



Universidade Católica Portuguesa

O CINEMA SUSPENSO DE PEDRO COSTA

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Cultura e
Comunicação Visual

por

Bruno Malveira

Faculdade de Ciências Humanas

Setembro de 2011



Universidade Católica Portuguesa

O CINEMA SUSPENSO DE PEDRO COSTA

Tese apresentada para obtenção do grau de mestre em Ciências da
Comunicação – Cultura e Comunicação Visual

Por Bruno Malveira

Sob a orientação da Professora Doutora Isabel Capelo Gil

Faculdade de Ciências Humanas

Setembro de 2011

ÍNDICE

Introdução.....	4
I. O não-lugar de Pedro Costa na cinematografia portuguesa.....	9
1) Os conturbados anos de ouro do cinema português	9
1.1. Geração Suspensa.....	11
1.2. <i>O Sangue & Casa de Lava</i>	13
1.3. O tríptico	16
1.4. Um outro enquadramento – suspender o género cinematográfico.....	18
II. Pedro Costa: Uma poética visual das emoções.....	24
2) O universo da poética do cinema.....	24
2.1. Intersubjectividade poética do cinema (de Pedro Costa)	25
2.2. A envolvência do cinema	31
2.3. Reflexos	32
III. A experiência de <i>Juventude em Marcha</i>	36
3) <i>Juventude em Marcha</i> : O gabinete das curiosidades de Pedro Costa.....	36
3.1. Semelhança e Repetição – museu em movimento	36
3.2. Diferença e/ou variação – marcas do passado	40
3.3. Desenvolvimento – Quem é quem?	41
3.4. União e desunião – estrutura narrativa	42
3.5. O espaço que não se vê mas que se ouve	43
3.6. Evitar o silêncio e suspender os diálogos	44
3.7. <i>Modus Operandi</i>	46
3.8. Luz voluptuosa, luz plana.....	47
3.9. A passividade da representação.....	49
Conclusão	53
Bibliografia.....	56
Artigos de Imprensa	58
Sites de internet e documentos visuais	58
Filmografia	59

INTRODUÇÃO

Para mim, a perfeição é definida pelo modo como o espectador se pode comprometer com o filme. Um bom filme é aquele que envolve o espectador como parte dele e não como um prisioneiro

– Abbas Kiarostami

Esta dissertação visa realçar a importância do trabalho estético na obra cinematográfica de Pedro Costa que, frequentemente ultrapassa os limites da experiência e que se sobrepõe à forma de pensar ou de expressar um conceito. Incide sobre uma obra cinematográfica, sobre a sua funcionalidade poética e emocional. A obra de Pedro Costa distingue-se pelo facto de resistir ao espectador, da absoluta absorção de sentimentos impostos pela identificação com a própria narrativa; ao modo como a intencionalidade de suspensão emotiva a nível narrativo é potenciada pela estética visual do plano. Por essa razão, arriscamo-nos desde já a afirmar que os filmes de Costa formam no seu conjunto uma obra que se define pela sua dureza, simultaneamente, composta por uma beleza inigualável e inalterável. São filmes que se desviam do sensível, ou do poder de consciencializar. Ou seja, que não tiram proveito do particular para transmitir algo. Ao invés, são exactamente aquilo que vemos projectado no ecrã, onde não há conteúdo supérfluo mas onde há de facto uma universalidade distintiva.¹

Os seus filmes espelham uma determinada beleza que resultam de uma fixação de Costa pelo objecto filmado. Trata-se de um olhar complexo, onde o objecto registado proporciona, com naturalidade, a possibilidade de uma atmosfera fílmica singular. Porém, a virtude que reside na sua obra está inteiramente relacionada com o “saber-fazer”, saber construir, ou seja, com a forma de expressar a sua arte. O distanciamento face ao objecto permite que o realizador se concentre noutros elementos visuais que, por sua vez, dificultam a relação afectiva entre o espectador e o filme. Desta forma, torna-se difícil mergulhar no conteúdo narrativo dos filmes de Costa. A interpretação emana do momento em as imagens regressam à nossa memória.

¹ «Para atingir essa essência do belo, o homem deve realizar um trabalho sobre si mesmo que, ao cabo de uma purificação, lhe permita tornar-se visão e luz. Plotino insiste na necessidade de se desviar do sensível: é preciso abandonar a visão dos olhos sob pena de conhecer o mesmo destino que Narciso, a não ser que “não seja o seu corpo, mas a sua alma que mergulhe nas profundezas escuras e funestas para a inteligência [...] e viva com sombras, [como] um cego a viver no Hades”. É preciso fechar os olhos da carne para abrir os “olhos interiores” (Talon-Hugon, Carole, 2009: 17).»

Na trilogia realizada por Pedro Costa – *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006) – encontra-se bem presente que «A ideia do bem e do mal existe na humanidade» (Kropotkine, 2006: 75). O “mal” resulta do registo da condição social das pessoas, do retrato dos que sofrem e do conformismo dos que viram as suas vidas prejudicadas pelo esquecimento do resto da sociedade, leia-se do sistema que os empurrou para um qualquer submundo. O “bem” habita sempre na estrutura que Pedro Costa dá aos seus filmes, ao criar uma perfeita e constante harmonia entre o conteúdo e a forma que, invariavelmente, resulta em nos deixar suspensos perante aquilo que vemos. Contudo, na sua filmografia há excepções em relação à dualidade do bem e do mal, como é o caso de *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (2001). Porém, se nos limitarmos ao conteúdo da trilogia, podemos porventura imaginar que o realizador se tenha questionado sobre o que é bom (justo) e o que é mau. Repare-se que em nenhuma situação o autor faz qualquer tipo de julgamento sobre o conteúdo ou objecto filmado. Pelo contrário, a responsabilidade de julgar passa inteiramente para o lado do espectador. O conteúdo não é apresentado de forma gratuita, resiste em conjunto com todos os outros elementos que compõem os filmes de Costa. Em simultâneo, são filmes que apelam a uma profunda reflexão sobre a condição e a existência daqueles seres que intuitivamente desconhecemos.

Antes de procedermos a uma análise sobre a obra de Pedro Costa, apresentam-se algumas noções sobre as quais esta dissertação assenta. Identificaremos alguns autores e respectivos estudos que serviram de pilares ao desenvolvimento do presente trabalho sobre a poética das emoções, nomeadamente as teorias de Gilles Deleuze, Noël Carroll e David Bordwell.

Tal como defende Gilles Deleuze, os filmes de Costa afastam a possibilidade de causar no espectador um efeito sedutor, reforçando uma posição de suspensão da *Einfihlung* (fusão emocional). O realizador português zela pelo trabalho de adulterar a natureza estética do objecto captado, de forçar o pensamento, de se obrigar a elevar a um patamar imagético que tem como resultado deixar algo suspenso. Ou seja, há de facto um processo singular aplicado pelo realizador, na execução de um trabalho poderoso que se sobrepõe aos sentidos do espectador, em concreto às suas capacidades sensoriais motoras (Deleuze, 1985: 11-40). Trata-se de um trabalho que faz regressar às teorias que definem o olhar do artista e da origem da imagem – em lançar «(...) um olhar abissal que um dia nos foi dirigido sem que nada o fizesse prever» (Maia, 2009: 79). Mais do que um olhar, uma forma de “fazer” que nos remete para o “desconhecido inato”, procura reinterpretar e

modular a realidade sem necessidade de a justificar. Procura depurar os planos da acção ou movimento da imagem, libertar o espectador de ligações sensoriais em prole de uma relação «directa com o tempo, com o pensamento», fixando-se, por conseguinte, na sua memória (cf. Deleuze, 2006).

Podemos, ainda, afirmar que a obra cinematográfica em questão sofre da fraca imposição de sentimentos ao espectador. Ora, é para nos auxiliar a reflectir sobre a relação entre o filme e o espectador que Noël Carroll será fundamental neste estudo, já que, defende haver uma inquestionável correspondência entre as imagens (em movimento) e a afectividade de quem visualiza. A importância de Carroll reflecte-se na necessidade de analisar a obra de Costa, em particular o filme *Juventude em Marcha*, do ponto de vista da construção, do significado da forma fílmica e conseqüentemente da sua relação com o espectador. Ou seja, debruçar-nos-emos sobre a poética visual, examinando uma obra que implica um agregado de escolhas que têm como objectivo específico dar a conhecer, cinematograficamente, uma forma de pensar e de expressar emoções/sentimentos.

Ao falar sobre a obra de Pedro Costa é ainda necessário ter em conta que a função primária do cinema, comprovada pela sua historicidade, é denunciar. Isto remete-nos para o campo do sensível e de algo que pertence inteiramente ao domínio da arte. Sem motivo a obra não existe. Assim sendo, a função estética de Costa em encobrir uma série de elementos, que permitem a fusão entre o filme e o espectador, revela o lado perverso dos seus filmes, de colocar o espectador em conflito com um universo tendencialmente denunciador/revelador e ao mesmo tempo vazio de significados. O que acabamos de referir verificar-se-á tanto no campo narrativo, formal e estilístico, como no campo da percepção afectiva. No caso de Costa, ocorre no seguimento de um trabalho que nada impõe. Ao invés, sugere uma visão original do mundo e não a sua interpretação simbólica que se traduz num olhar previsto pelo espectador, familiar a este (Henri, 1959: 63-73).

Entre os vários autores que, naturalmente, serão convocados ao longo deste estudo, David Bordwell terá um papel basilar no desenvolvimento do conceito de suspensão, enquanto trabalho artístico que pretende proporcionar uma experiência estruturada. Todo o trabalho e conseqüente produto final, é pensado e construído até adquirir uma determinada forma. Significa que reúne uma série de padrões, sejam eles temáticos ou estilísticos, que vão atribuir ao filme a capacidade de envolver o espectador, mais não seja em provocar uma resposta afectiva à forma absoluta constitutiva do filme (Bordwell, 2009: 67).

É a partir dos estudos de David Bordwell, fundamentado em duas obras de referência para o campo dos estudos fílmicos – *Poetics of Cinema* e *Film Art: an introduction* – que iremos proceder a uma análise que recai naturalmente sobre a forma fílmica, e em tentar compreender e enquadrar a obra de Pedro Costa no universo do cinema contemporâneo. Portanto, são estudos que nos ajudarão a denunciar a forma como *Juventude em Marcha* foi construído, cuja estrutura final tem o poder de afectar o espectador. Desta forma, pretende-se sustentar uma análise sobre a poética visual das emoções, ao interpretar uma obra de cinema de autor que robustamente assenta no domínio da poética, ou seja, num processo de construção que nasce do uso de um medium da representação e seus princípios formais.

Por fim, a estrutura deste estudo divide-se em três partes fundamentais. Começaremos por descrever cronologicamente o contexto em que Pedro Costa começou a desenvolver a sua obra. Para tal, foi necessário regressar aos anos 80, considerados por João Bénard da Costa como os anos de ouro do cinema português, nomeadamente pela distinção de alguns dos nossos filmes a nível internacional, e para melhor percebermos algumas especificidades da geração seguinte. Ainda no mesmo capítulo, procederemos com a caracterização da geração de Pedro Costa. Na viragem da década, nasceu uma nova escola que, apesar dos bons ensinamentos de alguns dos mais importantes protagonistas do Cinema Novo português (anos 60), defendia uma nova visão relativa à prática (livre de manifestos) e, sobretudo, à estrutura da indústria cinematográfica, em que se exigiram mais e melhores condições para a produção nacional. Contudo, o facto de nomearmos alguns dados referentes a essa época serve-nos apenas para provar que Pedro Costa acabou por criar o seu próprio universo, pela forma como pensa o seu cinema e por apresentar uma obra que é, concomitantemente, tão nacional como internacional. Mas é também nessa fase que se introduz o tema de suspensão, em específico relacionado com a questão do género e estilo cinematográfico, tema que é analisado de acordo com as grandes tendências críticas e anteriores a este estudo, sobre a obra do realizador português.

O capítulo seguinte terá como prioridade discutir os princípios de análise poética. De acordo com o tema defendido neste estudo, da poética visual das emoções, subjogado ao título do “Cinema Suspenso”, tentaremos compreender o processo que é estabelecido entre as imagens e os afectos do espectador. Ou seja, entenderemos este capítulo como a formação de um pensamento introdutório, que nos acompanhará na análise do filme *Juventude em Marcha*. Para tal, serão apresentadas algumas das mais importantes

concepções sobre a análise poética, respectiva problematização e forma em nos orientar sobre a capacidade que o cinema tem em modular tudo aquilo que nos é próximo. Contudo, será ainda necessário ter em conta que a reorientação estética da realidade não se limita apenas ao acto técnico. O cinema pressupõe uma função linguística que visa estabelecer um conjunto de relações, tendencialmente afectivas com o espectador. Todo o percurso definido neste capítulo será relevante para o claro entendimento do conceito de suspensão. No fundo, trata-se de um processo que pretende impedir que o imaginário do filme resista ao imaginário do espectador.

Por último, optámos por seleccionar o filme que encerra a trilogia das Fontainhas, *Juventude em Marcha*, por representar a súpula de um processo de construção fílmico adoptado por Pedro Costa desde que filmou *Ossos*, em 1997. Teremos em atenção a relação que se estabelece entre os vários elementos que definem a obra, desde a representação, a estrutura sonora, espacial, sequência e composição imagética dos planos, que são significativos para a compreensão do filme e respectiva poética. A análise de alguns e não de todos os elementos, ajudar-nos-á a definir o cinema de Costa que assenta num universo que privilegia a experiência visual, resultado de uma poética de esvaziamento de significados.

I.

O Não-lugar de Pedro Costa na Cinematografia Portuguesa

1. Os conturbados anos de ouro do cinema português

Quando abordamos o cinema de Pedro Costa, não só falamos de um cinema que é, inevitavelmente, português, como também se sobrepõe a todas as fronteiras históricas do cinema. Perante a ambivalência deste posicionamento, o capítulo tem como objectivo posicionar a obra de Pedro Costa na cinematografia portuguesa e, assim, tentar perceber o seu enquadramento ético e estético, nomeando algumas das suas referências e influências fílmicas. Será, por isso, importante começar por descrever o contexto em que Costa começou a desenvolver a sua obra, desde a apresentação da primeira longa-metragem, já no final dos anos 80.

João Bénard da Costa definiu os anos 80 como o momento em que o cinema português teve o seu maior destaque - «São os anos em que se fala da “escola portuguesa” para caracterizar esse surto do nosso cinema (Costa, 2007: 47).» Mais do que uma descrição, é um facto que se confirma quando em 1989, o 18º Festival Internacional de Cinema da Figueira Foz insere no seu programa uma secção retrospectiva dedicada ao cinema português – *Cinema em Portugal - Anos 80*. Na lista dos seleccionados encontravam-se *Cerromaior* (1980) de Luís Filipe Rocha, *Ilha dos Amores* (1982) de Paulo Rocha (que integrou a selecção oficial do Festival de Cannes em 1982), *Silvestre* (1981) de João César Monteiro (que se destacou pela sua participação e selecção oficial no Festival de Veneza). Na qualidade de festival responsável por mostrar o que de muito circulava pelos meios cinéfilos alternativos ou menos comerciais, optou nesse ano por dar destaque a uma programação sobre o que acontecera ao longo de uma década no cinema nacional. Um exemplo que é, à partida, suficiente para sustentar a importância que Bénard da Costa deu às obras e realizadores que se destacaram quer no decorrer da década, quer na viragem para os anos 90.

No entanto, uma boa parte das obras da década de 80 nasceram num período conturbado pela redução de subsídios destinados a apoiar a produção nacional. Em 1989, José Vieira Marques, director do Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, escreveu sobre o impacto que as reduções aplicadas, antes de 1982, aos subsídios destinados à produção cinematográfica pelo Instituto Português de Cinema (IPC) foram

prejudiciais na apresentação das obras junto do público. Nesse mesmo texto, não deixou de apelar à reflexão sobre a qualidade elevada das obras e a forma como algumas ficaram limitadas aos circuitos fechados/privados e festivais de cinema, resultado do carácter vulnerável do financiamento público nesse período (cf. Marques, 1989). Também, João Bénard da Costa que viu com optimismo os anos 80 do cinema português, não deixou de sublinhar a fraca prestação da Gulbenkian no apoio à produção nacional e que, a dada altura, se tornou meramente simbólica. Em 1994, a Fundação Gulbenkian deu como terminado o seu apoio ao cinema português, que viria apenas a retomar, lenta e pontualmente, em 1995 quando Paulo Rocha criou o projecto “Um Laboratório de Cinema” (Costa, 2007: 53).

A filmografia de 80 definiu-se por com alguns sucessos de bilheteira, como *Kilas, o Mau da Fita* (1980), de José Fonseca e Costa, a registar um significativo número de 100.000 espectadores. No entanto, é neste momento que o cinema português se divide entre dois blocos e, conseqüentemente num debate entre os que vêem o cinema enquanto arte e outros enquanto indústria.

As atenções viraram-se para a figura do produtor, de quem se esperava um papel mais incisivo na procura de financiamento para a produção de filmes, respectiva distribuição e exibição nos circuitos comerciais. Paulo Branco, produtor e distribuidor do cinema europeu em território nacional, regressava de Paris em 1979. Na companhia de António-Pedro Vasconcelos, fundou a produtora VO Filmes que acabou por falir depois de “uma experiência de produção contínua”, entre 1979 e 1982. Porém, logo após o encerramento da primeira produtora, Paulo Branco continuaria no activo, ao ser produtor de alguns filmes de Manoel de Oliveira (*Francisca, Os Canibais, 'Non, ou A Vã Glória de Mandar*), João César Monteiro (*Silvestre*), António-Pedro Vasconcelos (*Oxalá*), Jorge Silva Melo (*Agosto*), entre outros (Independente, 30-4-1992). Com a criação da Atalanta/Medeia no Forum Picoas, Branco destacar-se-ia, no final dos anos 80, como importante figura da distribuição e exibição do cinema nacional.

Como forma de justificar o optimismo que permeou o cinema português durante os anos 80, falta-nos apenas referir dois filmes que se afirmaram no panorama internacional, como os *Os Canibais* (1988) de Manoel de Oliveira (filme apontado em Cannes para a Palma de Ouro e nomeado para três categorias no European Film Awards (melhor realizador, direcção artística e argumento) e *Recordações da Casa Amarela* (1989), de João César Monteiro, galardoado com o Leão de Prata, no Festival de Veneza.

1.1. Geração Suspensa

Pedro Costa pertence à geração de cineastas que herdaram os ensinamentos de professores que foram protagonistas do *Cinema Novo*, nos anos 60, como Paulo Rocha, António Reis e Alberto Seixas Santos. Depois de ter estudado na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, Pedro Costa estreou a sua primeira longa-metragem, *O Sangue*, em 1989. No mesmo ano, Teresa Villaverde estreava-se com *Idade Maior* e Manuel Mozos com *Um Passos, Outro Passo e Depois*. Todos, menos Villaverde, foram alunos de António Reis, responsável por transmitir um determinado e específico modelo formal aliado à prática do cinema. Modelo que levaria Pedro Costa a criar uma “marca”, sólida, solitária e tão bem fundamentada. Quer isto dizer que lhe foi incutida a necessidade de procurar uma linguagem própria aliada a uma consciência estética do passado – um processo de busca que exige ao cineasta um conhecimento e domínio profundo do seu ofício, e um “saber-fazer” rigoroso.

A geração de Costa destacar-se-ia por uma enorme vaga de criatividade e sobretudo pela vontade de fazer algo de diferente, de se opor ao programa estabelecido e seguido pela geração anterior. No artigo “Geração Perdida”, Jorge Mourinha escreve que «a ausência de uma cinefilia ‘ortodoxa’» foi motivo para algumas desavenças entre alunos e professores (Mourinha, 25-09-2009). Havia um grupo de pessoas que queriam seguir um caminho diferente, mais prático e livre de manifestos ou dogmas cinéfilos. Acima de tudo, estes jovens cineastas tinham como objectivo ganhar o público, dar a conhecer a sua obra, ao contrário da geração de 60 (que pouco se importava que os seus filmes fossem vistos), e que lutava “por uma espécie de pureza”, como disse em jeito de crítica Joaquim Leitão, citado por Jorge Mourinha no artigo “Geração Perdida” (Mourinha, 25-9-2009). O início do *Cinema Novo* em Portugal ficou marcado pela estreia, em 1963, de *Verdes Anos*, de Paulo Rocha. O filme foi produzido por António da Cunha Telles. Durante este período foram produzidos filmes como *Cerco* (1970), de Cunha Telles, *O Recado* (1971), de José Fonseca e Costa e *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), de Manoel de Oliveira, estreado um ano após a queda do antigo regime. No artigo do jornal *Independente*, Paulo Rocha refere-se a estes filmes como algo que nada tinha a ver com a cultura praticada pelo salazarismo. Nascia no seio de um grupo que deambulava por meios intelectuais das Avenidas Novas de Lisboa e que fora influenciado, por exemplo, pela *Nouvelle Vague* francesa. Eram realizadores que cobiçavam as tendências cinéfilas estrangeiras, do cinema de autor francês. Renunciaram ao programa popular defendido pelo Estado Novo e, por

consequente, adoptaram uma atitude anti-comercial (Independente, 30-4-1992).

A década de 80 ficou marcada pela carência de apoios à produção nacional, da RTP e do Instituto Português do Cinema, pela demolição da sala de cinema do Monumental e pela limitação de um parco “circuito de distribuição e exibição alternativo” às salas do cinema Quarteto. Da forte vontade prática desta “geração perdida”, que por sinal era bastante coesa, nem todos seguiram o mesmo caminho, como foi o caso de António Pires que, apesar de ter sido aluno, entre 1986 e 1989, na Escola Superior de Teatro e Cinema, se dedicou ao jornalismo. Esta geração de 80 ficou marcada pelos múltiplos projectos de colaboração, como foi o caso de Vítor Gonçalves que em *Uma Rapariga no Verão* (1986) contou com Pedro Costa como assistente de realização. Mas esta foi, também, uma geração em que muitos ficaram esquecidos, por se dedicarem a outras actividades ou porque os seus filmes acabaram mesmo por não chegar às salas de cinema, fruto das incipientes estruturas do cinema português. No entanto, dos poucos que prevaleceram, são hoje referências a nível nacional e reconhecidos no circuito internacional como é o caso de Joaquim Leitão, Edgar Pêra, João Canijo, Pedro Costa e Teresa Villaverde.

Segundo Fausto Cruchinho, Costa foi o cineasta que melhor seguiu o modelo de António Reis: «(...) pela poética própria, pela exigência formal, pelo afastamento da narrativa tradicional, pela família que foi adoptando como sua, longe da literatura e da sociologia, que tanto afectam o cinema português (Cruchinho, 2010: 33).» A construção de cada filme de Pedro Costa reside num profundo conhecimento da tradição cinematográfica. Em *O Sangue* (1989) poder-se-á identificar algo do *Noir* de Jacques Tourneur e de John Ford. Quanto a *Juventude em Marcha* (2006), Andy Rector define-o como filme de viagem, comparando-o com *Liliom* (Fritz Lang, 1934), *Germania Anno 0* (*Alemanha Ano Zero*, Roberto Rossellini, 1948), *Ugestu monogatari* (*Contos da Lua Vaga*, Kenji Mizoguchi, 1953), *Les Maîtres Fou* (Jean Rouch, 1955), *Allemagne 90 neuf zéro* (Jean-Luc Godard, 1991), bem como a *As Bodas de Deus* (João César Monteiro, 1999) (Rector, 2009: 210).

O percurso efectuado ao longo deste ponto permite-nos observar que da geração de Pedro Costa foram poucos os que se afirmaram no contexto cinematográfico quer a nível nacional ou internacional. Costa terá sido o que maior projecção adquiriu, depois de ter visto, em 2006, *Juventude em Marcha* ser seleccionado para a competição oficial do Festival de Cannes, e onde competiu para o prestigante galardão, a Palma de Ouro. O filme de Costa acabou por conquistar a crítica internacional, tendo sido considerado o melhor filme do festival, por revistas como a célebre *Cahiers du Cinema*.

O título “Geração Suspensa” deve-se à heterogeneidade que definiu a geração de Costa, característica que opunha às tendências dos seus antecessores, nomeadamente os que deram corpo ao Cinema Novo português. Queriam eliminar os dogmas e os manifestos do passado, da tal pureza que tornava os filmes inacessíveis e pouco estimulantes à criação de uma indústria produtiva. No final dos anos 80, início de 90, as referências cinematográficas tornavam-se cada vez maiores, o que permitiu o desenvolvimento de novas abordagens fílmicas, bem como a criação de dois pólos distintos: os que trabalhavam na base de um registo de autor e outros num registo comercial, direccionado para o grande público. Mas o que deverá ser destacado neste ponto, considerando o seu título, é o facto de Pedro Costa se encontrar distante da sua geração, e do que esta ambicionava. Libertou-se do tradicional modelo de grande produção cinematográfica e deu prioridade ao trabalho de absorção dos mais diversos estilos e autores que o antecederam, revisitando-os pontualmente nas suas obras. Para que possamos compreender esta prática, que resultou numa fusão que é hoje conhecida como e apenas o universo de Pedro Costa, nos pontos seguintes iremos percorrer as duas primeiras longas-metragens, *O Sangue* e *Casa de Lava*, e os dois primeiros filmes que compõem o tríptico das Fontainhas, nomeadamente *Ossos* e *No Quarto da Vanda*

1.2. *O Sangue & Casa de Lava*

O Sangue estreou em 1989 e tornou-se, por diversas razões, um marco na filmografia de Pedro Costa. É com este filme que se assiste à primeira demonstração anarco-cinematográfica do realizador, a uma acção de partilha, de evocação e invocação, e ao primeiro confronto ganho face à imposição narrativa do cinema corrente. É, também, o primeiro ensaio visual que funde a posição romântica e materialista do cinema de Pedro Costa, uma visão do mundo centrada no indivíduo dissolvida num olhar realista e esteticamente belo lançado sobre o objecto. *O Sangue* é mais do que um adeus a uma poética visual antecedente, é a denúncia do que será o futuro da obra cinematográfica de Costa. Porém, não se trata apenas de uma ode pessoal à história do cinema e seus intervenientes, é também a «libertação de forças reprimidas – ideias visuais há muito alimentadas (Quandt, 2009: 30).»

O Sangue apresenta-nos três personagens: Vicente (Pedro Hestnes), Nino (Nuno Ferreira) e Clara (Inês de Medeiros). Fala de uma história de amor assombrada. O seu contexto temporal situa-se entre dois momentos festivos, entre o Natal e o Ano Novo, e a

sua acção, ou contexto espacial, entre uma localidade industrial do Vale do Tejo e Lisboa. O filme não contém propriamente uma história, melhor dizendo, é um filme sem linearidade narrativa, característica que será reforçada nas obras posteriores de Pedro Costa. É a primeira marca que o realizador nos deixa, que rejeita a narrativa tradicional e que nos impossibilita de antecipar a acção. Enquanto espectadores somos confrontados com a ausência de elementos coerentemente compostos, que deveriam estabelecer uma força de continuidade narrativa mas que, aqui, não existe. Ou seja, há uma preocupação por parte do realizador, em tornar a relação visual entre planos algo complexa, inibindo a técnica de causa-efeito.

O filme destacou-se no final da década de 80 e início de 90 pelo preto e branco, opção técnica que repete apenas em *Ne Change Rien* (2009). Para o primeiro filme, Costa contou com a excelência do trabalho do operador Martin Schaffer. Sobre esta relação entre Costa e Schaffer, Adrian Martin escreveu:

«A fotografia a preto e branco do compatriota de Wenders, Martin Schafer, em *O Sangue*, é bem mais do que um mero efeito de moda, de grande contraste, transformando-se em algo de visionário: brancos que queimam, pretos que devoram. Imediatamente, os rostos são desfigurados e os corpos deformados por este trabalho onírico sobre a luz, a escuridão, sombra e encenação (Martin, 2009: 91).»

Trata-se de um nítido exemplo de que para Costa o trabalho de outros realizadores foi bem assimilado - evoca a poética da luz e traz-nos ao mundo de Murnau, Dreyer e Tourneur.

Se *O Sangue* é uma história de amor assombrada, *Casa de Lava*, realizado em 1994, é uma história obscura, revestida de pleno mistério. Depois da surpresa do preto e branco que é *O Sangue*, *Casa de Lava* é o primeiro filme a cores de Pedro Costa, um trabalho realizado em conjunto com o director de fotografia Emmanuel Machuel.

Em *Casa de Lava* encontramos na presença de um exercício de extremo equilíbrio imagético e de ritmo entre cada plano. O filme teve, também, um papel importante na filmografia do realizador, enquanto objecto de análise e prelúdio da trilogia de Costa: *Ossos*, *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*.

Na segunda longa-metragem, Pedro Costa conta-nos a história de Mariana (Inês de Medeiros), enfermeira responsável por acompanhar a Cabo Verde o corpo de um operário cabo-verdiano Leão (Isaach de Bankolé), que se encontra em coma após um acidente de trabalho, em Lisboa. De um ambiente clínico seguem-se imagens aéreas, uma paisagem

vulcânica, seca e hostil. Chegados à ilha do Fogo, Mariana e Leão são literalmente abandonados num espaço vazio, visualmente sem vida, à semelhança do corpo inanimado e comatoso do doente. Toda a história tem uma forte carga de mistério, que Mariana tenta desesperadamente desvendar, visto ninguém assumir qualquer tipo de afinidade familiar com Leão. *Casa de Lava* gira em torno de personagens isoladas que dificilmente estabelecem uma relação objectiva entre si. Por essa razão, enquanto espectadores, desconhecemos as origens existentes, essas sucumbidas/colapsadas propositadamente na construção narrativa do filme. Porém, uma das poucas referências, subentendidas, que podemos retirar do filme, é a tentativa de Pedro Costa denunciar a opressão do Salazarismo, referindo-se ao Tarrafal, campo de concentração para onde eram desterrados os que se opunham ao regime. Edite (Edith Scob) é o possível exemplo do que aconteceu a muitos portugueses que para ali foram enviados involuntariamente. Esta personagem, viúva de um ex-opositor do regime, vive com o filho (Pedro Hestnes) que revela uma estranha rejeição pelas suas raízes portuguesas. Neste sentido, há um carácter documental na obra de Costa, não só em *Casa de Lava*, mas também nos filmes que se seguem. Há um retrato desfragmentado da história, um manifesto político que raras vezes foi transportado para o cinema português de forma tão subtil. Edite é a cara de um Portugal colonialista, que se tenta redimir, distribuindo a sua pensão por aqueles que procuram um futuro próspero, especificamente em Sacavém – a medíocre promessa de um país ex-colonialista. «Em Sacavém ninguém quer saber de vocês», profere Mariana contra os que vêm o seu futuro em Portugal.

A sucinta abordagem aos dois primeiros filmes de Pedro Costa, serve para percebermos como se define o percurso do realizador até às Fontainhas. Tem também, a função de nos revelar como é realizada a construção dos seus filmes, tema basilar desta dissertação. Há uma rejeição da narrativa linear, uma apresentação dos eventos que liberta o espectador do sentido temporal e espacial do filme. Por conseguinte, não valerá a pena nomear exemplos porque, posteriormente, a análise de *Juventude em Marcha* terá como objectivo aprofundar e esclarecer o trabalho efectuado pelo realizador. No ponto seguinte, teremos em conta os filmes *Ossos* e *No Quarto da Vanda*, que revelam maior proximidade a *Juventude em Marcha*, e respectivo modelo estilístico adoptado. Com base no que foi referido acima, em que se falou da imagem de *Casa de Lava* e da iluminação dos planos em *O Sangue*, é desde já possível sugerir que estamos perante um acto de puro materialismo cinematográfico, ou seja, onde a composição imagética é, primeiramente, protagonista em dar corpo ao desenvolvimento narrativo do filme.

1.3. O Tríptico

Num bairro situado no concelho da Amadora que acolhe parte da comunidade de imigrantes cabo-verdianos, Pedro Costa teve a oportunidade de conhecer uma realidade desconhecida pela grande maioria dos portugueses. Foi também o território que deu vida a *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*, e que o transportou para uma esfera cinematográfica onde a fronteira entre o documentário e a ficção constitui uma linha demasiado ténue. O fim de *Ossos* vem também encerrar um capítulo na forma de trabalhar do realizador, que no filme seguinte reduz os meios que a indústria coloca à disposição de um cineasta. É o começo de uma experiência, de uma linguagem cinematográfica técnica minimalista, que recorre frequentemente ao plano estático e que se prevê perturbadora a quem a visualiza.

Se até ao momento foram apresentados dois filmes, um assombrado e obscuro, e outro misterioso, *Ossos* (1997) é um filme perturbador. É também um filme que marca o início de um trabalho que se procura enquadrar no panorama português, histórico e social. A respeito de *Ossos*, Costa explica:

«O meu primeiro objectivo foi criar um filme bem feito e o segundo que, espero eu, seja interessante do ponto de vista moral e cinematográfico. Isto não resulta por ser um filme que fala de miséria e de sofrimento, mas porque acho que foi construído da forma mais justa e correcta (Neyrat, *Conversation avec Pedro Costa*, 2008).»

É um filme onde a morte é uma constante presença, não só nos actos da jovem mãe suicida (Maria Lipkina) mas também na postura dos que vagueiam na acção, quase como mortos-vivos à espera de algo que nunca mais acontece, a morte. Em *Ossos* surge um rapaz pobre e desempregado. Jovem e suposto pai de um recém-nascido. Caminha cedo pela manhã, quando ainda há pouco movimento nas ruas, segurando um saco preto. Será que a criança se encontra dentro do saco? É lançada a dúvida sobre uma situação cruel e inimaginável. Restam-nos as dúvidas. Um longo travelling obriga o espectador a não perder um único momento da cena. Trata-se de um plano que nos obriga a não desviar o olhar e a dispersar a nossa atenção para o que, narrativamente, não tem continuidade. Quer isto dizer, que a par dos longos planos, fixos ou em movimento, o objectivo de Pedro Costa é subverter o conceito de causalidade narrativa.

O contributo de *Ossos* no panorama nacional consiste em apresentar uma realidade

que nos é tão próxima e tão esquecida. Trata-se de um meio social e afectivo que continuará oculto. O objectivo poético de Costa não reside em mostrar as pessoas que nela se inserem, mas sim conceder a oportunidade de se revelarem. Neste filme, bem como nos mais recentes, o realizador não faz qualquer tipo de julgamento, distinguindo-se, por exemplo, do sucesso de bilheteira realizado em 1998 por Leonel Vieira. *Zona J* apresenta-nos a história de adolescentes da Zona J de Chelas, bairro periférico da cidade de Lisboa, contexto social e urbano que o aproxima de *Ossos*. Mas entre os dois, não existe qualquer nexos relacional que nos permita comparar um com o outro. *Zona J* é um filme que suporta um tom crítico. É o registo de uma realidade suburbana vista de fora, que induz o espectador a uma interpretação manipulada e parcial sobre as desigualdades sociais e humanas. Pois, *Ossos* distingue-se, como *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*, por nos apresentar corpos sem profundidade e aos quais o espectador dificilmente tem acesso. Esta opção de Costa, define uma acção fílmica que revela a possibilidade de ser fundamentada de acordo com a perspectiva sobre o relacionamento entre a obra e o espectador. Segundo Umberto Eco (Eco, 2008: 153), o espectador é confrontado com uma sucessão de acontecimentos, estruturados pelo próprio autor, e que podem exhibir caminhos distintos. Ao apresentar uma estrutura mais objectiva, o autor deseja que a interpretação da obra acabada se aproxime da intenção definida inicialmente. Outra será entendida enquanto “obra aberta”, permitindo a pluralidade interpretativa por parte de quem visualiza o filme. Significa que a obra é pensada e criada livre de pressupostos críticos, que não influenciam o campo emotivo do espectador. Enquanto entidades planas (sem profundidade), as personagens dos filmes de Pedro Costa dificultam a possibilidade de antecipar um comportamento ou uma acção. Portanto, no caso específico de Pedro Costa, é possível que as personagens sejam utilizadas como elementos que não permitem o espectador tirar qualquer conclusão directa sobre da sua presença e papel no desenvolvimento do filme (Eco, 2008: 153). Se o filme é por si só uma entidade e quem o percebe outra, o acto de interpretar ou de formação de um julgamento também deverá ser autónomo. Entramos, assim, no domínio do trabalho poético.

Entre o cinema e a literatura é possível estabelecer um processo comparativo, apesar de o conceito de poética se associar, tendencialmente, ao universo da literatura. Contudo, é também necessário esclarecer que são formas de arte que trabalham diferentes matérias – o cinema “imagens” e a literatura “palavras-conceitos”. De forma a transitarmos da criação literária para a fílmica, há ainda outros aspectos a nomear, para além do meio de produção,

isto é, aspectos centrados na recepção, tais como, o modo como a obra literária interage com o leitor e o filme com o espectador. No caso da literatura, o leitor relaciona-se com signos linguísticos. A palavra, enquadrada num determinado contexto de relações complexas, estimulará o campo afectivo do leitor, resultado de um conjunto de imagens, ou seja, de significados. Em cinema, é necessário ter em conta que o espectador se relaciona com a obra num ambiente social, numa sala de cinema e não de forma individual como o leitor consome a obra literária. De acordo com o crítico e teórico de cinema Luigi Chiarini, a especificidade do ambiente cinéfilo produz o seguinte resultado fisiológico: «a pulsação cardíaca acelerada precede toda a compreensão e decantação crítica do dado, o esboço de resposta motriz revelado pelo electroencefalograma precede não apenas o acordo da inteligência mas também o da fantasia (*apud* Eco, 2008: 190)». Sobre o efeito que as imagens têm sobre as audiências, Chiarini reforça a ideia de afectividade em relação com as imagens em movimento, que Noël Carrol descreveu como uma reacção corporal, um estado derivado de sentimentos e sensações, das emoções que surgem de forma rápida, contrariamente ao mais demorado processo racional.

O modo de construção da obra cinematográfica e literária tem em comum atribuir uma estrutura e estabelecer relações entre acontecimentos. É com base neste tema, que o próximo capítulo se concentra no estudo das estruturas da poética de David Bordwell.

1.4. Um outro enquadramento – suspender o género cinematográfico

A propósito de *Ossos*, João Bénard da Costa acentuou a intemporalidade do filme e perda de noção do espaço real. Referindo-se ao modo como a ficção fílmica invade e se funde de forma subtil com a representação da realidade portuguesa e que, em simultâneo, a torna irreconhecível, afirmava:

«Neste filme mostra-se como se ultrapassou um tempo histórico e social. Como a comunidade na qual nos inserimos já é outra. Como já não se situa no ponto exacto onde cada um de nós ainda a concebe. A ficção fílmica alastrou a toda a geografia portuguesa e, nisso, o filme tem também força documental (Costa, 2009: 23)».

E esta observação poder-se-á aplicar aos filmes que compõem o tríptico da filmografia de Costa, em que todos revelam uma atitude de ruptura, de criar um mundo sobre outro mundo, quer social, geográfico e fílmico. É também, o início de uma questão pertinente e partilhada pelos vários autores que escreveram sobre a obra de Pedro Costa e que se encontram reunidos no livro *Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa*. Há um

debate comum relativo á sua cinematografia, nomeadamente sobre como no seio do documentário se quebram ou se dissolvem todas as fronteiras entre estilos e modos fílmicos. Como a ficção coabita e não corrói a pureza intencional do documentário - um debate que parece ter reunido consenso entre os vários que escreveram sobre a obra do realizador português e que serão aqui evocados.

Se considerarmos que um dos actos primários do cinema consiste em registar o momento, é necessário realçar dois pontos: 1) que nem tudo o que nos é mostrado nos filmes surge do plano do imaginário; 2) que a ficção tem a capacidade de apresentar ideias inerentes à realidade (Bordwell, 2009: 352).

Tanto o documentário como a ficção têm algo em comum: a apresentação de informações que estão directamente relacionadas com o real. Em ambos, este acto surge de diferentes formas, traduzido em sub-estilos. Por exemplo, o documentário apresenta duas formas diferentes: categórica e retórica.

A forma categórica pressupõe que o filme se baseie num tema específico. Sugere ainda que os padrões de desenvolvimento narrativo sejam simples, que a sucessão de acontecimentos apresente uma determinada ordem, como por exemplo surgirem primeiramente num plano particular e logo após num plano geral ou de grande escala. No entanto, a forma como os acontecimentos são apresentados pode criar alguma desmotivação no espectador e para tal são adoptadas técnicas fílmicas, por vezes do ponto de vista visual, para enriquecer esse processamento de conteúdos.

A forma retórica, direccionada para o plano afectivo, prevê a persuasão do espectador face ao tema apresentado. Pretende sobretudo absorver o espectador no mesmo modo de pensar, de agir e de sentir, sugerido pelo próprio filme. A forma retórica tem três argumentos principais, nomeadamente um relacionado com as fontes de informação, outro centrado no tema e, por último, centrando-se no espectador, apelando às suas emoções. Este último, possibilita a utilização mais variada das diferentes técnicas fílmicas, o que proporciona mais reflexão, mais curiosidade e mais *suspense* no espectador.

Após esta breve descrição das duas formas inerentes ao documentário, é possível determinar que em nenhuma delas a obra de Pedro Costa tem lugar. O realizador poderá recorrer a algumas técnicas utilizadas em ambas as formas, especificamente o plano visual e respectivo esteticismo. Contudo, não é possível definir, objectivamente, que *Casa de Lava* fale sobre cabo-verdianos, ou que *Ossos* tem como tema central as dificuldades

sociais dos que residem nos subúrbios lisboetas, que em *No Quarto da Vanda* o tema é a toxicodependência e que *Juventude em Marcha* trata do realojamento dos moradores do antigo bairro das Fontainhas. Costa aborda todos estes temas, revelando pouca informação objectiva para que possamos considerar os seus filmes como o registo da demolição, ou dos problemas socio-económicos dos habitantes da ilha do Fogo ou dos bairros situados na periferia de Lisboa.

A ficção, como modo fílmico, pressupõe que o espectador se reveja naquilo que vê, que se projecte no próprio filme, situação pouco habitual nos filmes de Pedro Costa:

«A ficção é sempre uma porta que podemos querer ou não abrir [...] A ficção é [...] quando nos vemos projectados no ecrã. [...] Quando [realmente] vemos um filme, é quando ele não [nos] deixa entrar, quando há uma porta a dizer: ‘Não entres’. [...] É [então] que ficamos de fora. Quando vemos um filme, transformamo-nos numa coisa diferente; passam as existir duas entidades (Gallaher, 2009: 47).»

Ao contrário do que sucede nos filmes de Costa, Jean Rouch, um dos nomes mais importantes do *cinema vérité*, em *Moi, Un Noir* (1959), estimula a fusão entre o documentário e a ficção. No caso de Rouch, a ficção foi, na maioria das vezes, introduzida como complemento à vertente documental ou etnográfica do próprio filme. Mas os filmes de Costa nem a isso aspiram, ou seja, não há nenhuma intenção de persuadir o espectador, a projectar-se na narrativa do filme ou a se rever nas personagens principais. Desta forma, levanta-se um problema em relação a esta fronteira ténue que forçosamente é passivamente transposta ou eliminada. A questão culmina nesta problemática da suspensão do género.

Assim, torna-se possível concluir que nos seus filmes há uma fraca ligação de causa-efeito entre eventos, rejeitando, desta forma, o modelo de narrativa clássica. São filmes que sugerem uma forma baseada na expressividade de autoria e realismo, característica inerente ao *the art cinema*, ou cinema de arte. Quer isto dizer, que é um tipo de cinema que mostra locais e problemas/questões reais, e sobretudo que recorre a personagens de elevada complexidade psicológica, ou seja, que carecem de motivações, de desejos e objectivos (Bordwell, 2008: 153). É a isto que assistimos nos seus filmes, desde *O Sangue* à sua mais recente longa-metragem *Ne Change Rien* (2009) onde a própria Jeanne Balibar parece manifestar uma certa apatia face à sua actividade enquanto cantora. São filmes que se enchem de ambiguidade, a nível da estética e expressividade visual do real.

Do ponto de vista do espectador, a ambiguidade é um elemento constante, considerando que os filmes de Pedro Costa, inevitavelmente, proporcionam uma série de

hiatos e problemas relativos à sua própria temporalidade, espacialidade e causalidade. Através da ausência de elementos, que por norma servem para guiar o espectador durante a visualização de um filme, em Pedro Costa existe uma potencialidade de ocultar, estranhamente e em contraponto à principal tarefa do cinema que é mostrar. Como exemplo, podemos destacar a cena do funeral de Zita, em que as personagens observam a procissão fúnebre sem nunca ter testemunhar visualmente o momento. Costa reconhece que Griffith foi pioneiro numa questão sensível ao acto de fazer cinema, de utilizar as ferramentas disponíveis para não revelar determinados pormenores que poderiam ser violentos e que, conseqüentemente, não deveriam ser apresentados. Para o realizador português, Griffith encarou o cinema como uma arte de ausência (Costa, 2005: para. 6). É neste sentido que cabe ao (bom) realizador flutuar, subtil e (in) conscientemente, entre o que se considera pertencer ao filme documental e aos filmes que abraçam a ficção. A prioridade do género ou estilística não devem constar na opção inicial ou conceptual do realizador. Ao invés deve concentrar-se numa questão puramente material, de modo a criar na sua própria obra um diálogo assente em elementos antagónicos. É deste diálogo de contradições que nasce a obra poética, quando o realizador demonstra que o seu material foi dissecado de qualquer referência passada, temporal ou espacial e, conseqüentemente, é envolto em subjectividade ou ambiguidade (Carch, D'Angelo, 1999: 235).

O filme deverá criar o seu próprio espaço e proporcionar outro para o espectador, evitando partilhar um terreno comum aos dois. O seu objecto deverá ser tratado subjectivamente, libertando-o das suas características prévias. O filme e respectivo tema deverá resistir ao espectador, porque só assim se fará jus ao acto de “ver”. Isto significa que se liberta de pressupostos psicológicos, porque esse papel pertence apenas a quem visualiza o seu conteúdo. Contudo, há um trabalho normativo, de apresentar harmoniosa e objectivamente o que, ao gosto de cada um de nós, é meramente dúbio.

Sobre a obra de Pedro Costa e relação directa com o espectador, será relevante citar Shiguéhiko Hasumi que, em *Aventura: Um Ensaio Sobre Pedro Costa* analisa e compara dois momentos semelhantes em *Casa de Lava* e *Ossos*:

«Apesar deste plano fixo tremido, na parte de trás da carrinha, não ser tão longo quanto o travelling ao longo do passeio em *Ossos*, é suficientemente forte para libertar o espectador da causalidade narrativa (Hasumi, 2009: 136-137).»

Hasumi refere-se à verticalidade dos planos que, com base num recurso estilístico utilizado por Costa, como o *travelling*, tem como objectivo estilístico a absolutização da matéria visual presente, proporcionando um conjunto de imagens

que se libertaram da sua relação com o tempo e com o espaço, ou seja, sem passado ou futuro. Esta apreciação será talvez a que melhor caracteriza o trabalho estético de Costa. Resume o que anteriormente foi dito sobre a sua obra enquanto registo documental, e que ao ser submetido ao processo de montagem abraça os elementos da ficção. Ora, o que Hasumi pretende reforçar é o acto de suspender o curso visual e narrativo do filme.

Também sobre o resultado que emerge de qualquer filme de Pedro Costa, Jacques Rancière optou por se centrar nas raízes do trabalho do realizador português.

«Em nenhum momento a câmara de Pedro Costa faz o trajecto habitual que se desloca dos lugares da miséria para os lugares onde os dominantes a produzem ou gerem (Rancière, 2009: 53).»

Rancière não pretende com esta afirmação denunciar uma atitude de cariz político, mas sim meramente estética, que se traduz no aniquilamento do significado das imagens que regista. O único acto subversivo de Costa traduz-se numa componente de proximidade face ao seu objecto, valorizando a sua riqueza visual. Há, se assim entendermos, um acto de denúncia, de um mundo dividido em dois, dos soberanos e dos desfavorecidos, cujo impacto se resume à sua força poética, enquanto experiência dos sentidos.

Neste capítulo houve uma tentativa de eliminar todos os pré-conceitos formulados em torno da obra de Pedro Costa. É uma análise repleta de contrariedades, necessárias, todavia, para se poder prosseguir o raciocínio complexo do cinema suspenso. A sua obra tem, obviamente, um determinado enquadramento na cinematografia portuguesa, um posicionamento cronológico mas que pouco contribui para a análise de uma linguagem fílmica, tão específica, tão de autor. Situar um trabalho de autor é uma tarefa que ultrapassa qualquer concepção cronológica ou estética. Há uma linguagem mas nem assim escapa a um conceito referido inúmeras vezes e tão explícito nestas páginas: a ambiguidade. O capítulo sugere a libertação de qualquer linha de orientação dominante que poderá viciar a análise dos filmes do realizador. Pedro Costa surge com um trabalho repleto de referências históricas, de vários géneros (incluindo os *Westerns*), linguagens que foram fundidas através do seu próprio método de criar. Há essa preocupação, de realizar um trabalho com fundamento, ancorado numa série de alicerces formais que são apontados ou denunciados em determinados géneros ou movimentos cinematográficos. Porém, o objectivo deste trabalho, se bem que sem descurar a produção crítica anterior sobre a filmografia de Costa,

deverá centrar-se em linhas de raciocínio que estão relacionadas com formas de construção de uma linguagem fílmica, que é feita a partir dos sentimentos, ou melhor da sua suspensão. O capítulo que se segue deverá esclarecer, exactamente, quais as estruturas que definem a poética do cinema, o acto de fazer (*poiesis*) e sobretudo a poética visual das emoções.

II.

Pedro Costa: Uma poética visual das emoções

2. O universo da poética do cinema

Em *Poetics of Cinema*, de David Bordwell, são lembrados os princípios tradicionais da poética, entendida enquanto manual de boas práticas para a criação artística, de modo a reforçar a ideia de que a análise ou estudo de qualquer medium artístico deve incidir sobre o trabalho acabado. Significa que o processo de construção resulta da reunião de um conjunto de elementos ou opções que compõem a obra, tendo em conta as suas funções, efeitos e utilidade (Bordwell, 2008: 12). Ao entrarmos no domínio da poética do cinema, Bordwell refere duas visões sobre o tema: a do poeta W.H. Auden e a do crítico de cinema André Bazin, confrontando uma posição próxima do campo literário com outra que diz respeito ao cinema. Tanto Auden como Bazin servem para compreender a intersubjectividade da poética, demonstrando que o seu campo de análise poderá ser, por um lado mais conceptual, por outro empírico. Por exemplo, Auden debruçou-se sobre o género e o tema (da história) como princípios de análise, enquanto Bazin se focou, maioritariamente, no estilo. Porém, Bordwell argumenta que os princípios da análise poética devem incidir sobre os diversos materiais ou conceitos que são utilizados na construção de um filme, evitando, assim, limitar a análise fílmica ao significado ou àquilo que o filme quer contar. Assim, entenderemos que para qualquer medium, a poética tradicional distingue três objectos de estudo: temático, formal e estilístico. A temática do filme serve enquanto componente do processo construtivo que pretende informar quem o percebe.

O tema possibilita ao espectador organizar os elementos que estruturam o filme. Serve, também, para estabelecer uma relação entre o filme e quem o visualiza, isto é, criando motivos de interacção entre ambas as entidades. Pressupondo que o tema é igualmente parte integrante do processo construtivo do filme, a poética do cinema encara-o como objecto, que tenderá a ser modulado e transformado pela forma e estilo (Bordwell, 2008: 17). Quanto à forma fílmica, caracteriza-se pelo sistema de relações dos vários elementos constituintes do filme, que por sua vez visam modular a experiência de quem o percebe. Isto permite-nos compreender, que a forma é a própria construção do filme. Quando tomada como objecto de análise, o seu estudo incidirá, naturalmente, sobre as componentes temática e estilística. Da mesma forma que a poética literária explora os princípios de desenvolvimento da obra, a poética fílmica terá em conta a estrutura

organizativa e a dinâmica do filme, realçada pela componente estilística. Esta define-se pela forma como os vários elementos se harmonizam entre si, de um modo específico: a do próprio autor. O estudo estilístico foca-se sobretudo nos padrões visuais, que têm origem no plano, na montagem, nos movimentos da câmara, na representação, entre outros. São padrões que permitem conhecer o realizador, atendendo ao seu estilo e expressividade artística, e resultados que a obra obtém junto do espectador (Bordwell, 2008: 19).

No seu livro *Poetics of Cinema* o autor dedica algumas palavras ao conceito de formalismo, e ao qual se opõe. Diz que a utilização do termo “formalismo” na poética, pressupõe a autonomia da obra, ou seja, por considerar apenas a forma e a excluir o conteúdo ou a sua cultura. Pois, a poética que Bordwell propõe, incide sobre a forma como o princípio de organização da obra no seu todo. Como os inúmeros materiais que a compõem são dispostos e modulados de maneira a se relacionarem com o observador. Em específico, a forma fílmica é o que torna possível enquadrar os diferentes materiais num determinado contexto e, por conseguinte, apresentá-los como matéria relevante para a experiência do espectador (Bordwell, 2008: 23). Significa, que o filme não deverá ser interpretado apenas entidade isolada, mas como um conjunto de experiências que são entoadas pelo seu próprio contexto social e cultural. A análise de *Juventude em Marcha* servirá, neste estudo, para melhor compreendermos estas assumpções de Bordwell, em particular sobre a estrutura da forma fílmica, da obra e poética de Pedro Costa.

2.1. Intersubjectividade poética do cinema (de Pedro Costa)

Ao como o pai desta técnica - de ocultar -, o que nos permite perceber que o seu objectivo é provocar uma reacção no espectador, neste caso de o colocar numa situação de conflito. Esta intenção poder-se-á identificar em Aristóteles, quando afirma:

«Não deve julgar-se se alguém diz ou faz alguma coisa bem ou mal unicamente pelo que é feito ou dito, examinando se é bom ou mau, mas considerando também quem faz ou diz, para quem ou quando ou a quem ou por que motivo: se, por exemplo, é para conseguir um bem maior ou para evitar um mal maior (Aristóteles, 2008: 99).»

Ou seja, a estética da poética (visual) provém deste ordenamento, de uma estrutura formal que tem em consideração um determinado contexto (conhecimento histórico) que cabe apenas ao artista decidir como o deverá apresentar. O conflito está na base desta reflexão, o de contrariar a vulgaridade da arte, isto porque, o que nos resiste é o que nos levará a reflectir e, conseqüentemente, permanecerá na nossa memória. Podendo ser esta uma possível máxima do cinema – a de libertar os nossos sentidos -, o espectador será

confrontado com imagens que ocultam outras imagens, que o afastam do que lhe é comum. Consequentemente, haverá uma natural predisposição para a reflexão, ou seja, para a absoluta contemplação da imagem (Deleuze, 2006: 32).

Apesar de algum distanciamento temporal, Artaud e Eisenstein partilham visões semelhantes sobre o pensamento em cinema: de que este deve depender de um choque (Deleuze, 2006: 214).² Tendo em conta o sistema nervoso do espectador, a imagem cinematográfica deverá produzir vibrações que façam nascer o pensamento. Para Eisenstein esta previsão do poder da imagem surge durante o processo de montagem, sobre uma atitude provocatória do cinema que é previamente planeada. Mas esta concepção do cineasta e filmólogo soviético poderá, também, passar uma ideia algo redutora do cinema, ou da relação espectador-filme. Por exemplo, é com base nisso que Artaud se desvia de Eisenstein, ao afirmar que o processo de construção ameaça a procura do todo, desfragmentando-o. Acresce que, coloca em causa uma posição do cinema face a um espectador incapaz de pensar, uma atitude que mais tarde viria a ser utilizada (e que se mantém) com regularidade na indústria cinematográfica de Hollywood. Desta forma, Artaud encaminha-nos para o que parece se enquadrar na nossa abordagem – que as imagens e os afectos do espectador se interligam e que o acto de contemplar pressupõe a procura do todo. Contudo, será importante reforçar este assunto com a visão modernista de Walter Benjamin, em específico sobre o princípio técnico do cinema e o princípio do choque. Ou seja, o cinema e respectivos “meios auxiliares” (como por exemplo a câmara e seus movimentos, ou até mesmo a montagem) permitiram ampliar a nossa percepção das coisas, em específico do nosso meio social, ou do contexto em que vivemos o nosso dia-a-dia. Essa construção desfragmentadora e consciente da realidade (através dos meios que se encontram à disposição do cinema) faz com que se torne possível a percepção da realidade fílmica e, sobretudo, de forma inconsciente. Isto é, o choque deriva do estranhamento relativo à ampliação do meio que nos é familiar (Benjamin, 1955: 107).

De acordo com Gilles Deleuze, a essência do cinema é provocar o acto de pensar. Como forma de justificar, Deleuze evoca Jean-Louis Schefer que diz que a imagem

² Artaud defende que a imagem tem de produzir um choque, “uma onda nervosa que faz nascer o pensamento”. Com base nesta assumpção, coloca em plano de igualdade o cinema e a escrita automática, por estarmos perante “um controlo superior unindo o pensamento crítico e consciente ao inconsciente do pensamento: o autómato espiritual (o que é muito diferente do sonho, unindo uma censura ou recalco a um inconsciente de pulsão).” Ou seja, acredita que o sonho é incapaz de provocar o pensamento. Ao contrário, e de forma sucinta, o que Artaud defende é um tipo de relação recíproca entre as imagens e o pensamento, quando afirma que este último nasce do choque ou das vibrações, e que de igual forma o pensamento “é o verdadeiro sujeito que nos leva às imagens” (Deleuze, 2006: 214-215).

cinematográfica tem a possibilidade de suspender o que é visível (Deleuze, 2006: 218). Perante a obra de Pedro Costa, deparamo-nos não com uma atitude em provocar visualmente um choque psíquico, mas com uma tentativa de suspensão daquilo que será “impensável no pensamento” do espectador.

«O olhar imaginário faz do real algo de imaginário, ao mesmo tempo que se torna, por sua vez, real e nos volta a dar a realidade.» (Gil, 2005: 49)

A citação foi retirada do livro *Atmosferas do Cinema*, de Inês Gil. Tal como o título indica, consiste num estudo que procura compreender a função da “atmosfera”, no contexto cinematográfico. Trata-se de um elemento que se reparte entre dois planos na construção do filme. Simultaneamente resulta do absoluto controlo através da técnica ou da opção de não interferência por parte do realizador (Gil, 2005: 48). A importância que revela neste estudo, justifica-se pelo facto de definir a atmosfera e como ela se constrói num filme, algo que analisaremos mais ao detalhe. Mas acima de tudo, a sua análise é o que nos permite compreender, através da observação e identificação do uso de várias técnicas – como o som, a luz, a representação dos actores -, o ponto de vista total da obra cinematográfica, ou seja, a sua própria natureza (Gil, 2005: 49). Contudo, Inês Gil não se limita apenas à abordagem técnica, por se tratar, também, de um processo mental. Por essa razão, o estudo confronta-nos de imediato com dois conceitos tão opostos como os de objectividade e subjectividade. Em concreto, por confrontar as ideias de Münsterberg e de Arnheim sobre a percepção do cinema.

Em primeiro lugar e de acordo com Münsterberg, surge a concepção de que o cinema, enquanto arte, não reproduz o real e que, no entanto, é tido como «(...) um processo psicológico e estético que representa as experiências mentais do homem sem se servir directamente da realidade (*apud* Gil, 2005: 49).» Isto pressupõe a capacidade de organização – narrativa - do cinema, através das suas inúmeras técnicas, intrínsecas ao processo de montagem. Porém, é também necessário ter em conta que Münsterberg foi defensor de um registo cinematográfico de Hollywood, apelando à objectividade da obra, através de elementos que são facilmente entendidos pelo espectador e que permitem poupar o espectador de entrar em estado de tensão com o próprio filme. Contudo, esta visão foi rapidamente contrariada, quando Arnheim se referiu a uma arte (cinematográfica) que demonstra a potencialidade de criar o seu próprio universo, ou seja, que a realidade (e a sua organização) «pode ser transformada e criada pelo olhar do homem» (Gil, 2005: 49), a do próprio realizador. Esta é a ideia de que o cinema não se resume à mera reprodução do

real, mas pelo contrário, serve como uma ferramenta que permite criar uma nova realidade a partir do real e que nem sempre compactua com a percepção visual do espectador. Ao pensarmos no cinema enquanto “arte de corpo inteiro”, torna-se compreensível que tem, também, o poder de trabalhar ou manipular a imagem, de subverter o seu conceito de revelar e de “mostrar” com o objectivo de encontrar o todo. Esse estado do absoluto imagético poderá residir, então, no facto que a montagem cinematográfica permite realçar a pureza da imagem do próprio real, daquilo que quotidianamente, ultrapassa os nossos sentidos, neste caso, auditivos e visuais. Hipoteticamente, poder-se-á assumir que quem domina a técnica fílmica tem em seu poder a possibilidade de não só reorganizar o que nos é perceptível, mas também de dar força à simplicidade de elementos meramente banais, como o cenário, personagens ou diálogos, e desta maneira criar as condições necessárias para proporcionar uma nova experiência dos sentidos. Há, por assim dizer, a capacidade de valorizar o real através da imagem, a partir do processo de montagem, que sustenta a força poética do cinema. Por exemplo, a capacidade que o cinema revela em enaltecer a natureza das coisas - daquilo que nos rodeia -, através da montagem e da organização das próprias imagens registadas, levou Balázs a definir o cinema como «um meio de expressão poético» (*apud* Gil, 2005: 62), como uma função do acto comunicativo, ou seja, como uma função linguística. Neste caso, o acto de construir, de poder compor através de imagens, resume-se a uma forma linguística artística predisposta a criar diferentes atmosferas a partir do real.

Sobre a função linguística, não podemos deixar de evocar, brevemente, o estruturalismo do poema de Roman Jakobson. Para ele, o poema é uma estrutura e não uma aglomeração mecânica. Apresenta uma composição absoluta, que tem como objectivo declarar as regras do sistema dessa mesma estrutura, por sua vez dinâmica e autónoma. Jakobson refere-se, em particular, a um sistema de signos, em concreto aos signos que são intrínsecos à própria génese do poema (Waugh, 1980: 62). Trata-se de um modelo que é, logicamente, comparável à estrutura de um filme, visto defender que o «(...) cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas» (Jakobson, 1970: 155), modulando-os e alterando-os. Isto permite que através da montagem, se declare um trabalho poético onde são possíveis novas formas de apreensão, provocando um estranhamento que não ocorre nos actos comunicativos habituais. Sobre isto, Deleuze mencionou, ainda, que é praticável a criação de imagens que «fazem com que o movimento não tenha de ser apreendido numa imagem sensorial motora, mas apreendido e pensado num outro tipo de imagem (Deleuze, 2006: 37).»

Deleuze referiu-se à redução dos movimentos de câmara, por exemplo dos travellings, e “regresso” ao uso dos planos fixos. É aqui que a montagem desempenha a sua função linguística. Cabe à montagem não permitir o desaparecimento da força estética desses planos. O movimento que o cinema permitiu dar à imagem, que não existe na fotografia, subitamente é revisto e pensado de forma diferente. Não se trata da acção, ou seja, da imagem-acção, mas sim de um determinado trabalho sobre a imagem que poderá ser (apenas) o que vemos de uma personagem ou aquilo que ouvimos, quase como sons onnipresentes. Em *No Quarto da Vanda*, são raros os planos que mostram o movimento da demolição do bairro das Fontainhas. No entanto, essa demolição é uma constante, desde *Ossos*, em quase todos os planos visuais. Está presente por que o cinema tem essa potencialidade de fazer ver o que apenas conseguimos ouvir. Nada foi banalizado, nomeadamente nestes dois filmes de Pedro Costa. Portanto, para ele não se trata de deturpar a realidade, de a subjectivar, através do seu cinema. Ao contrário, há sem dúvida um registo bastante oposto, uma mera simplificação daquilo que é e quem ele escolhe para preencher a narrativa. Ou seja, não é mais do que mostra ser. Como forma de justificar esta posição de Costa face ao cinema, é acertado evocar a teoria que André Bazin propôs após a Segunda Guerra Mundial, que «(...) o cinema é uma marca da realidade e do seu prolongamento porque o movimento cinematográfico tem a capacidade de restituir fielmente a evolução das coisas do mundo (*apud* Gil, 2005: 63).» No âmbito deste estudo, a teoria de Bazin complementa-se com a visão de Balázs, que reforça a função poética do cinema, e que a leitura dos seus meios – a composição do plano, ritmo, som e a montagem – permite uma melhor compreensão do método formal de trabalho de Pedro Costa. De acordo com o nosso objecto de análise, podemos desde já esclarecer que nos filmes de Costa, é evidente a intenção de querer quebrar a relação entre o espectador e as imagens. Inúmeros planos centram-se no olhar das personagens, mas nunca se dedicam a seguir o seu trajecto. Acabamos por nunca saber onde termina aquele olhar, perdendo mesmo a noção do espaço real. Costa cria, por sua vez, um tempo artificial, mas todos os elementos que pertencem à realidade são compostos sob um ponto de vista meramente objectivo. Esta objectividade só é possível porque a construção impede que o imaginário do filme resista ao imaginário do espectador, sendo este obrigado a lidar com o duplo jogo onde o imaginário do cinema coexiste com o seu prolongamento na realidade.

Contudo, na relação entre as visões de Pedro Costa e de André Bazin torna-se possível identificar algumas semelhanças, entre a forma de trabalhar de um e a forma de

pensar sobre o cinema do outro. Para Bazin, o plano-sequência podia funcionar como elemento da temporalidade fílmica por ser entendido como o prolongamento do olhar (cf. Gil, 2005). Em Costa é raro haver um plano-sequência que dê essa continuidade ao olhar de uma personagem. São raras as vezes em que um olhar nos é desvendado, o que dificulta a tarefa ao espectador de reconhecer o espaço e conseqüentemente o tempo. Simultaneamente, ao não ter acesso a estas informações, a probabilidade do espectador se projectar na atmosfera do filme é menor. Quanto ao facto das informações resistirem ao espectador, podemos ainda evocar o conceito de “neutralidade” que utilizou para descrever os enquadramentos de *Noite e Nevoeiro*, de Alain Resnais. Significa que Bazin defende a ideia, fundamental, de libertar o espectador de qualquer tipo de orientação, de modo a potenciar o pensamento e os sentimentos do espectador face às imagens (Gil, 2005: 64) A não continuidade que reside no plano-sequência de Costa parece defender esta ideia de neutralidade do filme, por atribuir uma forte carga de ambiguidade à relação entre planos. Mas a ambiguidade que descrevemos não é mais do que a ligação contaminada dos planos. Em *Juventude em Marcha*, perdemos por completo a geografia do tempo em relação a Ventura, à sua vida passada ou ao seu presente. O exercício de pensar e sentir começa em *Juventude em Marcha*, precisamente onde a noção de tempo termina.

Para além do enquadramento dos planos, o som é também um elemento de análise fundamental para a construção da atmosfera do filme, sobretudo em *Juventude em Marcha*. Com alguma regularidade os realizadores recorrem a temas musicais ou outros sons como forma de alimentar e intensificar a relação com o espectador. O elemento sonoro permite criar ambientes tensos e de ansiedade – *suspense* -, ou até mesmo servir de complemento à componente visual. Mais adiante neste estudo, dedicaremos um ponto a este assunto. Contudo, ao analisarmos o filme de Costa, somos confrontados com um segundo universo, isto porque, revela tudo aquilo que não se encontra no espaço do plano. O que se ouve ao longo do filme é tão visual como a própria imagem. A sinestesia presente, ou seja, a relação de diferentes campos sensoriais, serve em *Juventude em Marcha* como um complemento à potencialidade onírica do filme. A forma como Pedro Costa consegue provocar o espectador é colocando-o numa posição de desconforto face ao conteúdo. Sobre a relação que se estabelece entre o filme e o espectador, é necessário ter em conta que a poética das emoções não advém da forma como o filme é apresentado, mas sim da poética visual que o transforma integralmente numa segunda entidade que nasce no momento da projecção e seguidamente da sua visualização.

2.2. A envolvência do cinema

No geral, arte tem o poder de nos envolver, proporcionando estruturas que são de certa forma dinâmicas para a mente de quem assiste, de quem observa e contempla. A génese de um trabalho artístico pressupõe que quem o desenvolve tem como objectivo criar um sistema, onde se verifica o encadeamento de diversos elementos que captam a atenção de outrem. É esse sistema que define a relação entre o objecto artístico e o espectador.

A maioria dos filmes, que chegam às salas de cinema, apresentam uma forma que visa provocar no espectador uma resposta emocional. O objectivo de qualquer realizador é, na maior parte dos casos, combinar as diferentes partes que constituem o filme e, assim, elevar a capacidade de envolvimento com o espectador. Por outro lado, o trabalho artístico tem também um extra, o de nos transcender, de nos envolver, de nos inserir numa experiência de relações, bem como a possibilidade de não revelar ou adiar a nossa resposta afectiva. O cinema vive dessa vantagem, de nos colocar numa situação de inferioridade e de desconforto, de conseguir suspender as nossas emoções (Bordwell, 2008: 78).

Segundo Noël Carroll existe uma estreita relação entre o cinema e a nossa vida afectiva, ou seja, de que através do filme há a possibilidade de nos identificarmos. Porém, surge a ideia de que para o espectador ser afectado emocionalmente pela ficção terá de enfrentar um estado de irracionalidade temporária (Carroll, 2008: 153). Esta conjectura poderá ser revista de outra forma se considerarmos que o filme pode não nos colocar numa situação irracional, mas sim suspender as nossas emoções. Por exemplo, o amor, a alegria, frustração ou ambição revelada pelo protagonista não são as únicas opções que um realizador tem à sua disposição para nos mover emocionalmente. O realizador dispõe de outros métodos que são também úteis para o efeito, nomeadamente os tons que incute na imagem. *Alice* (2005), do realizador português Marco Martins, é um filme que extravasa o poder de uma história de um pai que não cessa de procurar a sua filha desaparecida há 193 dias. É um filme que explora grandemente a potencialidade da imagem, de tonalidades azuis e acinzentadas, e que acima de tudo nos transporta de imediato para uma atmosfera onde impera a tristeza, uma melancolia profunda e um desespero infinito. Em *Alice* houve claramente uma opção em proporcionar um ambiente específico, que procurou envolver o espectador no contexto emocional intrínseco à própria narrativa do filme. Por outras palavras, houve neste filme, como noutra qualquer, uma intenção por parte do realizador

em seleccionar e potenciar os elementos emocionalmente significativos para surtir tal efeito, sobretudo através das personagens e possibilidade do espectador se identificar com elas. Em *Alice* as personagens desempenham um papel determinante na forma como o espectador é guiado a nível emocional. Contudo, é também necessário ter bem presente que a relação emocional que o espectador estabelece com as personagens poderá ser neutra. Isto é, o espectador é confrontado com personagens planas, em específico com a suspensão (total) das emoções (Carroll, 2008: 160).

2.3. Reflexos

Mirror Reflexes é uma das cinco relações afectivas traçadas por Noël Carroll. A terminologia refere-se a um modelo de identificação infecciosa, isto é, quando há um processo de identificação e simulação afectiva entre o espectador e as diferentes personagens.

«Occasionally when speaking to another person, we suddenly realize that we have adopted their facial expression. They are frowning; we start to frown. Or, they are smiling and we find ourselves smiling (Carroll, 2008: 185).»

O exemplo que Carroll nos dá é bastante claro: sorrimos quando estamos perante alguém sorridente, havendo também a possibilidade de acontecer o oposto. Acresce que, é igualmente muito fácil adoptar movimentos físicos, como uma determinada postura corporal, forma de caminhar ou exprimir. Quotidianamente, sem nos apercebermos, qualquer uma destas situações acontece de maneira natural, de automaticamente nos adaptarmos a uma forma de estar, a um comportamento expressivo específico, relacionado com o meio em que nos encontramos inseridos (Carroll, 2008: 186). Da mesma forma que somos embrenhados num ambiente de júbilo, somos também afectados por alertas de comportamentos negativos, que tendem a despertar reacções musculares. Os *mirror reflexes* não só servem para decifrar o ambiente ou atmosfera de outros, como também nos ajudam a coabitar com esses estados de ânimo ou físicos. Ou seja, despertam a nossa capacidade de encaixe em ambientes que, por hábito, não nos são familiares (Carroll, 2008: 186).

«Mirror reflexes are not examples of emotional identification since they do not involve the replication of complete emotional states by only the feeling component, and in fact, they need not duplicate precisely the same feelings, but only vectorially similar ones (Carroll, 2008: 188).»

Para justificar, é necessário ter em conta que o estilo e a forma de um trabalho artístico resultam do conjunto de escolhas que servem um propósito – a expressividade de pensamentos. Para tal, é fundamental que, em simultâneo, haja um controlo do medium para expor esse estilo e respectiva forma de pensar. Da mesma maneira que é possível na pintura, na fotografia, na arquitectura, ou em qualquer outro suporte que serve um trabalho artístico, em cinema o realizador tem a possibilidade de recorrer a determinados movimentos de câmara ou planos para realçar pormenores que o ajudarão a captar e a intensificar a relação afectiva do espectador com o filme. Sobre este tema, Carroll evoca o trabalho realizado por Eisenstein, que recorreu aos close-ups de modo a registar expressões faciais e corporais, despoletando assim o mimetismo na audiência e induzindo-a num estado emocional específico (Carroll, 2008: 187).

Desta forma, entramos no domínio do interesse estético que implica o conhecimento interno das propriedades e materiais utilizados para a criação de um trabalho, ou seja, da expressividade que é atribuída ao objecto filmado e sobretudo criado. Trata-se da potencialidade do cinema em manifestar e realçar as propriedades expressivas dos objectos que pertencem ao nosso quotidiano. Contudo, através do controlo do medium é possível limitar o objecto, desenquadrando-o da sua função primária, e atribuir uma nova expressividade que poderá ser pouco familiar aos espectadores.

Quanto ao domínio estético de Pedro Costa, o espectador é confrontado regularmente com uma atmosfera de desconforto, em específico, através da utilização de planos de longa duração ou filmando “ausências povoadas” (Spaziani, 2009: 192), tal como referiu Paolo Spaziani. Em *Juventude em Marcha* temos um exemplo de um plano de longa duração, mais de nove minutos que resultam num evento pouco significativo para a compreensão ou relação afectiva com o filme. O mesmo acontece com as personagens, as tais ausências povoadas. Por essa razão, podemos afirmar que em Costa há a tendência para que o espectador se distancie do filme. Porém, a falta de informação é acompanhada pela força estética do plano. Isto é, a anulação de possíveis estados biológicos, que impedem a intensificação da vertente onírica do filme, permite que a experiência visual ganhe prioridade sobre o conteúdo, exigindo maior concentração por parte do espectador e encurralando-o no contexto afectivo e emocional (neutro) do filme.

Perante a falta de informação, como identificar os elementos afectivos e emocionais nos seus filmes? Em Costa é criado um sistema que, de certa forma, bloqueia a relação

afectiva que regularmente o espectador estabelece com o conteúdo, incluindo a sua ligação com os personagens. Nesta situação de ruptura o espectador depara-se com um estado de desconforto, sobretudo de conflito. O conflito pressupõe um estado afectivo que, no caso de Costa, se intensifica no momento em que ao espectador lhe resta apenas concentrar-se no aspecto visual do filme, por exemplo, através de longos planos.

O conflito é também o que Edgar Morin caracterizou de *projecção-identificação*, que diz respeito ao domínio das participações afectivas. O processo que frequentemente se desenvolve na relação do espectador com o filme está também associado à sua vida quotidiana. De acordo com Morin, durante a projecção do filme, o espectador tende a identificar-se com essa mesma imagem (ou sequência de imagens), com situações reais e sobretudo pessoais. A relação que estabelece com elas resulta de um estado de reflexão (Morin, 1997: 114). Porém, ao se afirmar que no momento da projecção de um filme se formam duas entidades – o espectador de um lado e do outro o objecto projectado (o filme) –, é possível também declarar que, actualmente, há uma plena consciencialização de que o espectador não só se encontra fora do universo da realidade fílmica, como também sabe distinguir que o conteúdo – que tem o seu fundamento no real – é de certa forma distante do seu quotidiano, de um contexto onde a sua participação (física) é nula. Ao não haver uma participação activa e corporal na acção que advém da imagem cinematográfica, resta-lhe apenas estabelecer uma relação de cariz afectivo com a mesma. Este duelo entre as duas entidades traduz-se numa relação interior, ou interiorizada, resultando em «(...) verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espectáculo do ecrã (Morin, 1997: 117).»

Contudo é fundamental ter conhecimento que a esfera de relações espectador-filme se realiza através da identificação mas também a partir do distanciamento. De acordo com os pressupostos da “atmosfera espectral”, desenvolvida por Inês Gil, o distanciamento enriquece a experiência fílmica, devido à falta de afectividade do espectador para com os objectos apresentados no ecrã (Gil, 2005: 79). Ou seja, Gil defende que o «o espectador não se deve deixar afectar pelas suas emoções porque assim perde a capacidade de poder julgar e apreciar o mundo.» (Gil, 2005: 79) Todavia, este exercício é também executado pelo autor do filme, o que nos leva a crer que o realizador não pretende com o seu trabalho, criar um território onde o espectador se projecte, quer nas personagens ou nas situações apresentadas (Gil, 2005:79). Desta forma, podemos então afirmar que estamos perante o

conceito de “estranheza inquietante” (*das Unheimliche*) de Freud, em específico, o que Tomás Maia denominou de “o assombroso” (Maia, 2009: 146).

«Assim, este *Unheimliche* não é, na realidade, algo de novo ou estranho [Fremde], mas sim algo há muito familiar da vida psíquica, que apenas dela se tornou estranho [entfremdem] através do processo de recalçamento. Esta relação com o recalçamento clarifica-se então na definição de Schelling: *das Unheimliche* seria algo que deveria ter permanecido encoberto e que de lá sobressaiu (Maia, 2009: 148).»

Ao olharmos para os filmes de Pedro Costa, em particular aquele que será o nosso caso de estudo – *Juventude em Marcha* -, e o colocarmos perante o conceito de estranheza inquietante, podemos desde já concluir que há uma clara intenção de Costa em não querer estabelecer qualquer tipo de sentimentalismo entre o espectador e o filme. Veremos no capítulo seguinte que o realizador se limita a mostrar a vida de um conjunto de personagens que deambulam pelo plano da acção do filme. De certa forma, são situações familiares, reveladas de forma descontínua, o que impede o espectador de projectar os seus afectos. No fundo, a vida do bairro das Fontainhas, deveria ter permanecido encoberta.

No próximo capítulo, o estudo dedicar-se-á a análise de *Juventude em Marcha*, na tentativa de compreendermos através de exemplos práticos os pressupostos teóricos que foram anteriormente apresentados. Até ao momento é perceptível que as intenções de Pedro Costa incidem sobre o exercício de suspender a poética das emoções, ou seja de distanciamento. Se Edgar Morin referiu-se ao cinema como o “espectáculo dos espectáculos”, pois esta análise tem como objectivo reforçar a ideia de que no filme de Costa, a vida (que alimenta o cinema) é para ser contemplada e que deve servir como objecto de reflexão, e não como espectáculo.

III.

A experiência de *Juventude em Marcha*

3. *Juventude em Marcha*: O gabinete das curiosidades de Pedro Costa

Juventude em Marcha é uma herança de *Ossos* e *No Quarto da Vanda*. Mostra o realojamento dos antigos moradores das Fontainhas no novo bairro social, Casal da Boba. É também um filme sobre um homem e o seu imaginário. Ventura é o velho ancião do antigo bairro que espera uma casa, com muitos quartos, para reunir uma família numerosa que parece apenas existir nas suas palavras. O filme abre com o momento dramático em que Clotilde, mulher de Ventura, o abandona. Ventura, em *Juventude em Marcha*, é um representante e, também o símbolo de uma classe imigrante cabo-verdiana a residir em Portugal, de uma população que habita os subúrbios lisboetas.

Ao longo deste capítulo será realizada uma análise que nos ajudará a compreender a estrutura em que *Juventude em Marcha* assenta - o processo de construção que dá forma ao filme, enquanto obra no seu todo. A forma fílmica pressupõe a união dos diferentes elementos que compõem o filme, de relações de interdependência que tendem a obedecer a uma determinada norma. No entanto, não se trata de um processo linear, ao considerar que este varia entre os vários géneros fílmicos. Contudo, e independentemente do género, não existe nenhum modelo predefinido. Cada filme define os seus próprios princípios formais e estilísticos, que assumem um determinado e importante papel no seu desenvolvimento narrativo. Este capítulo terá como ponto de partida a análise do filme de Pedro Costa, de acordo com os princípios da forma fílmica destacados por Bordwell, tais como os de semelhança e repetição, diferença e variação, desenvolvimento e, união e desunião.

3.1. Semelhança e Repetição - Museu em Movimento

De acordo com Bordwell e respectivos princípios da forma fílmica, começemos por destacar os de “Semelhança” e de “Repetição” que desempenham um papel fundamental para nos enquadrar na estrutura e desenvolvimento do filme. A repetição dos mesmos elementos, ou de elementos que indiquem semelhanças, tais como objectos, personagens, lugares, sons, padrões de iluminação, planos, entre outros, torna-se significativa para a compreensão do filme. Trata-se de um processo que, por vezes, estabelece determinados paralelismos, que aos olhos do espectador poderá ser interpretado enquanto “motivo” estabelecido pelo autor (Bordwell, 2009: 68).

Numa conversa entre Cyril Neyrat e Jacques Rancière deparamo-nos com uma abordagem estética, onde é estabelecido um confronto entre duas cenas e que, por seu lado, revela alguns indicadores de uma posição crítica de Costa face à arte. Da escolha cuidada de cenas, Neyrat e Rancière consideram que a sequência de planos do casebre de Ventura e Lento para o interior do Museu Calouste Gulbenkian é o coração do filme. Entre o plano da barraca e do museu temos dois elementos, um estético e outro narrativo. Este último, identificado através da repetição da carta memorizada por Ventura e o primeiro através da composição da própria sequência de planos.

No momento em que Lento e Ventura se preparam para sair, há um plano que nos mostra um conjunto de garrafas de vinho enquadradas à direita, junto da janela. As duas personagens entram e saem do plano com Ventura a repetir a carta que nunca fora escrita. No plano permanecem as garrafas que são iluminadas com a luz vinda do exterior. Segundo a interpretação de Neyrat, os objectos são como fontes de luz, que iluminam as cenas, como os quadros pendurados nas paredes do museu (*Colossal Youth*, featuring critic Cyril Neyrat and author-philosopher Jacques Rancière, The Criterion Collection, 2010). O filme revela uma forte atmosfera de alienação, de personagens que deambulam entre a vida e a morte, de um presente e futuro sem memória do passado. Neyrat e Rancière descrevem uma vontade de o realizador reinventar a pintura com o seu cinema, iluminando objectos, dando-lhes expressividade. Nesta sequência de planos, a figura de Ventura é contaminada pela iluminação de outros objectos. No interior do casebre, Ventura surge apenas como uma silhueta, enfrentando as garrafas que são privilegiadamente iluminadas. Já no interior da Gulbenkian, a sua figura é colocada lado a lado e em confronto com as obras de arte que se encontram expostas. Aprofundaremos o tema da iluminação dos planos no ponto 3.8. deste capítulo. Entre estes dois planos estabelece-se um forte paralelismo. Poder-se-á sentir que Costa procura atribuir à imagem elementos que são familiares à pintura. Parece ainda, querer reforçar a ideia que a personagem principal carrega consigo um passado de histórias e, por conseguinte, legitimidade para fazer parte de um museu enquanto obra. A combinação destes dois planos, que retratam dois espaços distintos, leva-nos a reflectir sobre o valor dos objectos e relação com o espaço. Poder-se-ia afirmar que o realizador tenta quebrar com essas convenções, que muito dizem respeito a locais como os museus. Pensemos numa das obras do artista belga Jan Fabre, que em 2004 criou *Totem*, uma escultura destinada a permanecer no centro da praça da biblioteca da Universidade Católica de Louvain. Fabre projectou em grande escala uma agulha com um escaravelho espetado

no topo. Esta escultura simboliza e realça a importância da imaginação que é transversal à arte e à ciência. No caso da arte, significa que sem o recurso à imaginação a arte não é mais do que uma mera representação do real. A imaginação atribui à arte a possibilidade de vermos de maneira diferente, de vermos algo que antes não nos foi possível observar. A acrescentar, a obra coloca em confronto o saber teórico com o saber empírico, o qual é adquirido com as experiências da vida.

Há uma intenção semelhante neste filme de Costa. Neyrat refere que o museu não comporta o sentido de continuidade do tempo e avança com a possibilidade de Costa estar a criar a sua própria ideia de museu em movimento (*Colossal Youth*, featuring critic Cyril Neyrat and author-philosopher Jacques Rancière, The Criterion Collection, 2010). O conceito de museu sempre esteve ligado à ideia do coleccionismo, seja por causa do gosto pelo insólito, excêntrico e deslumbrante, ou simplesmente pelo sentimento de posse de objectos. Antes de se fundar o conceito de museu, criaram-se os gabinetes das curiosidades (*studioli* em italiano, *wunderkammern* em alemão). Tratavam-se de salas privadas que pertenciam a grandes famílias – como por exemplo os Medici –, e governantes que colecionavam objectos únicos e fascinantes para quem as visitava. Para além deste interesse, a vontade de posse de objectos estava fortemente ligada à ideia de poder. Esta prática estendeu-se aos dias de hoje, acabando mesmo por fundar alguns dos mais importantes museus, como o Louvre ou o British Museum (Bacchetta, Ciringione, Ruta, Sturla, 2007: 52-55). Segundo Rancière, o que falta ao museu é a pintura que Costa cria com este filme, da arte que sai do silêncio e é complementada com o ruído, com o testemunho destas pessoas. Porém, se olharmos para o filme, o seu todo permite-nos refutar a interpretação de Rancière. Os objectos de Pedro Costa não saem do silêncio, as suas histórias são constantemente suprimidas pelo desenvolvimento narrativo do filme. Apenas assistimos à presença descontextualizada de Ventura no museu e, sobretudo silenciada, o que nos leva a estabelecer um paralelismo com a carência de expressividade das obras expostas no interior da instituição. Assim, o ruído referido por Rancière – a carta e os diálogos - acaba por se revelar vazio de significados. Ou seja, isto leva-nos a crer que, no decorrer da acção do filme, a história de Ventura nasce da imaginação do espectador, por não ser reveladora de novas perspectivas bem como de um passado significativo para a compreensão do filme. Essa poderá ser a intenção de Costa, a de permitir que os diferentes olhares construam uma nova história sobre a personagem principal, que a contextualizem, colocando o filme ao mesmo nível da obra de Jan Fabre que apela à imaginação de quem a

observa. Podemos então assegurar, que esta passagem sugerida por Rancière e Neyrat, indica que não há forma de atribuir significados nem às obras nem às personagens porque há muito que se encontram fora do seu contexto.

Quanto aos elementos que se repetem, tomemos como exemplo a carta proferida por Ventura ao longo do filme. A sua função vem realçar e fundamentar, no sistema total do filme, o princípio de repetição. Para Rancière, a carta é mais do que uma simples linha de diálogo. É um tipo de arte que contrasta com a do museu, que estabelece uma relação estreita com a vida, de partilha de experiências, de comunicação entre imigrantes como Ventura e Lento que deixaram os seus pares no arquipélago. Trata-se de uma cultura oral de contar histórias, de as decorar e para mais tarde poderem partilhar. Se o trabalho poético que existe no processo artístico tem como objectivo criar estruturas que nos guiem, que nos envolvam, podemos afirmar que a carta é o elemento que nos (re) enquadra durante o decorrer do filme, que intensifica a sua qualidade. Por outro lado, o enquadramento feito através da repetição do texto, serve como forma de potenciar o deslocamento das personagens, da mesma forma que os objectos dos museus se encontram distantes da sua origem.

Em *Juventude em Marcha*, o princípio de semelhança está de certa forma presente em quase todo o filme. Quer na própria estética, na forma como as sequências são organizadas, quer nos planos que se contaminam entre si, quer nos elementos que são inseridos e repetidos. Os planos são apresentados quase como pinturas, quase como numa tentativa de dar expressividade a algo que não tem. O mesmo se aplica ao texto da carta. “A carta é bonita, memoriza-a”, diz Ventura a Lento. As personagens também o são, mas acima de tudo vazias de significados, tal como alguns quadros expostos na parede do museu. As semelhanças e as repetições aqui identificadas permitem uma melhor compreensão do filme e sobretudo a identificação de possíveis paralelismos. Em particular, colocam o espectador perante um universo poético de esvaziamento de significados.

3.2. Diferença e/ou variação - Marcas do passado

Para além dos princípios de “semelhança” e “repetição” será também necessário, no contexto estrutural do filme, analisar os princípios de “diferença” e “variação”. Da mesma forma que o espectador necessita de elementos, que revelam semelhanças entre si e que se repetem ao longo da acção do filme, é também necessário que se crie variedade, por exemplo a nível de contrastes, mudanças significativas, diferenciação das personagens e seus comportamentos, e distinção de ambientes espaciais e temporais (Bordwell, 2009: 68). Porém, no decorrer de *Juventude em Marcha* não existem mudanças significativas, embora seja possível destacar duas que potenciam o sentido de enquadramento temporal e espacial. O desenvolvimento do filme incide sobre os movimentos de Ventura, que se desloca em vários momentos no bairro das Fontainhas ou para outros locais. Estas variações são perceptíveis no percurso do personagem principal como na forma em que as cenas se intercalam entre si. De maneira a fortalecer a estrutura e respectivo desenvolvimento temporal do filme, Pedro Costa inclui um conjunto de cenas que se reportam ao passado de Ventura, partilhado com o seu amigo Lento. São variações que se identificam através da subtil mudança de vestuário e acrescento de adereços, como a ligadura que Ventura usa na cabeça, representativo de doença ou de um acidente de trabalho. Um outro elemento que nos reporta ao passado é o vinil tocado num dos momentos passados no interior da barraca partilhada pelos dois. É um tema de “Os Tubarões”, referência musical da independência de Cabo Verde. Apesar destes elementos que têm como função a variação temporal da narrativa do filme, as diferenças são evocadas a partir das tonalidades e texturas da imagem, como o contraste entre as paredes marcadas de um bairro em demolição e em vias de extinção, e claridade do vazio das paredes do novo bairro. As paredes das antigas casas são como superfícies pictóricas, que permitem imaginar figuras que nas paredes brancas e impessoais dos novos apartamentos, não existem. Entre os momentos em que Ventura deambula por entre os dois bairros, há uma clara distinção nas tonalidades, sendo que num permanecem as cores escuras, acinzentadas e contrastantes, e no outro a claridade celestial, o excesso de luz que ora é provocado pelo sol que incide nos novos edifícios, ora deriva das paredes brancas e limpas das casas ainda por estrear.

Estes princípios são alvo de diferentes abordagens, embora revelem uma forte proximidade entre si. As semelhanças foram identificadas a partir de um ponto de vista simbólico, cultural e estético, um trabalho que incidiu na busca de paralelismos entre a vida destas gentes com o conteúdo museológico, da sua apresentação no filme e, da cultura

popular em fusão com a alta cultura. Quanto aos elementos de alternância, esses foram também identificados sob um aspecto estético da imagem, do contraste das texturas das paredes do antigo e do novo bairro, da sua luz e das pequenas mudanças associadas às personagens, quer através do espaço reduzido de uma barraca e do próprio vestuário utilizado. Sem grandes excessos, Costa serve-se destas suaves diferenças e variações para variar nas características espaciais e cronológicas. As repetições e variações encontram-se muito próximas umas das outras. A repetição do texto da carta permite-nos registar algumas alterações, por exemplo no comportamento das personagens. No momento em que Ventura surge com a ligadura na cabeça, apresenta-se irrequieto, perturbado com algo, que o leva a proferir a carta num tom mais tenso. As diferenças, como identificadas anteriormente, servem para estruturar o filme e seu desenvolvimento, como veremos no ponto seguinte: Fontainhas - Casal da Boba - casebre - Museu - casebre - Fontainhas, e assim sucessivamente.

3.3. Desenvolvimento - Quem é quem?

Ao longo do filme, é perceptível a predisposição de Ventura para estar sempre em movimento, percorrendo vários espaços e encontrando-se com várias pessoas. Após o início dramático em que o protagonista é abandonado pela mulher, realiza uma série de visitas, primeiro a Bete, depois a Vanda e por fim, ao marido de Vanda. Dirige-se a qualquer uma das personagens como se fossem familiares, com o intuito de partilhar o seu desamparo. A relação de parentesco não é clara, o que nos remete para um padrão de desenvolvimento complexo. Torna-se difícil compreender o enquadramento das personagens e motivos que as unem. Questionamo-nos sobre qual será a relação entre Ventura e Vanda e o porquê de tal proximidade? No museu, Ventura priva com o rapaz que desempenha a função de vigilante. Quem será? E Nhurro? Quem é o rapaz que foi dado como desaparecido e que logo surge numa longa conversa com Ventura no interior de uma loja de mobiliário? Será seu filho, irmão de Bete, ou estará Ventura iludido com a ideia de que tem uma grande família? Somos confrontados com uma complexidade relacional entre personagens, na qual o próprio protagonista está também embrenhado. Surge, então, um novo padrão, o de busca, em que o pai de todos, e ao mesmo tempo de ninguém, procura a sua família dispersa, com um único objectivo: o de reunir todos numa só casa e com muitos quartos. No entanto, nem mulher nem filhos parecem existir, a não ser na sua própria mente. Este sentimento de busca parece, a um determinado nível, ser partilhado entre o espectador e a própria personagem de Ventura.

De qualquer forma, são padrões que têm a função específica de envolver o espectador. Alimentam as suas expectativas em relação ao desenvolvimento do filme, por não desvendarem nada para além daquilo que o filme nos mostra. Os encontros não transparecem qualquer envolvimento emocional, acabando mesmo por entoar de igual forma. Confrontado pela primeira vez, o espectador poderá criar expectativas sobre os encontros estabelecidos entre Ventura e as restantes personagens, momentos que poderão sugerir elementos que enriqueçam e ampliem a compreensão da história. Mas nada disso acontece. São meros encontros que devem apenas ser observados e posteriormente, relacionados no contexto total do filme. O seu desenvolvimento não permite desvendar nada, limitando o espectador à simples e árdua tarefa (para alguns) de acompanhar o percurso da personagem principal.

3.4. União e desunião – estrutura narrativa

Para abordar *Juventude em Marcha* sob a óptica de uma poética das emoções será ainda necessário compreender os princípios que prevêm relações formais entre os vários elementos e que contribuam para uma completa experiência cinéfila. O filme preza por uma unidade que se centra nas personagens, que parecem coabitar isoladamente e sem interferirem no contexto narrativo. Por exemplo, Ventura encontra-se constantemente presente na acção do filme o que não significa que o acesso interpretativo a essa matéria seja facilitado. Os filmes de Pedro Costa facultam elementos suficientes para serem interpretados, mas que são simultaneamente resistentes, mas nunca impermeáveis, a esse exercício. Essa será talvez a marca de uma estrutura coesa e de suspensão presente nos filmes de Pedro Costa.

O acto de contar histórias está frequentemente presente na nossa forma de interagirmos com os outros. A narrativa é um modelo transversal a todos os géneros fílmicos, havendo a possibilidade de ser apresentado de diferentes modos. Uma obra artística tem como objectivo transmitir algo, facto que simboliza o acto de partilhar e de contar uma história que reúne um conjunto de elementos que se interligam entre si. É um acto que pressupõe ligações de causa e de efeito e que contextualiza acções no espaço e no tempo (Bordwell, 2009: 79). Mas *Juventude em Marcha* não é propriamente um filme que nos conta uma história. Trata-se de um aglomerado de histórias suportado por um modelo cinematográfico que se distancia do modelo narrativo tradicional, de princípio, meio e fim.

Porém, na análise de um filme é fundamental compreender que há uma clara divisão entre o que acontece na acção e o que se sucede na história. Bordwell refere-se a isto como “Plot and Story” / enredo e história (Bordwell, 2009: 80). Trata-se de uma divisão tradicional da narratologia. A história tem como objectivo apresentar materiais que, narrativamente, são explícitos e que advêm daquilo que supomos existir. Ou seja, a nossa percepção da realidade sobrepõe-se aos aspectos visuais, especificamente através de elementos sonoros que nos enquadram no contexto espacial ou narrativo do filme. Referimo-nos aos elementos diegéticos – componentes visíveis e audíveis que se encontram fora do plano mas fazem assumidamente parte do enredo.

3.5. O espaço que não se vê mas que se ouve

«O autor esforça-se por exprimir, através de imagens e sons, o pesadelo de um jovem cuja fraqueza o leva a uma aventura de roubos, para o qual não estava talhado.»

A frase que surge no genérico de *O Carteirista* de Robert Bresson, descreve de forma sucinta o que *Ossos* é. Jeff Wall, artista canadiano, conhecido pelas suas fotografias que retratam a beleza natural da decadência urbana, descreve um forte paralelismo entre Costa e Bresson. No seu entender, *Ossos* é um filme que toma o som como guia e protagonista, vozes, gritos e diálogos pouco perceptíveis que invadem os espaços visuais apresentados no filme (Wall, 2009: 151).

Na análise dos filmes de Pedro Costa, é obrigatório destacar o elemento sonoro. Segundo o exemplo referido acima, torna-se claro que o som diegético surge quer no interior como no exterior do plano da acção. E ao surgir fora do enquadramento visual do filme, tem a possibilidade de proporcionar ao espectador uma nova orientação para o desenvolvimento narrativo (Bordwell, 2009: 272). Na cena em que Ventura procura Vanda pela primeira vez, a voz de Vanda emerge fora do plano da acção, confrontando o espectador com dois novos indicadores: a apresentação de uma nova personagem e uma nova percepção do espaço geográfico em que a acção decorre. Até chegar a esta cena, o espectador pôde observar anteriormente que o bairro das Fontaínhas era composto por ruas estreitas e combinações labirínticas. Um espaço onde há uma maior proximidade dos sons e conseqüente nulidade do eco. Nas Fontaínhas, o som invade o interior das casas, ficando também e metaforicamente retido entre o espaço da acção e o ecrã, ou seja, próximo do espectador. No novo bairro Casal da Boba, a amplitude do espaço permite que o som se expanda de outra forma. A voz de Vanda surge em eco, sem coordenadas e longe do

espectador. Naquele plano fechado e em contra-picado, composto pela figura erecta de Ventura e pelas torres verticais do novo bairro, a reverberação da voz de Vanda surge como elemento que permite o espectador adquirir uma nova e diferente noção do espaço.

Nos filmes do realizador são raros os elementos que não correspondem à nossa percepção do real. Não existem efeitos especiais, ou outros adereços visuais e sonoros, denominados de elementos não-diegéticos.³ Pedro Costa respeita as características sonoras dos locais, provado em *Juventude em Marcha* pelas diferentes texturas do som de cada bairro. Coube a Olivier Blanc a captação dos diferentes ambientes e dos pequenos detalhes sonoros, que posteriormente foram introduzidos durante o processo de montagem. Esse trabalho permite ao espectador não perder a noção do espaço em que decorre a acção e, assim, ter consciência que ouve exactamente o mesmo que as personagens. Por exemplo, na casa de Bete, o interior é preenchido pelo ambiente sonoro exterior. Neste filme, composto na sua maioria por planos fechados, o elemento sonoro serve de complemento à percepção do espaço. O espectador é convidado a imaginar o universo geográfico do filme sem ter acesso à sua componente visual.

3.6. Evitar o silêncio e suspender os diálogos

Em *Juventude em Marcha*, não existe silêncio absoluto em nenhuma cena. Não existe porque o espaço onde decorre a acção é preenchido por constantes ruídos da vivência local. A questão da ausência de sons, leva-nos a recordar a experiência que John Cage teve, em 1951, no interior de uma câmara anecoica, na Universidade de Harvard. A câmara anecoica consiste numa sala que tem como objectivo eliminar as ondas sonoras. Com esta experiência, Cage procurava o silêncio absoluto, mas foi surpreendido por dois sons: o do sistema nervoso em funcionamento e o da circulação sanguínea. Sem querermos entrar no plano fenomenológico do silêncio, este exemplo torna possível estabelecer um paralelismo com o trabalho sonoro desenvolvido em *Juventude em Marcha*.

A história do cinema indica que o som foi introduzido em 1926. Mas ainda na era do cinema mudo, os filmes já se faziam acompanhar por orquestras ou músicos. O acompanhamento sonoro tinha como objectivo enriquecer a experiência sensorial dos

³ No filme, o som pode ser apresentado como elemento não-diegético. Significa que a sua fonte tem origem fora do universo da acção. Por vezes, as músicas que são introduzidas nalgumas cenas, permitem desempenhar determinadas funções, como por exemplo, a criação de ambientes de tensão ou até mesmo, de intensificação da carga emocional. Também, a utilização destes elementos acabam por manipular a relação do espectador com o filme. Hitchcock é um dos melhores exemplos a destacar, pela forma como, através do som, criava de forma transversal às personagens e espectadores, fortes estados de ansiedade.

espectadores. O som poderá ser compreendido como um acompanhamento, que desempenha um papel fundamental na compreensão do filme, como é no caso do nosso objecto de estudo. Em Pedro Costa, o som é um pilar do seu imaginário estético, determinante para intensificar a experiência do espectador e consequente participação afectiva no filme – de projecção-identificação. É também um pilar da própria narrativa do filme, sobretudo para enriquecer a percepção sensorial do espaço da acção.

Em relação aos diálogos, Bordwell diz que os mais importantes devem ser transmitidos com a máxima clareza. Que não devem competir com outros sons ou banda sonora, como também não devem coabitar com o silêncio (Bordwell, 2009: 275). *Juventude em Marcha* é um filme marcado por vários diálogos, na maioria estabelecidos entre dois intervenientes. Costa apresenta-os como contos soltos, revelando uma fraca transversalidade de temas. Normalmente, os diálogos desempenham o papel de enriquecer a experiência e relação afectiva do espectador com o filme. Porém, parece existir uma clara intenção por parte do realizador em poluir os diálogos com ruídos e, por conseguinte, subjectivar o seu conteúdo. Repare-se que há uma cena, em que as conversas entre Ventura e Vanda são celebradas e, sobretudo perturbadas pelo som constante da televisão. Para quem teve a oportunidade de conhecer Vanda em *No Quarto da Vanda*, esta cena serve como ponto de actualização da sua personagem. Mas quem não viu, serve apenas como introdução de um novo elemento na narrativa do filme e de alguém que carrega consigo um passado marcado pela toxicoddependência. Ao introduzir (ou incluir) como tapete de fundo o ruído da televisão, Pedro Costa reforça a ideia de Bordwell em não isolar o diálogo dos restantes sons envolventes. Porém, a forma como Costa lida com o áudio, subverte a opção de destacar e maximizar os diálogos mais importantes.

Sobre este tema, conclui-se que por razões naturais o silêncio não existe, como também é evitado no filme. Os ruídos, referentes ao espaço, têm como objectivo complementar o enquadramento por parte do espectador no espaço da acção e da história. Quanto aos diálogos, não há nenhuma intenção de valorizar o seu conteúdo. As conversas entre personagens são colocadas em pé de igualdade com outros sons. Carecem de objectividade, precisamente por Pedro Costa querer proporcionar ao espectador uma experiência sensorial completa, visual e sonora. Sobre como é permanecer e viver naqueles dois bairros dos subúrbios de Lisboa. É essa a intenção de *Juventude em Marcha*, a necessidade do realizador partilhar a sua experiência, das histórias de quem lá vive, das histórias soltas que ouviu, registou e como percepcionou o espaço.

3.7. *Modus Operandi*

É sobre as intenções de Pedro Costa em *Juventude em Marcha* que, a partir deste momento, nos devemos centrar. Ou seja, tentar compreender o processo de construção narrativo do filme e, acima de tudo, reencaminhar a análise deste estudo para a forma como se relaciona com o espectador. Neste capítulo, já se destacaram de forma isolada alguns exemplos que pertencem a esse universo da construção de Costa, como o som, as personagens e uma sequência específica de planos. Porém, qualquer uma destas partes pertence ao contexto total da obra, reorganizado através do processo de montagem. Sobre este tema, haverá uma tendência natural para regressar à questão que nos levou a iniciar este estudo: as estruturas que definem a poética das emoções em *Juventude em Marcha*. Ou seja, de acordo com o conceito de montagem, tentaremos evocar algumas passagens do filme, com o objectivo de revelar os motivos da poética visual do filme e de como se inserem na sua economia.

Será também necessário ter em conta a forma como se constrói a imagem. Como o acto de criar imagens exerce o seu poder estético e de representação. Sobre isto, Sergei Eisenstein refere-se à materialização dos temas. Que a montagem se relaciona com o processo de criação, em que o autor transforma afectivamente o tema que pretende trabalhar, inculcando nesse trabalho a sua intuição e sensibilidade (Eisenstein, 1961: 142). São também esses inputs que irão despertar o espectador durante o seu momento de interpretação. Ao realizar *Juventude em Marcha*, Pedro Costa não só se limita a criar uma nova imagem dos bairros e das suas gentes, como a construção dessas novas imagens continuará no e com o espectador, também ele parte do processo de criação.⁴ Não há um corte do cordão umbilical entre a visão do realizador e a interpretação do espectador. O espectador é conduzido, ou seja, «Trata-se da imagem que o autor tinha imaginado e criado mas, ao mesmo tempo, retocada pela criação própria do espectador (Eisenstein, 1961: 162).» No entanto, esta afirmação de Eisenstein não abrange todas as obras cinematográficas. Talvez na teoria, mas na prática tal não se verifica neste universo de criação tão heterogéneo. Mas é um facto que nos ajuda a aproximar da forma de construção de Costa, em particular por ser um autor que preza por um *modus operandi* assente na

⁴ «A montagem permite levar a cabo esta tarefa. A virtude da montagem consiste em que a emotividade e a razão do espectador se inserem no *processus* da criação. Obriga-se o espectador a seguir a via percorrida pelo autor quando este constrói a imagem. O espectador não vê somente os elementos representados; revive o processo dinâmico de aparição e formação da imagem tal como foram vividos pelo autor (Eisenstein, 1961: 161).»

suspensão e que atribui ao espectador a importante responsabilidade de, paralelamente, criar as suas próprias imagens.

Na tentativa de objectivar a análise deste tema, há que ter em conta uma outra visão, menos ensaística, mas mais centrada no próprio processo de montagem. Fá-lo-emos com base em David Bordwell, que se refere à montagem como a junção de dois planos e respectiva coordenação (Bordwell, 2009: 223). Teremos, também em conta a forma como a respectiva construção do filme - as sequências de planos, a composição gráfica e o ritmo que lhes é atribuído – pode ser percebida pelo espectador.

Anteriormente, falámos sobre o elemento sonoro que, no caso de *Juventude em Marcha*, serve como um importante guia de enquadramento nos diferentes espaços que compõe o curso da acção do filme. Explorado durante o processo de montagem, é também um elemento que vem reforçar o ritmo do filme. A acção do filme deambula entre os dois bairros, o casebre de Ventura e Lento e uma pausa efectuada no Museu Calouste Gulbenkian. Cada um destes espaços tem as suas especificidades. Para além do som, a iluminação dos planos surge enquanto componente indispensável para contextualizar a acção do filme de Costa.

3.8. Luz voluptuosa, luz plana

Em cinema, e em particular em *Juventude em Marcha*, a luz é um pilar de extrema importância para a composição dos planos. No nosso caso de estudo, a luz exerce uma função bem mais complexa do que o simples acto de iluminar o plano. Ajuda-nos a compreender a acção do filme, pela sua relação de plano com plano, na mudança e apresentação dos diferentes espaços e na forma como as personagens e objectos são iluminados (Bordwell, 2009: 131). Nomearemos alguns exemplos ao longo deste ponto.

No filme, a iluminação difere de espaço para espaço. No caso das Fontainhas, a intensidade da luz é menor. O próprio ambiente natural onde decorre a acção parece ditar essas regras. No bairro Casal da Boba, espaço destinado ao realojamento dos ex-habitantes das Fontainhas, a luz define-se pelas tonalidades esbranquiçadas e pelo excesso de claridade.

Sobre a fraca luminosidade, será ainda importante revermos alguns planos filmados no interior do Museu Calouste Gulbenkian, cena já considerada neste estudo como o coração do filme. Há um grande plano de Ventura cuja iluminação surge pela lateral, da

esquerda para a direita. Para o espectador este plano revela o estado de espírito de Ventura, criando uma ligação com os próprios objectos que se encontram no museu. Desde o primeiro plano registado na Gulbenkian, a personagem resume-se a um corpo vazio, ausente de pensamentos e distante. O plano é composto pelo jogo de regiões claras e escuras, que se centram no seu rosto, sendo que a iluminação lateral nos permite pensar numa representação quase escultórica de Ventura. O seu corpo destaca-se por se encontrar no centro do plano, com um semi-brilho que lhe é colocado na face. Em segundo plano, estão outros objectos, nomeadamente um busto, refém das tonalidades mais escurecidas, das sombras proporcionadas pela direcção da luz. Ventura e o busto, que olham na mesma direcção, surgem como fantasmas, como objectos que foram retirados do seu contexto. Para reforçar esta ideia de deslocação, após um plano de corte, Ventura encontra-se sentado num sofá. Um plano geral que destaca o volume dos objectos e que nos remete para um possível cenário do século XVIII. A iluminação distribui pelo plano os objectos de forma individual. O vulto negro de Ventura coabita com o contraste criado no plano, pelas cores vivas e avermelhadas do sofá e do dourado do relógio. Neste plano, a personagem existe como um intruso, um objecto que foi inserido após ter-se criado um espaço definido pela iluminação. Ele próprio marcado pelo escuro do fato, em fusão com as sombras marcadas no negro das paredes. É um plano que inclui a presença física da personagem mas que, em simultâneo, parece querer omitir da sua composição visual.

A sequência de dois planos numa das visitas de Ventura a Bete é mais um exemplo do jogo de contrastes entre o espaço e as personagens, criado pela fraca luminosidade. O primeiro plano é composto por um ligeiro contra-picado, que enquadra Ventura na porta de um dos compartimentos. A personagem é apresentada em contra-luz, onde o seu corpo é apenas uma silhueta. Não se vê o seu rosto ou expressão, nem mesmo qualquer expressão gestual. O plano é acompanhado pela voz de Bete, ainda fora do campo de visão do espectador, que relata uma história de teor dramático sobre o irmão que morreu ou que foi visto no Porto. No plano seguinte, vemos Ventura e Bete juntos. Não há diálogo entre os dois, apenas a imagem de dois corpos adormecidos. Há um forte jogo de sombras, uma segunda pele que camufla as personagens. Testemunhamos um ambiente misterioso, dir-se-ia quase sombrio. Mas sobretudo, arriscamo-nos a afirmar que nesta composição, há novamente a tentativa de anular a presença daqueles dois corpos.

A par destes dois exemplos são vários os momentos que ao longo do filme confirmam uma composição de planos baseada no jogo de contrastes. Quando Ventura

visita a loja onde Nhurro trabalha, no interior do espaço repete-se este tipo de composição. Remete-nos para o *chiaroscuro*, que teve início na pintura renascentista e que mais tarde foi transportado para a fotografia e para o cinema. Neste último, o *chiaroscuro* define-se pelo uso de uma luz de fraca intensidade. Isto torna possível criar áreas mais e menos povoadas pela luz, quer em objectos quer nas personagens. Porém, este jogo de contrastes, que na pintura tinha como objectivo destacar o volume dos objectos sem recorrer ao contorno, é também possível em cinema, como por exemplo nos filmes que definiram nos anos 30, o Film Noir. Verifica-se que na filmografia de Pedro Costa há um revivalismo estilístico do Film Noir em *O Sangue*, que foi filmado a preto e branco. São evidentes os contrastes, os rostos vincados pelo claro e pelo escuro. Todavia, esse recurso estende-se a *Juventude em Marcha*. A cena do Museu é um bom exemplo, bem como quase todos os grande-planos registados no interior do casebre de Ventura e Lento.

Todavia, nem toda a composição gráfica do filme é marcada pelos contrastes e consequente voluptuosidade dos objectos/personagens. Sucedem-se os planos que têm origem no Casal da Boba, marcados por composições planas e de contrastes suavizados. A juntar às cenas que decorrem no interior da casa de Vanda (com excepção da primeira visita), temos ainda a sequência de planos que mostram a visita de Ventura à nova casa. Em qualquer uma destas cenas, as sombras são eliminadas, o que nos permite identificar uma textura mais suave e com menos profundidade.

Após esta distinção, referente ao tipo de iluminação aplicado ao longo do filme, torna-se claro que a sua utilização tem a função de definir os espaços, de distinguir o que pertence ao passado das Fontainhas e ao futuro no Casal da Boba. Contudo, entre estes dois universos surgem ainda as cenas que se reportam ao passado de Ventura e de Lento, contando ainda com a sequência de planos filmada no Museu Calouste Gulbenkian. Cada um destes espaços tem uma abordagem específica a nível da iluminação, como pudemos verificar nos exemplos referidos anteriormente. Porém, não nos podemos esquecer que a luz do plano tem também o papel de vincar a performance das personagens, que na maioria dos casos é submissa às composições gráficas e às técnicas de montagem incutidas por Costa em *Juventude em Marcha*.

3.9. A passividade da representação

Em qualquer um dos pontos referidos anteriormente, foram destacados elementos que se afirmam pela importância das funções que exercem no processo de construção e

desenvolvimento narrativo de *Juventude em Marcha*. Referimo-nos ao som e à iluminação dos planos. Porém, se recuarmos no texto, apercebemo-nos que a representação dos actores foi sempre referida. A representação dos não-actores – nenhuma das personagens é interpretada por actores profissionais –, encontra-se frequentemente subordinada à composição dos planos. Da mesma forma, Robert Bresson distinguiu-se por restringir a expressividade dos actores, como por exemplo a de Anna Wiazemsky, em *Au Hasard Balthazar* (Bordwell, 2009: 144). Desta forma, a opção de Costa leva-nos a pensar que as suas personagens não são mais do que meros elementos gráficos, que surgem ao longo do filme. Não se verificam representações excessivas ou extrovertidas. Antes pelo contrário, apresentam-se ausentes como objectos vazios, sem emotividade possível de transmitir.

Apesar dos vários close-ups (grande plano) de Ventura, as expressões faciais da personagem não sofrem alterações significativas ao ponto de nos fornecerem informações sobre o desenrolar da acção do filme. As personagens não choram, não libertam um sorriso e, sobretudo, olham constantemente para algo que o espectador nunca tem acesso. Em *Juventude em Marcha*, Pedro Costa consegue, assim, tornar tudo ambíguo.

Ao enfrentarmos uma situação destas - em que as personagens ocupam apenas o espaço definido pelos vários planos, sem desvendarem o que irá acontecer na cena seguinte e até mesmo partilhando histórias que não nos enquadram no contexto narrativo do filme -, podemos facilmente concluir que as personagens são apresentadas como meros objectos que se manifestam pela sua inércia. Porém, a sua passividade é o que fortalece a composição gráfica do filme, levando-nos a concordar com Paolo Spaziani que se refere às personagens como «(...) objectos que por sua vez não falam, não revelam nada a não ser a sua vontade de não servirem para mais nada, a sua vontade serem apenas enquadramento, despreocupado materialismo cinematográfico (Spaziani, 2009: 188).»

O materialismo cinematográfico em *Juventude em Marcha* é constituído pela presença de personagens apáticas e que povoam planos de longa duração. Tanto a personagem como o tempo de duração do plano servem para ajudar o espectador a compreender o filme. Mas esta combinação parece ter outro objectivo, o de evitar o espectador, de o abandonar no limbo narrativo em que o próprio filme habita.

A utilização do plano de longa duração, enquanto elemento estilístico aplicado por Pedro Costa, apela a uma maior concentração por parte do espectador. São composições que revelam essa capacidade de extravasar a importância das histórias que são partilhadas

entre as várias personagens. Os diálogos entre Vanda e Ventura, ou até mesmo com Paulo, não explicam nem desvendam nada do que ocorre no filme. São como histórias soltas, sem tempo e sem espaço definidos. Conclui-se que as personagens se limitam a existir na composição gráfica dos planos, a fazer parte do cenário. Os diálogos são como ruído que enchem os espaços filmados. Quando surge o corte entre os dois planos, o espectador é confrontado com a dificuldade de estabelecer relações, de compreender as sequências e a forma como os eventos se agrupam no conjunto total da acção do filme.

O percurso delineado neste capítulo permite-nos, desde já, antecipar o final da dissertação. Ao longo destas páginas, percorremos e identificámos vários elementos que definem *Juventude em Marcha*. O filme apresenta uma estrutura que, claramente, privilegia de forma absoluta a experiência visual do espectador. Reforçou-se a ideia que a estrutura suprime, constantemente, o conteúdo e respectivos significados, pela carência de destaque das personagens, dos diálogos e em particular por sugerir uma construção narrativa pouco linear e nunca justificada. Foi-nos possível reconhecer que não há nenhuma intenção por parte do realizador em aprofundar a história das personagens.

Ainda assim, interessa-nos regressar à ideia de museu, aliada à falta de expressividade dos elementos que integram a acção do filme. *Juventude em Marcha*, assemelha-se a um museu, composto por imagens em movimento. Apresenta os seus objectos, incluindo as personagens, de acordo com uma composição estética inigualável. Os planos são pensados como se o realizador fosse um curador ou um artista que decide o melhor local, parede, ou praça para expor a sua obra. Os objectos são destituídos de significados, porque esses devem surgir de quem observa, em específico, da interpretação do espectador. Portanto, ao contrário de Rancière, Pedro Costa não demonstra qualquer posição crítica face à política, ou à arte, ou até mesmo ao museu enquanto instituição. Fará sentido sim, citar Rancière quando diz que «Não é a ‘miséria do mundo’ que Pedro Costa filme, mas a sua riqueza de que qualquer um se pode apoderar (...)» (Rancière, 2009: 60). É exactamente isso que se defende neste estudo. Os planos de longa duração, a inércia e a quase eliminação das personagens, os inúmeros close-ups, os contrastes aplicados nas tonalidades dos planos que caracterizam os diferentes espaços definem a intenção de Costa estabelecer um forte paralelismo com a experiência de visitar um museu. De perdermos tempo frente à beleza de uma obra, de nos aproximarmos para observar o detalhe e de abandonarmos a obra sem a conhecer. No fim, tudo o que se possa pensar remete para carta, infundavelmente repetida por Ventura. Essa repetição, que sofre ligeiras variações na

forma como é apresentada ao espectador, reflecte a origem da obra de arte. Ventura pertence a Cabo Verde. Em Portugal causa estranheza, a sua vida deslumbra e por essa razão é digna de pertencer ao pequeno gabinete das curiosidades de Pedro Costa que é *Juventude em Marcha*.

CONCLUSÃO

Este estudo permitiu abordar de forma sucinta a obra cinematográfica de Pedro Costa, evitando a apresentação de todos os seus filmes, por duas razões em particular. A primeira prende-se com o facto de o estudo não consistir na apresentação da obra do realizador e segundo por não ser necessária à compreensão da importância da estética da poética visual das emoções da obra, e relevância que tem para o cinema contemporâneo. Para tal, recorreremos à análise de um dos seus mais importantes filmes, em particular de *Juventude em Marcha*, que catapultou Costa para um cenário de reconhecimento internacional privilegiado.

A dissertação indica que o nosso estudo de caso, como o de outras obras de Pedro Costa, entre elas *O Sangue, Ossos, No Quarto da Vanda, Onde Jaz o teu Sorriso?* ou mesmo a mais recente *Ne Change Rien*, assentam numa poética própria, reveladora de um profundo conhecimento e evocação da tradição cinematográfica. Costa declarou uma extraordinária capacidade em diluir na sua obra os mais diversos estilos, como por exemplo o *Noir*, do movimento do cinema francês *Nouvelle Vague*, ou de autores como Fritz Lang, Griffith, Bresson, John Ford, Jacques Tourneur, Ozu, Mizoguchi, António Reis ou até mesmo de protagonistas do *Cinema Verité* como Jean Rouch. Portanto, logo desde o início do estudo, defendeu-se o conceito de suspensão, em particular do género cinematográfico. Descrevemos, ainda, que a sua obra se apresenta livre de pressupostos críticos e evita, com alguma naturalidade, o modelo de narrativa tradicional. Significa também, que estamos perante um tipo de cinema que quebra com as possíveis ligações de causa-efeito entre os vários elementos e que se assume a sua pura materialidade cinematográfica.

Como forma de fundamentar a nível teórico esta questão dedicámos um capítulo à poética do cinema, anunciando as estruturas que compõem a dinâmica do filme e respectiva relação com o espectador. Bordwell foi fundamental para a compreensão do processo de criação da obra artística, que deve ser considerada de forma absoluta e não fragmentada. É certo que o nosso estudo insiste sobre o aspecto técnico, em específico a composição dos planos, o elemento sonoro e a montagem, para justificar a ideia de que o cinema potencia, recria e enriquece a percepção sensorial do espectador face ao que, supostamente, lhe é comum. Porém, a relação que o filme estabelece com o espectador levou-nos a reforçar a função linguística do cinema, em específico através dos estudos de

Roman Jakobson e de Bela Bálazs. Foi este ponto que nos interessou em particular, na forma como *Juventude em Marcha* provoca no espectador o exercício de reflectir. Poder-se-ia fundamentar que a atitude provocatória de Costa reside na falta de informação, ou seja, na ocultação de elementos úteis ao desenvolvimento narrativo, bem como do impedimento do espectador se projectar no filme, especificamente nas suas personagens. No entanto, a análise do filme permitiu-nos aprofundar, através de exemplos concretos, que não se trata da carência de elementos. Pelo contrário, Pedro Costa realiza um exercício em que privilegia a experiência visual em vez do conteúdo. O acto de ocultar como foi referido neste estudo, não é mais do que suprimir a existência de significados, de fazer com que o objecto visual e seus componentes resistam ao espectador. Esta resistência traduz-se no conceito de estranheza inquietante. Ou seja, o desenvolvimento do filme proporciona uma nova experiência, apelando a um espectador concentrado, mas distante e, sobretudo consciente. Repare-se, que no nosso estudo se referiu a falta de expressividade das personagens, quer nas suas acções, quer na forma como se relacionam umas com as outras. Os diálogos não são significativos para a compreensão do filme. A carta pode ser entendida como símbolo da deslocação daquela gente, quer de Cabo Verde para Portugal, quer das Fontainhas para o Casal da Boba. Os relacionamentos, que são apresentados de maneira fragmentada, elevam com certeza as expectativas do espectador, que de imediato são quebradas pelo parco enquadramento narrativo, em particular a nível temporal e de conteúdo. Mas da mesma forma que os diálogos pouco acrescentam ao entendimento do filme, as personagens têm também uma presença pouco relevante na acção do mesmo, o que nos leva a concordar com Cyril Neyrat que as define como objectos, citado neste estudo.

Juventude em Marcha é um exercício visual, um registo artístico sobre um espaço que deixou de existir. É a construção de uma atmosfera fílmica que diz respeito à geografia e arquitectura de dois bairros. Arquitectura que está, por exemplo, representada de forma constante no elemento sonoro do filme:

«One more advantage: sound bristles with as many creative possibilities as editing. Through editing, one may join shots of any two spaces to create a meaningful relation. Similarly, the filmmakers can mix any sonic phenomena into a whole with the introduction of sound cinema, the infinity of visual possibilities was joined by the infinity of acoustic events (Bordwell, 2009: 272).»

O que Pedro Costa faz com o som, é aumentar o campo de percepção do espectador. Possibilita ver e entender o espaço para além do conteúdo visual projectado. Neste filme, o som define ambos os espaços, a vida de dois bairros e respectivas vivências.

Falta-nos apenas concluir dois pontos fundamentais, um dos quais determinou o título deste estudo. O filme *Juventude em Marcha* está fortemente comprometido com a forma como a suspensão das emoções é realizada através da negação do investimento afectivo. Pedro Costa procura libertar os objectos (incluindo as personagens) das suas características originais, propondo e não impondo ao espectador uma visão do espaço, do tempo ou até mesmo de uma condição social. Trata-se de um puro e transparente exercício estético e formal:

«Transparence is the highest, most liberating value in art – and in criticism – today. Transparence means experiencing the luminousness of the thing in itself, of things being what they are. This is the greatness of, for example, the films of Bresson and Ozu and Renoir's *The Rules of the Game* (Sontag, 2001:13).»

As palavras de Sontag resumem aquela que é considerada, neste estudo, a estética da poética visual das emoções da obra cinematográfica de Pedro Costa. Descreve-se pelo modo como o realizador evita causar a fusão emocional, ao manter a condição de espectador intacta durante o processo de visualização do filme. Permite, também, ter um espectador consciente e capaz de pensar a obra no seu todo.

Juventude em Marcha reflecte o modo que o realizador procurou recriar um espaço, que não encontra qualquer tipo de limitações, sejam elas temporais, culturais ou sociais. Trata-se de uma experiência dos sentidos e que, paradoxalmente, estabelece uma forte ligação com os afectos. A grandeza de Pedro Costa, em particular *Juventude em Marcha*, não é mais do que o que observamos. É um cinema que se traduz no apelo consciente à contemplação dos objectos, através de uma poética cinematográfica que se refugia na compreensão arbitrária do espectador. Por agora, resta-nos a imortalização de um bairro que deixou de existir.

BIBLIOGRAFIA

Angel, Henri (1962), «Les Grands Théoriciens (I) Bela Balazs», *Esthétique du Cinema*, Paris: Press Universitaires de France, pp.63-73.

Aristóteles (2008), *Poética* (trad. Ana Maria Valente), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Bacchetta, Anna; Ciringione, Vito; Ruta, Valentina; Sturla, Paola (2007), *Arte Contemporanea: Musei*, Tesi di Laurea Specialistica in Architettura, Facoltà do Architettura, Milano: Politecnico di Milano, pp. 46-63.

Bordwell, David (1997), *On the history of film style*, United States of America: Harvard University Press.

Bordwell, David (2008), *Poetics of Cinema*, New York: Routledge.

Bordwell, David (2009), *Film Art: an Introduction*, New York: McGraw-Hill.

Cabo, Ricardo Matos (ed.) (2009), *cem mil cigarros – OS FILMES DE PEDRO COSTA*, Lisboa: Orfeu Negro.

Carchia, Gianni, D'Angelo, Paolo (2009), *Dicionário de estética*, Lisboa: Edições 70.

Carroll, Noël (2008), *The Philosophy of motion pictures*, Oxford: Blakwell Publishing Ltd.

Castello-Lopes, Gérard (2004), *Reflexões Sobre a Fotografia – Eu, A Fotografia, Os Outros*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Cordeiro, Edmundo (2004), *Actos de Cinema – Crónica de um Espectador*, Coimbra: Angelus Novus, Lda.

Costa, João Bénard da (2007), *Cinema Português: Anos Gulbenkian*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cruchinho, Fausto (2010), *Pedro Costa: relações de sangue*, In P: Portuguese Cultural Studies: Universidade de Utrecht.

Currie, Gregory (1995), *Image and Mind: film, philosophy and cognitive science*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Deleuze, Gilles (2006), *Imagem-Tempo Cinema 2*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Eco, Umberto (1968), *La definizione dell'Arte* (trad. José Mendes Ferreira), Lisboa: Edições 70, 2008.
- Eisenstein, Sergei Mikhailovitch (1961), *Reflexões de um cineasta*, Lisboa: Arcádia, pp.135-164.
- Figueiredo, Nuno & Guarda, Dinis (2004), *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*, Lisboa: Número – Arte e Cultura.
- Geadá, Eduardo (1986), *Estéticas do Cinema*, Lisboa: Dom Quixote.
- Gil, Inês (2005), *A Atmosfera no Cinema – O caso de «A Sombra do Caçador» de Charles Laughton entre onirismo e realismo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Grilo, João Mário (2006), *O Homem Imaginado*, Lisboa: Livros Horizonte.
- Hayward, Susan (1996), *Key Concepts in Cinema Studies*, London: Routledge.
- Jakobson, Roman (1970), *Linguística – Poética – Cinema*, São Paulo: Editora Perspectiva
- Lynch, David (2008), *Em Busca do Grande Peixe – Meditação, Consciência e Criatividade*, Lisboa: Estrela Polar.
- Maia, Tomás (2009), *Assombra – Ensaio sobre a origem da imagem*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Marques, José Vieira (1989), *Uma estrutura aberta*, Figueira da Foz: 18º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz.
- Morin, Edgar [1956], *O Cinema ou o Homem Imaginário* (António-Pedro Vasconcelos), Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- Sontag, Susan (2001), *Against Interpretation*, London: Vintage.
- Talon-Hugon, Carole (2008), *A Estética*, Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda.
- Thomson-Jones, Katherine (2008), *Aesthetics & Cinema*, London: Continuum International Publishing Group.

Waugh, Linda R. (1980), «The Poetic Function in the Theory of Roman Jakobson», *Poetics Today*, Vol. 2, No. 1a, Roman Jakobson: Language and Poetry, Durham: Duke University Press, pp.57-82.

Žižek, Slavoj (2008), *Lacrimae Rerum*, Lisboa: Orfeu Negro.

Zumthor, Peter (2006), *Atmosphären*, Basilea: Birkhäuser Verlag.

ARTIGOS DE IMPRENSA

Jornal Independente (30-4-1992), *Histórias do Cinema em Portugal*, Lisboa [consultado em 28.09.2011].

Mourinha, Jorge (25-9-2009), *Geração Perdida*, Ípsilon, Público, Lisboa.

SITES DE INTERNET E DOCUMENTOS VISUAIS

Araújo, Celeste; Ortega, Elena; Freixas, M. Marti (2007), Entrevista con el realizador português Pedro Costa (Lisboa, 1959) en su visita al festival MICEC.

<http://www.youtube.com/watch?v=7fkPvTCXADY> [consultado em 28.09.2011].

Costa, Pedro, *A closed door that leaves us guessing*, 2005,
http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html [consultado em 28.09.2011].

<http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/>, [consultado em 28.09.2011].

<http://www.pedro-costa.net>, [consultado em 28.09.2011].

Interviste realizate alla Contracosta Produções (2007), Lisbonna [consultado em 28.09.2011]:

<http://www.youtube.com/watch?v=1h2zBBaSfO0&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=gMCtHYuK5zM&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=GVH9JYwKza8&feature=related>

Hillis, Aron (2010), *Pedro Costa – Interview* [consultado em 28.09.2011]:

<http://www.youtube.com/watch?v=qiLrEiAkI>

<http://www.youtube.com/watch?v=Fz1ksvNyLbI&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=R7QpUcXmwV8&feature=related>

FILMOGRAFIA

O Sangue, Trópico Filme, 1989

Casa de Lava, Madragoa Filmes, 1994

Ossos, Madragoa Filmes, 1997

No Quarto da Vanda, Contracosta Produções, 2000

Onde Jaz o Teu Sorriso?, Contracosta Produções, 2001

6 Bagatelas, Contracosta Produções, 2003

Juventude em Marcha, Contracosta Produções, 2006

Tarrafal, Lx Filmes, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007

The Rabbit Hunters, Pedro Costa, Jeonju International Film, 2007

Ne Change Rien, Sociedade Óptica Técnica, 2009

Letters From Fontainhas – Supplements, The Criterion Collection, 2010