a construção de um mosaico que pretende, como o título indica, reunir e pôr em diálogo as várias figuras que povoam o imaginário cinéfilo de Pedro Costa. Este trabalho pretende reflectir sobre os vários contextos por onde passam os objectos fílmicos que compõem esta obra de Júlio Alves. Qual é a diferença entre dialogar com os companheiros de Costa em Serralves e na sala de cinema, como *Diálogo de Sombras* propõe que façamos?

Se é verdade que Júlio Alves devolve os vários fragmentos fílmicos da exposição ao cinema, é, no entanto, indiscutível que estes aparecem irreversivelmente marcados pelo contexto semiológico do museu. Isto sucede-se, primeiro, porque os vários filmes são reconfigurados, tanto na exposição como em *Diálogo de Sombras*, como peças de um puzzle que cabe ao espectador completar. Em segundo lugar, o museu destaca as dimensões pictóricas e esculturais dos vários filmes em exibição, nomeadamente os de Pedro Costa, que, como é sabido, já por si sobressaem pelo ênfase dado à componente plástica da imagem, à tensão entre a luz e a sombra, às cores e aos enquadramentos (de objectos mas acima de tudo de rostos, que em Serralves surgiam ampliados e adquiriam proporções monumentais e majestosas).

O cinema de Costa é, acima de tudo a partir de *No Quarto da Vanda*, uma arte eminentemente contemplativa: austero nos movimentos de câmara, nos cortes e na densidade do enredo. Soltos de uma ideia convencional de narrativa, são as imagens que detêm o espectador, não só pelo conteúdo estético e emotivo que condensam, mas porque tendem a prolongar-se no tempo, com personagens que carregam histórias de vida elevadas a um estatuto de universalidade.

Ora, como Volker Pantenburg refere no seu artigo sobre a relação do cinema com o museu, o cinema destaca-se das outras artes visuais por ter (como a música) uma duração temporal finita, ao passo que a pintura e a escultura mais facilmente se enquadram no “tempo Abstracto e repetível” do museu. Os filmes de Costa, no

entanto, de algum modo fintam esta distinção e por isso não estranhamos que, quando transportados para o museu, vejam algumas das suas escolhas estéticas ser realçadas e reforçadas. O presente trabalho irá debruçar-se sobre o modo como *Diálogo de Sombras* devolve os filmes de Costa e dos seus companheiros, transformados pelo museu, de volta ao cinema. Que objecto híbrido é este, um filme composto de fragmentos de uma exposição sobre filmes?

Este trabalho encontra-se dividido em três partes: em primeiro lugar iremos analisar o modo como o cinema se transforma quando entra no museu, depois faremos uma breve exposição do conceito por detrás do filme de Júlio Alves e, por fim, iremos explorar a fundo o imaginário cinéfilo de Pedro Costa, tendo como ponto de partida a leitura que Alves nos oferece do mesmo em *Diálogo de Sombras*.

I. Fotograma do filme *Diálogo de Sombras*



2. O CINEMA E O MUSEU

Em *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Erika Balsom diz-nos que o cinema aparece cada vez mais no museu porque, de uma perspetiva ontológica, sente necessidade de afirmar a sua especificidade num mundo cada vez mais dominado pelo *medium* homogeneizante do digital: “Cinema becomes a preoccupation of contemporary art precisely at a time when it is perceived to be in crisis due to the increasingly consolidated hegemony of new, electronic media” (Balsom, 2013: 11). Ironicamente, na opinião de Balsom, a transposição do cinema para o museu apenas acaba por acelerar o fenómeno da “convergência” entre os vários *media* por onde circulam as imagens. Deste modo, e contrariamente ao que pretendem os agentes favoráveis à preservação e conservação do cinema, o que acaba por acontecer é uma fragmentação ainda maior do cinema e uma expansão dos contextos onde

este pode ser encontrado (multiplex para as grandes produções de super-heróis, plataformas de *streaming* para filmes de nicho, etc.)¹. Nas palavras de Balsom:

Rather than standing against the convergence of new media – by commemorating a senescent cinema, this mobilization of cinema in contemporary art – as a new medium – participates very much in its movements. It compromises what were once relatively rigid borders between the image-regimes of cinema and art and emblemizes the new mutability and transportability of moving images after digitization. (Balsom, 2013: 11)

Em vez de se preservar a identidade do cinema, assistimos assim a uma progressiva erosão de fronteiras, fenómeno muito característico da era pós-moderna em que nos encontramos.

Relativamente à exposição que Serralves organizou sobre o cinema de Pedro Costa, esta insere-se não tanto na linha daqueles eventos que pretendem demarcar e conservar a essência do cinema mas, pelo contrário, está bastante mais próxima de exposições como a que o Centre Pompidou organizou em 2001 sobre a obra de Alfred Hitchcock, evento com que Balsom abre o primeiro capítulo do seu livro. A autora explica-nos que a dita exposição sobre o mestre do *suspense* teve o seguinte propósito: Now that his status as an auteur has been firmly canonized . . . it is onto the work of establishing him as na artist on par with the best-known painters of the century” (Balsom, 2013: 29). Apesar de, ao longo do século XX, a arte supostamente ter, como nos diz Walter Benjamin, perdido a aura que a colocava num patamar ao da realidade mundana do espectador comum e da cultura de massas (e é bom não esquecer que o cinema esteve na vanguarda deste assalto à cultura de elite), a verdade é que o museu continua a simbolizar a eternidade a que a arte e os artistas muitas vezes aspiram. Neste contexto, Balsom cita Brian O’Doherty, que descreve o museu como um espaço “expensive and relying on eternity of display that values timelessness” (Balsom, 2013: 30) e Dominique Paini, que “has suggested that ephemeral cinema is eager for the eternity that a residence within the space of the museum might provide for it” (31).

1. A lógica vigente é a da que os conteúdos circulam com maior eficácia se atenderem aos interesses de diferentes públicos de nicho. Os editores da colecção *The Netflix Effect* explicam desta forma o sucesso dessa plataforma de *streaming*: “[H]igh-speed or broadband internet became increasingly accessed in conjunction with other communications technologies. . . The convergence of these technologies in turn accelerated several other trends that would benefit Netflix. The rise of cable television, for example, expanded the available programming choices and promoted the idea that content should be tailored to niche audiences” (McDonald e Smith-Rowsey, 2016: 3). Como é sabido, plataformas como a Netflix, Amazon e HBO hoje em dia conjugam esta facilidade em canalizar conteúdos (por exemplo, usado algoritmos que permitem aos utilizadores customizar as suas preferências) com a capacidade de fabricar produtos digitais que competem directamente com as obras mais tradicionais dos grandes estúdios. As fronteiras entre o cinema, a televisão e a internet estão por isso constantemente a ser renegociadas.

No caso particular de Pedro Costa, a exibição de imagens particulares dos seus filmes (nomeadamente *close-ups* dos rostos dos protagonistas) no museu serve, em primeiro lugar, para acentuar a componente contemplativa da sua obra². É importante assinalar que o trabalho de Costa se insere naquilo a que se tem chamado o “slow cinema” (Caglayan 2018) e, por isso, mesmo fora do museu, espera-se que o espectador adopte perante estes filmes uma postura séria e paciente, dada não só a *gravitas* associada ao tema das obras (pobreza, exclusão e racismo), mas acima de tudo o seu ritmo lento, o minimalismo da narrativa, as naturezas-mortas e demais enquadramentos que nos remetem para a pintura, nomeadamente a dos grandes mestres da escuridão, como Caravaggio e Rembrandt, também conhecidos pelo naturalismo e dignidade que conferiram à representação dos mais pobres.

A escuridão foi também um elemento importante da exposição de Serralves – tal como no caso do evento sobre Hitchcock citado por Balsom, o objectivo parece ter sido o de recriar a atmosfera do mundo de Costa, com tudo aquilo que lhe é característico (as trevas que materializam o tema do isolamento e da exclusão social, mas também que envolvem os heróis das Fontainhas numa sublime aura de profundo mistério). Mas apesar de o evento pretender submergir o espectador no universo de (e até no subconsciente cinéfilo) do autor, ao mesmo tempo, como nos lembra Catherine Elwes, autora de *Installation and the Moving Image*, as exposições de cinema realçam a artificialidade e a componente estética das imagens em questão. Sendo assim, quando nos deparamos, em Serralves, com um *close-up* ampliado do rosto de Ventura (um dos heróis de Costa), espera-se que o sentimento de reverência já evocado pela mesma imagem no filme respectivo seja potenciado. Isolado de todos e de todas as imagens do filme em que se insere, Ventura, antigo construtor de museus, regressa assim a esta instituição pela porta principal, envolto numa aura de mistério que o cinema apenas lhe começara a conferir.

2 É importante assinalar que, apesar das semelhanças aparentes, a exibição dos filmes de Pedro Costa em Serralves não procura enquadrar-se no designado “cinema expandido”. No seu livro sobre o tema, Jonathan Walley define esse cinema híbrido da seguinte maneira: “moving image works that claim new territory for cinema, beyond the bounds of the familiar materials and practices of filmmaking and the traditional theatrical exhibition space. Multi-screen films, multimedia performance, light art, moving image environments and installations, kinetic art, video, holography, and computer-generated imagery have all been placed under the ‘expanded cinema’ umbrella at one time or another” (Walley, 2020: 10). No caso da exposição de Serralves, o que se verifica é o movimento contrário ao que tende a estruturar os projectos de cinema expandido – em vez de se encontrar elementos cinematográficos em objectos mais ou menos estáticos, Serralves tentou detectar pontos de contacto entre o cinema e as artes mais antigas e nobres da pintura e da escultura. A exposição experimenta e concretiza ligações temáticas e estéticas com as artes de museu, ambicionando também uma revalorização da tradição humanista das artes plásticas para o cinema. Cf. Paini (2002) para uma teorização mais cuidada sobre a exposição de filmes no âmbito do museu.

3. DIÁLOGO DE SOMBRAS, DE JÚLIO ALVES

Diálogo de Sombras nasce de uma série de conversas que Júlio Alves manteve com Pedro Costa a propósito da sua exposição *COMPANHIA* inaugurada em Serralves em Outubro de 2019, na qual o autor expôs um conjunto de obras, suas e de outros autores que considera serem aqueles que o têm acompanhado artisticamente; Rui Chafes, Paulo Nozolino, António Reis, Margarida Martins Cordeiro, João Queiroz, Karl Schwieig, Maria Capelo, Jacob Ribs, Picasso, Chantal Akerman, Jeff Wall, Robert Bresson, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Andy Rector, entre muitos outros.

A obra de Alves assume-se como um filme-ensaio que interroga o cinema contemporâneo, num tempo em que as imagens estão sujeitas a uma desvalorização do seu peso, pondo em causa a capacidade memorial do cinema; num momento em que tudo pode ser visto/apresentado/trocado em todos os suportes, pondo em causa o valor das obras em si e a sua identidade; enfim, numa época em que as imagens podem ser muito facilmente produzidas/reconstruídas/manipuladas, fazendo-nos duvidar da sua veracidade e fazendo com que o cinema perca a sua dimensão de prova. Todas estas facilidades/velocidades transformam radicalmente a realidade, colocando em causa um certo pensamento anterior sobre o cinema para o qual o tempo/duração desempenhava um papel essencial. Não só o tempo do plano acabado, mas o tempo de produção desse plano. Cineastas como Mizoguchi, Bela Tarr ou Pedro Costa são exemplos desse pensamento de que o cinema hoje, em grande medida, já esqueceu. De facto, quem hoje pode/quer filmar dois anos no quarto da Vanda? Ou fazer cem takes para uma cena, como Mizoguchi? Há uma quantidade de esforço e de esperança e de amor também no tempo e essa é também uma forma de resistência.

II. Fotograma do filme *Diálogo de Sombras*



Diálogo de Sombras formalmente estrutura-se a partir das imagens e sons provenientes da exposição; excerto de filmes, desenhos, pinturas, esculturas e fotografias. Ocasionalmente foi convocada alguma imagem não presente em Serralves. Ocasionalmente foi convocado algum som não presente em Serralves. A banda sonora é muitas vezes assíncrona, às vezes síncrona.

4. O IMAGINÁRIO CINÉFILO DE PEDRO COSTA

4.1 A FILMOGRAFIA DE PEDRO COSTA

Entra-se em *Diálogo de Sombras* através de plano inusitado, mas revelador de uma das mecânicas do filme de Júlio Alves: a problemática do acto de ver. Uma figura assiste a uma projecção, um trecho de um filme que sabemos ser interpretado por Ventura, pela voz que nos chega do fora de campo. No início de diálogo com os ecrãs de Pedro Costa e das companhias dispostas nas várias galerias de Serralves, esse espectador está delimitado por uma porta de luz e ladeado por sombras. Ponto de partida, então, para uma articulação da obra de Pedro Costa e dos demais convocados para a exposição, mas também de debate da transferência do espectador da sala de cinema para o museu, designadamente do arthouse, numa época em que se fragmenta a exibição, se estilhaça a sala como espaço preferencial de encontro de diversos públicos, de obras de carácter múltiplo, a coberto de uma arte popular que já somou 125 anos.

Um vulcão em erupção, uma fornalha que nos introduz na exposição e que corresponde às primeiras imagens de *Casa de Lava* (1994), tomadas de empréstimo de *A Ilha do Fogo e as suas Erupções* (1951), importante estudo do geógrafo Orlando Ribeiro, despoletado pela erupção de 13 de Junho de 1951 em Cabo Verde.

A primeira longa-metragem de Pedro Costa, *O Sangue* (1989), histórias de infância e juventude, serviu para arrumar as influências, de *The Night Of The Hunter* (1955) à estética e aos lugares de *Kenji Mizoguchi* (Contos da Lua Vaga [1953] esteve também nos ecrãs de Companhia). Se *O Sangue* é uma das importantes primeiras obras do cinema português, a “obra” de Costa só arranca à segunda: de Cabo Verde e das cinzas do vulcão, proveu a gestação de uma paisagem, de um solo, a génese de uma cartografia de criaturas míticas.

III. Fotograma do filme *Diálogo de Sombras*

Um filme de ruptura, em que os protagonistas de *O Sangue*, Pedro Hestnes e Inês de Medeiros, asseguram a transição de lugares no espaço contínuo do cinema: um cabo-verdiano, Leão (Isaach de Bankolé) tem um acidente de trabalho numa obra de construção civil em Portugal e é devolvido em coma, meio morto, ao país de origem. *Casa de Lava* é, então, a primeira tentativa de fuga de Pedro Costa aos modos de produção tradicionais do cinema, que aqui já se traduzem por extensos travellings que acompanham a descoberta de um novo território pela enfermeira Medeiros (que acompanhou Leão), que se estenderão ao filme seguinte, *Ossos* (1997), primeira descida do cineasta ao subúrbio encantado, aos abismos do Bairro das Fontainhas, onde voltaremos a encontrar Clotilde Montron (é da soleira da sua porta que saímos de *Casa de Lava*) e as precárias construções, barracos cobertos de um verde musgo pelo seu interior.

Numa narrativa muito solta, assente numa diversidade de escala de planos e na força da banda de som, dentro e fora de campo, retrata-se uma comunidade fechada, entrópica, que parece sepultada na base da montanha vulcânica, com os jovens a acenarem com propostas de trabalho em Sacavém, descrita como a terra prometida. Leão, um morto-vivo, é como um líder adormecido de zombies, criaturas fantasmáticas, deserdadas, mas dotadas de virtude e linguagem próprias, numa réstia do primeiro esquisso de *Casa de Lava*, a de fazer um remake de *I Walked With a Zombie* (1943) de Jacques Tourneur. Costa começa, assim, a construir um tema, dir-se-ia um ideário político, em que a incompreensão entre os dois povos é intensificada pela língua utilizada, a linguagem a favorecer a incomunicabilidade: ao crioulo de Leão e dos nativos da ilha, Medeiros responde em português.

A enigmática presença de Edith Scob, personagem silencioso, depósito de segredos e pesadelos do passado, máscara do horror de *Les Yeux Sans Visage* (1960), introduz a materialidade da História, com a apresentação de documentos que autenticam prisões e mortes à mão da PIDE, no Tarrafal. Na exposição e no filme de Júlio Alves, é colocado em diálogo a carta de Robert Desnos, que o poeta francês escreveu para a esposa Youki a partir de um campo de concentração na II Guerra e que surge pela primeira vez em *Casa de Lava* pela voz de uma criança, uma apropriação que se prolongará até *Juventude em Marcha* (2006), num vai e vem emotivo, que dispensa a cronologia e se renova, como um clássico da literatura, em histórias de aniversários, de presentes com cheiro de memórias de flores.

Ventura conquistara o estatuto de protagonista em *Juventude em Marcha* (2006), no embate com os edifícios brancos de habitação social, casas com projecto e com programa, mas que se revelavam desadequadas, a quem fora empurrado das catacumbas arrasadas das Fontainhas. Em *Cavalo Dinheiro*, Ventura deambula pelos túneis da memória de um hospital psiquiátrico, onde confluem de forma desordenada a guerra colonial e os períodos que sucederam ao 25 de Abril. Num filme onde o discurso político é muito intencional, Ventura surge como o representante de uma linhagem de emigrantes e rememora o trabalho duro da construção civil, à chuva e ao frio, mão de obra explorada e subnutrida, de onde muitas vezes se saía aleijado ou demente para a vida. Ventura, que na consulta diz ter 19 anos, para pouco depois se afirmar reformado, visitará lugares de trabalho, fábricas que são agora armazéns arruinados pelo tempo, lugares assombrados por fantasmas de uma comunidade; o exorcismo chegará próximo do final do filme, na sequência do elevador, onde Ventura partilha gritos e demónios de guerra perante um soldado envernizado, bom ouvinte que sentenciará a necessidade de sofrimento, da aceitação do sacrifício, em troca das possibilidades de futuro.

Portrait d' un Noir, pintura do século XIX de Theodore Géricault, que estava entre as Companhias de Pedro Costa, é enquadrado também por Júlio Alves numa extensão de *Cavalo Dinheiro*, que explicitou a atribuição de um estatuto distinto aos personagens de Pedro Costa, uma aristocracia, uma genealogia de retratos de dignidade e firmeza. Encontramos, também, na pintura de Caravaggio, nos seus retratos do limiar do século XVII, afinidades com estas composições, na forma como a luz elogia o volume das figuras, na escolha de personagens humildes, a que uma luz rasante atribui rugas e humanidade; contrastes de luz e sombra, então, não de uma luz natural, mas uma luz inventada, que ilumina os corpos, mas deixando o resto do quadro na escuridão, como se as figuras assomassem da sombra.

Vitalina Varela junta-se a Ventura no buraco negro da memória e da demência, ela que protagonizará e dará nome ao filme seguinte de Pedro Costa, como uma estafeta na linhagem a que nos referíamos. A presença de Vitalina intensifica as memórias do passado em Cabo Verde, mas também as esperas, a saudade e o cansaço por muitos anos de trabalho, o adiamento de um salário digno, que permitisse trazer

a família de Cabo Verde que se deixou para trás. O tronco e o rosto ou uma parte dele, de Vitalina ou de Ventura, pontualmente juntos, surgem em quadros envoltos em sombras, num ligeiro contrapicado e com os rostos um pouco direccionados para a direita, um plano-tipo que vimos replicado nos filmes e nas projecções de Serralves, que eleva o estatuto dos personagens para lá da dignidade e da lamúria, uma nobreza e uma estética aproximável ao *Sergeant Rutledge* (1960), o sargento negro ilibado pelo Cinema de John Ford, e que é também resultado da sofisticação e o apuro de Pedro Costa com o digital, na porta aberta de *No Quarto da Vanda*, a que nos dedicaremos abaixo.

Em noites de interiores, de corredores e espaços confinados, Ventura e os restantes personagens são muitas vezes demónios, mas são quase sempre semi-deuses, aristocratas enquadrados por um rectângulo ou um círculo de luz, um artifício herdado da Hollywood de Josef von Sternberg, que lançou luz, branco sobre branco no rosto e na figura de Marlene Dietrich, nos sete filmes que concretizaram em conjunto. Vitalina lê a correspondência da embaixada que noticia a morte do marido, para depois partilhar a certidão de óbito e as certidões de casamento e de nascimento dela e do marido: histórias individuais e História de um povo, que as imagens de Costa acompanham com uma fonte de uma praça, príncipes de mármore montados a cavalo, como figuras aladas.

4.2. STRAUB E HUILLET

A filmografia da dupla Jean-Marie Straub e Danièle Huillet é uma assumida influência no trabalho de Pedro Costa, explícito em *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (2001), filme do cineasta português que documenta o processo de montagem de *Sicília!* (1999), filme da dupla que acompanha o regresso à terra natal, na Itália de Mussolini, de um homem emigrado nos EUA há 15 anos. No comboio de *Sicília!*, no percurso do emigrante para a casa materna, há um personagem que se eleva, uma nobreza no discurso, que os parceiros de carruagem confundem com a argumentação de um professor e que nos põe em diálogo com a dinastia de Pedro Costa. Diz-nos esse homem, um latifundiário, que aquela região, aquele país, é feito de um povo triste, à espera de algo melhor, mas sem esperança em alcançá-lo. Afirma-se disponível para de tudo abdicar, do cavalo com que percorre as terras que fazem dele um rei, para se sentir diferente, com algo de novo na alma, para se sentir em paz com os homens: ambicionava uma nova consciência que o impelisse para outros deveres, novos e elevados, sendo que os deveres daqueles tempos - não matar nem roubar, ser um bom cidadão - são velhos deveres, demasiado fáceis de cumprir. Este depoimento, declamado e naturalista, como é usual nos filmes de Straub e Huillet, um cântico em que se pontuam todas as sílabas, ecoa por todo o filme, além de fazer um contraponto, ainda no comboio, com um dos homens do regime de Mussolini, talvez um camisa negra, que verbaliza a preocupação com os mortos de fome, a sua perigosidade, potenciais ladrões e, pior do que isso, delinquentes políticos.

Mas a grande fatia de *Sicilia!* é preenchida do encontro com a mãe, retratada como os heróis de Costa: a mesma escala, a mesma dignidade. O filme guarda memórias e tradições como um registo oral, onde as dificuldades de uma vida de trabalho e de penúria é sinalizada por lembrar o que se comia, uma dieta pobre, onde raras vezes aparecia a carne, uma infância (do protagonista) onde afirmara trocar os direitos de primogénito por um segundo prato de lentilhas ou pelo exotismo de um melão comido no Inverno. Um décor mínimo, mas intensificado, em que tudo o que está dentro do plano é necessário e significativo: as histórias, as vozes, as expressões, os alimentos, o mobiliário parco, as paredes por cair, a luz e as sombras das figuras.

Em *Onde Jaz o Teu Sorriso?*, uma dupla no trabalho, figuras imersas na escuridão da cabine de montagem, como dois personagens de Costa, mas também um casal em disputa, cada um na sua cena, como uma pequena screwball comedy: Straub numa circulação de pés e histórias do cinema mescladas com teses suportadas em conhecimento empírico e Huillet, a pedir silêncio e disciplina ao parceiro, com a película em mãos, montadora como um ofício de artesanato; desentendimentos, às vezes separações, como quando Straub sai da sala, como quem abandona o domicílio conjugal. Um trabalho árduo, em que muitas vezes se disputa um fotograma de diferença para juntar um sorriso à performance de um actor, em que se avaliam cortes e junções, olhares, palavras e gestos, para guardar os mais preciosos. Despoletada por pequenos movimentos das figuras, como Chaplin começou por fazer na série de curtas-metragens da Essanay, uma montagem muito precisa, uma radicalidade que também leva a dupla a dispensar anotadores, raccords atados por música (a sopa, como lhe chama Straub) e actores profissionais, em mais uma afinidade com o trabalho de Costa desde *No Quarto da Vanda*: a procura de uma espontaneidade que não se consegue com actores que a troco de “truques e manhas” como afirma Straub, abdicaram do que realmente importa - a respiração, a coordenação do olhar e do gesto, a métrica de um texto, que deve ser ensaiado como um trecho musical.

O labor dos cineastas exige a mesma honestidade que a apresentada pelos seus personagens, conjuga-se pensamento com o que é mostrado, estabelecem-se enquadramentos ao nível dos personagens para facilitar a fraternidade entre eles, um cinema que ambiciona uma linguagem aparentemente primitiva, sem sopa, uma nobreza emparelhada com as palavras e as acções dos intérpretes, uma obra pesada pela ética e pelos dilemas de cada plano, de cada palavra, de cada expressão. A predisposição moral que objectiva dar voz a quem não figura da História, aproxima o olhar político de Costa do cinema da dupla, que colhe os ensinamentos do escritor Cesare Pavese que afirmou que os camponeses (e os operários) não têm História, e que tem na sua obra derradeira – *A Lua e as Fogueiras* (1958) – uma tangente à trama de *Sicilia!*, com contornos autobiográficos de um escritor emigrante: relatos de uma casa herdada do avô materno que a construiu com as suas mãos aos Domingos (como Ventura), ou um Inverno manchado pela morte de mais de cem trabalhadores das minas de enxofre, durante uma greve, às mãos da polícia.

4.3. VANDA E VENTURA

No *Quarto da Vanda* inaugura a fase fulcral da obra de Pedro Costa, com a introdução das pequenas câmaras digitais, um quotidiano liberto do peso, do aparato tradicional do cinema, dos períodos limitados no tempo para as rodagens, da rigidez dos horários, das grandes equipas de profissionais, agora num número ínfimo e disponível para uma ocupação quase permanente dos locais de rodagem, transformando o tradicional set em lugar de vivência, num experienciar, do realizador e das suas personagens, dos seus modos de vida, dia a dia de um bairro, nas Fontainhas, a ser desmantelado, paisagem de destruição e de barulhos. Costa mostrou-se disponível para trocar a beleza tradicional das imagens registadas pela película (que uma década depois entraria em desuso, pela introdução do digital também na distribuição de filmes) e das luzes apontadas ao set, num aparente desvio da herança da Hollywood clássica, no ganho traduzido numa autonomia do realizador, auxiliado pela portabilidade das câmaras e do restante equipamento, uma quantidade de material registado e uma autenticidade, uma produção enquadrável num período em que se diluíam as fronteiras já de si ténues entre ficção e documentário.

O filme é um documento da demolição do bairro, onde apesar das agruras, as pessoas continuam a viver, a comer, a lavar-se, uma obra alimentada da circulação de narrativas de criaturas que habitam um submundo, nas catacumbas ocultas da sociedade, vidas invisíveis e apartadas da História, para lá da etiqueta de habitante do bairro problemático e atulhado de drogas. Habitação é uma palavra chave que liga todos os filmes de Costa, explicitado na curta-metragem *O Nosso Homem* (2010), realizada entre *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*, em que o nosso herói Ventura nos recorda a auto-construção de barracas, geminadas com barracas existentes, erguidas com materiais pouco nobres – madeira e chapas metálicas a substituir portas e janelas, muitas vezes cercadas por pequenas hortas de onde se avistam as torres da cidade, uma ilha nos arrabaldes, como se aqueles cabo-verdianos ainda estivessem na terra vulcânica de origem, acompanhados de memórias e fantasmas, recontadas no crioulo que lhes confere o estatuto identitário.

Em *Ossos*, começo do mergulho nas Fontainhas e primeira entrada em cena de Vanda, ainda saíamos do bairro, predominavam as zonas fronteira, havia personagens que asseguravam o vínculo com o mundo dos vivos. Os enquadramentos fixos prolongam-se por durações por vezes inusitadas, em *No Quarto da Vanda*, certificando-nos de que não há um condicionamento imposto por uma narrativa, divididos por corredores exteriores às barracas, que as portas fechadas fazem parecer um presídio a céu aberto, e interiores em que as personagens entram e saem do plano como uma participação voluntária de um fluxo, simulando uma câmara ausente, em que o Cinema é uma negociação com o quotidiano, como uma reflexo do Estado do Mundo, que é também o título de um filme colectivo, produzido no âmbito das Comemoração dos 50 anos da Fundação Calouste Gulbenkian, que Costa dividiu em

2007 com cineastas de várias latitudes: Ayisha Abraham, Chantal Akerman, Vicente Amorim, Wang Bing, Apichatpong Weerasethakul. Aliás, alguns planos, no exterior de No Quarto de Vanda, em volta de um fogareiro, lugar de encontros e de trânsito de moradores, colocam-nos noutras latitudes, lembram-nos a China de Wang Bing e a Taiwan de Hsiao-Hsien, por exemplo, um sintoma da universalidade deste cinema: histórias que estão a acontecer noutros lugares do mundo.

O espectador é convidado a participar da ocupação das barracas e das galerias ensombradas que as ligam, sendo que por vezes nos relacionamos com um mundo exterior, quando a câmara de Costa coloca por detrás da demolição e remoção dos destroços do bairro, uma envolvente de torres de habitação, ao longe, a salvo e em posição sobranceira, ou quando um outro plano parece negociar uma possibilidade de saída do bairro, em que uma árvore agitada pelo vento assiste à passagem de Vanda e do seu cesto de frutas e legumes. Os diálogos circulam como se cada imagem guardasse todas as histórias das Fontainhas, com conversas de várias proveniências, audíveis mas nem sempre de conteúdo perceptível, um som cheio, onde predomina o fora de campo e em que os ruídos se mesclam com os protestos de pássaros encerrados nas suas gaiolas.

Apesar do contexto, os personagens persistem em viver o bairro, enquanto separam objetos para a mudança, sendo que alguns continuam a remodelar os compartimentos, a limpá-los e a embelezá-los. As drogas, a sua partilha, incrementam uma ideia de comunidade, onde muito excepcionalmente se consome sozinho. As imagens de Pedro Costa e as palavras dos personagens não os entregam ao fatalismo nem à autocomiseração, que se anteciparia da toxicodependência e da indigência, mas sim a uma dignidade, que na protagonista Vanda será de elevação, de distinção conforme o estatuto conferido pela linhagem dos aristocratas de Costa. Para a princesa Vanda e o seu corpo andrógino, muitas vezes estendido na cama, Costa trabalha um cinema de intimidade, um jogo com a realidade (a auto-representação) e o sonho de um dormir, ou a partilha de memórias de uma infância feliz no bairro.

A exposição e o filme de Júlio Alves relacionam os retratos de Vitalina e as Filhas do Fogo com as fotografias de Walker Evans, uma das companhias que concretiza afinidades, mas que também expõe uma filiação artística, de pendor estético e ético. A administração Roosevelt instituiu a Farm Security Administration (FSA), instituição federal que objectivou o desenvolvimento de programas de auxílio a pequenos proprietários e arrendatários de explorações rurais arrastados pelos efeitos da Grande Depressão. Evans que começara a fotografar arquitectura vitoriana no final dos anos 20, aderiu à FSA, para contribuir num projecto que juntava aos interesses políticos e sociológicos, a ambição de documentar a pobreza extrema em âmbito rural, mas com um cuidado estético que permitisse a sua divulgação para lá do mero registo de prova de um dos períodos mais traumáticos do século XX norte-americano. O fotógrafo, no cânone como um dos mais talentosos do seu tempo, dizia pretender fazer fotografia documental, “estilizada” e que não

traísse a “pureza da arte fotográfica”. Com um notável apreço pelo detalhe, estas fotografias registam desapossados, os trabalhadores e as famílias, a severidade do trabalho e das condições de vida, corpos esqueléticos e sujos, mas que resistem na sua dignidade, através de retratos, que destacam o rosto e o tronco, tragédias individuais com valor universal que geraram arquétipos orientados pela frontalidade dos retratados e pelo enquadramento de Evans, a que se juntaram as palavras do poeta e escritor James Agee, na edição de *Let Us Now Praise Famous Men* (1941).

Apesar dos recursos mínimos, os planos estendidos pelo tempo (e *No Quarto da Vanda* é também um filme em que a duração, a durée, é determinante), com enquadramentos fixos, entre escalas médias e apertadas nos close-up dos rostos, possuem uma elevada carga pictórica e atmosférica, resultado da resolução da imagem digital, mas também do uso criterioso da iluminação, muitas vezes natural, mas também por vezes banhados por uma luz branda que induz uma quase abstração dos espaços e principalmente dos rostos, deixando grande parte da imagem na penumbra, uma névoa como um revestimento do quadro que depois é intensificado na escala e imponência do museu: na transposição para as projecções das galerias de Serralves, os rostos de Vanda e Ventura, filiados nos retratos de Evans, alcançam propriedades e traços esculturais.

Na descendência dos Straub, ao invés de se encher atulhar o plano, intensifica-se a abundância, a materialidade que os sítios já dispõem, no uso e na manipulação da luz, na escolha criteriosa e ética do ponto de vista, que promove a verdade dos retratados; e ocupam-se os cenários mundanos, regista-se o mais possível dessas vivências, para resolver na montagem um puzzle, um atlas em que se interligam as coordenadas. E paradoxalmente, um objecto em rutura, faz uso de elementos clássicos da arte, como a presença de naturezas mortas nos quadros que dialogam com os óleos de Picasso da exposição, no carácter alegórico, de significado conceptual e moral, na presença por exemplo de alimentos, como um caixote que a luz rarefeita não permite ter a certeza se se trata de fruta apodrecida, mas que permite observar as cores, vermelha, amarela e esverdeada, talvez desejo de exibir carestia e de recusa da ocultação da decadência e da deterioração; ou a presença dos utensílios associados ao consumo de drogas, a que se junta um copo, um limão e uma garrafa, como quem ilumina e exhibe objectos de elevado valor material.

5. CONCLUSÃO

Diálogo de Sombras devolve a obra de Pedro Costa ao cinema. Queremos com isto dizer que cabe ao filme de Alves montar as peças do puzzle que em Serralves se encontravam dispersas e dividiam a atenção do espectador. Como todo o cinema, o filme de Alves representa apenas um olhar, uma tentativa de fazer sentido ou dar coerência. Acima de tudo, as colagens e montagens de *Diálogo de Sombras*

sintetizam e dão um rumo às imagens de Serralves, permitindo-lhes formar sinergias que de outro modo permaneceriam por articular. Ao contrário da exposição de Serralves, que participa no processo de multiplicação e fragmentação das imagens, o filme de Alves tenta contrariar e combater esta deriva, condensando ideias e concentrando a nossa atenção sobre um único objecto, com uma duração específica. *Diálogo de Sombras* irá circular num contexto cinéfilo e será visto por um público dedicado, em salas regulares de exibição e, possivelmente, em DVD. “Regressar ao cinema”, neste sentido, significa deixar para trás a turbulência produzida pela dita convergência medial, patente no espaço híbrido de Serralves, e efectivamente parar (ou pelo menos desacelerar) para pensar e sentir as imagens trabalhadas por Alves, transformadas pelo museu, mas recuperadas para o cinema e para os cinéfilos.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Balsom, Erika. (2013). *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam University Press.

Caglayan, Emre. (2018). *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism and Boredom*. Palgrave Macmillan.

Elwes, Catherine. (2015). *Installation and the Moving Image*. Wallflower Press.

McDonald, Kevin e Daniel Smith-Rowsey. (2016). *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*. Bloomsbury Academic.

Paini, Dominique. (2002). *Le Temps Expose: Le Cinéma de la Salle au Musée*. CAH Cinema.

Panterburg, Volker. (2014). “Temporal Economy: Distraction and Attention in Experimental Cinema and Installation Art.” *Millenium Film Journal*, 59, 44-49.

Walley, Jonathan. (2020). *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia*. Oxford University Press.