

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MARIO DE ALMEIDA CASCARDO

O suporte digital e a *mise-en-scène* de *Juventude em Marcha*,  
filme de Pedro Costa

Rio de Janeiro

2013

MARIO DE ALMEIDA CASCARDO

O suporte digital e a *mise-en-scène* de *Juventude em Marcha*,  
filme de Pedro Costa

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Anita Matilde Leandro

Rio de Janeiro  
2013

MARIO DE ALMEIDA CASCARDO

O suporte digital e a *mise-en-scène* de *Juventude em Marcha*,  
filme de Pedro Costa

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre.

Aprovada por

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup>. Orient. Anita Matilde Leandro

---

Prof<sup>ª</sup>. Consuelo Lins

---

Prof. Tadeu Capistrano

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, Profa Anita Matilde Leandro, por sua valiosa atenção, e por dividir comigo o seu entusiasmo pelo cinema de Pedro Costa.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, pela bolsa de mestrado concedida.

## RESUMO

CASCARDO, Mario de Almeida. O suporte digital e a *mise-en-scène* de *Juventude em Marcha*, filme de Pedro Costa. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Este trabalho é um estudo sobre a influência da tecnologia digital na *mise-en-scène* do filme *Juventude em Marcha*, do diretor português Pedro Costa. O texto é dividido em três capítulos. No primeiro, veremos como a câmera *mini-dv* do diretor contribuiu para uma plasticidade singular e para um investimento no plano como o principal âmbito de criação do filme. No segundo capítulo, estudaremos a relação entre o método de produção de *Juventude em Marcha* e a encenação que Pedro Costa desenvolveu com seu protagonista, Ventura. No terceiro, este método de produção, a plasticidade das imagens e a *mise-en-scène* do filme dialogarão com a noção de realismo cinematográfico.

**Palavras-chave:** *Juventude em Marcha*, Pedro Costa, cinema digital, plano, *mise-en-scène*, realismo.

## **ABSTRACT**

CASCARDO, Mario de Almeida. The digital media and *mise-en-scène* of Colossal Youth, film by Pedro Costa. Rio de Janeiro, 2013. Dissertation (Master's Degree in Communication and Culture). – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

This work is a study on the influence of digital technology in the *mise-en-scène* of portuguese director Pedro Costa's movie *Colossal Youth*. The text is divided into three chapters. In the first one, we will study how Costa's mini-dv camera has contributed to a singular plasticity and also to an investment in the shot as the main aspect of creating the film. In the second chapter, we will study the relationship between the production method of *Colossal Youth* and the staging that Pedro Costa has developed with the movie's protagonist, Ventura. In the third chapter, this method of production, the plasticity of the images and the *mise-en-scène* of the film will dialog with the notion of cinematic realism.

**Keywords:** Colossal Youth, Pedro Costa, digital cinema, shot, *mise-en-scène*, realism.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 24
Figura 2 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 24
Figura 3 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 25
Figura 4 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 25
Figura 5 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 26
Figura 6 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 26
Figura 7 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 26
Figura 8 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 26
Figura 9 - <i>Ossos</i> .....	p. 27
Figura 10 - <i>Ossos</i> .....	p. 27
Figura 11 - <i>Ossos</i> .....	p. 27
Figura 12 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 28
Figura 13 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 30
Figura 14 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 35
Figura 15 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 35
Figura 16 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 37
Figura 17 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 37
Figura 18 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 38
Figura 19 - <i>Casa de Lava</i> .....	p. 40
Figura 20 - <i>Casa de Lava</i> .....	p. 40
Figura 21 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 41
Figura 22 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 41
Figura 23 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 41
Figura 24 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 41
Figura 25 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 41
Figura 26 - <i>Retour d'une promenade en mer</i> .....	p. 41
Figura 27 - <i>Retour d'une promenade en mer</i> .....	p. 41
Figura 28 - <i>Retour d'une promenade en mer</i> .....	p. 41
Figura 29 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 42
Figura 30 - <i>Casa de Lava</i> .....	p. 43
Figura 31 - <i>Casa de Lava</i> .....	p. 43
Figura 32 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 46
Figura 33 - <i>Gente da Sicília</i> .....	p. 46
Figura 34 - <i>Gente da Sicília</i> .....	p. 48
Figura 35 - <i>Gente da Sicília</i> .....	p. 48
Figura 36 - <i>Relações de Classe</i> .....	p. 49
Figura 37 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 49
Figura 38 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 51
Figura 39 - <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 51
Figura 40 - <i>As Vinhas da Ira</i> .....	p. 52
Figura 41 - <i>As Vinhas da Ira</i> .....	p. 52

Figura 42 – <i>A mocidade de Lincoln</i> .....	p. 53
Figura 43 – <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 53
Figura 44 – <i>Alemanha Ano Zero</i> .....	p. 64
Figura 45 – <i>Em Busca da Vida</i> .....	p. 66
Figura 46 – <i>Em Busca da Vida</i> .....	p. 66
Figura 47 – <i>Em Busca da Vida</i> .....	p. 68
Figura 48 - <i>Em Busca da Vida</i> .....	p. 68
Figura 49 - <i>Em Busca da Vida</i> .....	p. 68
Figura 50 - <i>Em Busca da Vida</i> .....	p. 68
Figura 51 – <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 69
Figura 52 – <i>Ossos</i> .....	p. 70
Figura 53 – <i>O Sangue</i> .....	p. 70
Figura 54 – <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 70



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 11
A trajetória de Pedro Costa.....	p. 14
De <i>O Sangue a Juventude em Marcha</i> .....	p. 15
<i>Juventude em Marcha</i> : o último ato nas Fontainhas.....	p. 18
1 A IMAGEM DIGITAL E OS PLANOS DE <i>JUVENTUDE EM MARCHA</i> .....	p. 20
1.1 A profundidade de campo, o preto e o granulado digital em <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 22
2. O FILME DE VENTURA: A <i>MISE-EN-SCÈNE</i> A PARTIR DO CONTATO DURADOURO COM UM PERSONAGEM.....	p. 33
2.1 A carta de Ventura: o passado no presente dos planos.....	p. 37
2.2 Entre a monumentalidade e o naturalismo: referências a Straub-Huillet e a John Ford.....	p. 44
2.2.1 A monumentalidade de Ventura, um personagem straubiano.....	p. 46
2.2.1 A proximidade de Ventura, um personagem fordiano.....	p. 51
3 <i>JUVENTUDE EM MARCHA</i> E O REALISMO CINEMATOGRAFICO.....	p. 55
3.1 O método imersivo e o realismo de <i>Juventude em Marcha</i> .....	p. 57
3.2 O realismo no escuro: a plasticidade digital e a colocação do passado nos planos.....	p. 61
3.3 <i>Em busca da vida</i> , de Jia Zhang-ke: outra utilização da profundidade de campo..	p. 66
5 CONCLUSÃO.....	p. 72
BIBLIOGRAFIA.....	p. 77
FILMOGRAFIA .....	p. 79

## INTRODUÇÃO

Este é um estudo sobre a contribuição da tecnologia digital à realização do filme *Juventude em Marcha* (2006), do realizador português Pedro Costa. O cineasta adotou-a entre 1996 e 1997, quando começou a produzir o filme *No Quarto da Vanda*, com uma câmara Panasonic DVX-100. A câmara digital, assim como o abandono concomitante da maquinária dos *sets* tradicionais de cinema, permitiu a Pedro Costa fazer filmes em contato longo e estreito com os moradores das Fontainhas, um bairro pobre da periferia de Lisboa.

Por maquinária tradicional, entendemos a presença, na filmagem, de equipes divididas em departamentos, de equipamentos possibilitadores de movimentos amplos de câmara, de atores profissionais e de um calendário que determina, de antemão, o plano de trabalho de cada dia de filmagem. Esses elementos, antes de constituírem um conceito rigoroso do que é um *set* tradicional, nos servem como parâmetro: eles estavam presentes no trabalho de Pedro Costa anterior à adoção da câmara digital, e desaparecem em *No Quarto da Vanda* (1999) e em *Juventude em Marcha*, que ele fez com reduzidíssimo material.

A câmara escolhida por Pedro Costa grava em fitas *mini-dv*, uma mídia que armazena, relativamente, muito tempo de imagem a um custo baixo<sup>1</sup>. Com elas, Costa pôde fazer filmes com estoque de gravação praticamente ilimitado, o que contribuiu para a feitura de planos longos e numerosos durante a realização. Pelo fato de a câmara ser leve e dispensar muitos acessórios, o diretor a levava sozinho, todos os dias, à locação, instalando no bairro das Fontainhas uma rotina de trabalho cinematográfico com sua equipe e atores. Esse é um dos principais aspectos do uso que o cineasta fez da nova tecnologia, um aspecto que corresponde a uma “instalação” ou “imersão” no seu ambiente de trabalho. O segundo aspecto que estudaremos é plástico: a câmara produz uma profundidade de campo, um granulado e uma gama de contraste singulares, que interferem na narrativa do filme. Ambos os aspectos levam-nos a um estudo sobre o plano, elemento cinematográfico privilegiado na obra de Costa desde o início de sua trajetória, e reforçado, como veremos, pelo uso do digital.

Focaremos nossa análise em *Juventude em Marcha*, terceiro filme realizado por Costa em *mini-dv* – depois de *No Quarto da Vanda* e de *Onde Jaz o teu Sorriso?* (2001). Não escolhemos os primeiros filmes por considerarmos o terceiro como uma espécie de obra de conclusão, que conjuga o caráter observacional de *Vanda* e *Onde Jaz*, feitos de muitos planos

---

<sup>1</sup> Uma fita *mini-dv* custa, hoje, cerca de 12 reais e grava até uma hora de imagens e sons.

longos e estáticos, com a força de uma *mise-en-scene* mais rigorosa e trabalhada com movimentos de câmera, traços presentes nos primeiros filmes de Costa. Isso torna *Juventude em Marcha* objeto de um estudo mais completo sobre as possibilidades expressivas do suporte digital no trabalho do cineasta.

No primeiro capítulo, veremos como Pedro Costa compôs planos usando artifícios próprios desse suporte, como a leveza da câmera, o baixo preço de sua mídia de gravação, a latitude de contraste, a profundidade de campo e o granulado das suas imagens. Seu trabalho nas Fontainhas consistia, basicamente, em criar cenas com poucos atores, em espaços fechados, tendo a câmera fixa enquadrando-os por um longo tempo. A câmera pequena, discreta, e agora sem refletores e técnicos ao seu redor, acrescenta a esses traços uma maior assimilação da iluminação natural dos ambientes, e uma sensível abertura para os gestos espontâneos dos atores, como veremos no capítulo 2. Trabalhando desta forma, o diretor se aproxima de um cinema documental primordial, como o dos irmãos Lumière. Esse cinema extrai do enquadramento (posição e distância focal da câmera) e dos elementos enquadrados (homens e objetos, estáticos ou em movimento) o máximo de expressividade cinematográfica, reduzindo a montagem a um mínimo necessário para a evolução de um plano a outro. André Bazin definiu tal tradição nos anos 1950, em textos como o “Montagem Proibida”, em que citava Charles Chaplin, entre outros, como exemplares desse modo cinematográfico afeito ao plano. Chaplin cultivava “uma comicidade do espaço, da relação do homem com os objetos e com o mundo exterior. Chaplin, em *O Circo* (1928), está efetivamente na jaula do leão e ambos estão juntos no quadro da tela,” (BAZIN, 1991, p. 64) ou seja, sem a necessidade da montagem para, em um jogo de cortes, simular a ocupação de Carlitos e do leão no mesmo espaço. Diálogos entre *Juventude em Marcha* e essa tradição aparecerão em alguns momentos do texto, quando apontarmos afinidades entre o filme de Costa e os dos Irmãos Lumière, Straub-Huillet, John Ford e Roberto Rossellini. A teoria de Bazin será aprofundada, principalmente, no terceiro capítulo, quando colocaremos os seus escritos sobre o realismo cinematográfico em diálogo com a forma de produção e a estética dos planos de *Juventude em Marcha*.

No primeiro capítulo, também estudaremos o aproveitamento de aspectos plásticos da imagem gerada por sua câmera, tais como a grande profundidade de campo, os altos contrastes e o granulado digital. Esses aspectos plásticos tendem a destacar o corpo dos personagens em relação aos cenários, que geralmente são ocupados por sombras (fig. 1 e 3, p. 24 e 25). O plano longo, que, na acepção de Bazin, respeita a densidade espacial do real, neste filme tem sua espacialidade afetada por uma escuridão que destaca os personagens iluminados

em seu interior. Além disso, essa escuridão faz com que o extra-campo invada o plano, como disse Comolli<sup>2</sup>, colocando em questão a acepção realista do mesmo. Como veremos ao longo do texto, o passado adentra o presente das Fontainhas nas cenas de *Juventude em Marcha*, em planos nos quais a escuridão parece reservar um espaço do quadro a uma ausência, àquilo que falta na vida de Ventura, como a mulher que o abandonou, a sua capacidade para o trabalho e sua mocidade em Cabo Verde, figuras sobre as quais ele fala em várias cenas.

No segundo capítulo, o método do cineasta será visto como deflagrador de um encontro duradouro e íntimo entre ele e Ventura. A câmera leve e o trabalho com reduzida equipe permitiram maior liberdade de trânsito de Costa e Ventura pelas Fontainhas e outras locações, onde eles puderam trabalhar independentemente de um plano de produção pré-estabelecido. Costa, assim, compôs as cenas à medida que ia conhecendo a realidade do bairro e as histórias da vida de Ventura, o que acrescentava novos gestos e falas do imigrante à trama. O diretor aproveita, por exemplo, a debilidade física real de Ventura para pedir a ele movimentos lentos diante da câmera. Dessa forma, o naturalismo se conjuga a uma gestualidade rigorosa. Relacionaremos essa conjugação às referências que a *mise-en-scène* de Costa faz ao cinema de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet e de John Ford. A gestualidade, a fala e as roupas do personagem Ventura, trazendo indícios de acontecimentos do seu passado, evocam, nos planos, lugares e tempos distantes das Fontainhas dos anos 2000.

No terceiro capítulo, estudaremos a imersão de Pedro Costa nas Fontainhas à luz da noção de realismo cinematográfico, anteriormente desenvolvida por André Bazin<sup>3</sup>, com o qual dialogaremos. Para o crítico, a filmagem em locações representava uma investida na essência realista do cinema, como mostraram Roberto Rossellini e outros diretores do neorealismo italiano. Em filmes como *Paisá* (1946) ou *Alemanha Ano Zero* (1948), Rossellini ia às locações interessado nas situações que podiam ser captadas na própria realidade e, para fazê-lo, submetia seu estilo aos fatos diante de si. Observaremos, no entanto, que a imersão de Pedro Costa se difere, em certos aspectos, da de Rossellini. Para o português, importa, mais do que a ida à locação para captar o imprevisível<sup>4</sup>, a instalação duradoura de um processo

---

<sup>2</sup> COMOLLI, Jean-Louis. “Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto de Vanda e Juventude em Marcha.”. In: O cinema de Pedro Costa. Rio de Janeiro: CCB, 2010. Catálogo.

<sup>3</sup> BAZIN, André. Cinema: ensaios. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1991.

<sup>4</sup> O cinema de Rossellini, segundo o cineasta Jacques Rivette, captava o que “não se sabe o que vai ser, quando, como; presente-se o evento, mas sem vê-lo progredir; tudo nele é acidente, logo inevitável; o sentimento mesmo do porvir, na trama impassível daquilo que dura” (RIVETTE, “Lettre

criativo em um lugar, envolvendo seus ambientes e habitantes de forma íntima e compartilhada.

A profundidade de campo é uma das técnicas realistas do cinema, segundo Bazin<sup>5</sup>. No terceiro capítulo, voltaremos à questão da profundidade de campo para comparar *Juventude em Marcha* a um filme de inspiração rosselliniana, *Em Busca da Vida* (Jia Zhangke, 2006). Assim, observaremos uma das características plásticas de *Juventude em Marcha* em relação ao cinema realista do cineasta chinês, que aproveita-se de uma outra maneira da profundidade de campo oferecida por uma câmera digital. Veremos que Costa tende a evitar esse recurso através da luz pontual, do apagamento dos cenários por meio de pretos densos e brancos estourados, e do posicionamento da câmera em *contre-plongée*.

A partir de dados plásticos como esses, e de considerações sobre o método imersivo de Pedro Costa, veremos como *Juventude em Marcha* nos permite repensar a noção de realismo cinematográfico apresentada por André Bazin. O trabalho do diretor é similar ao neorrealista, com aparato reduzido e grande interesse pelas locações. Ao mesmo tempo, ele transforma a ida à locação em um trabalho diário, sem calendários pré-estabelecidos, e compõe planos com uma plasticidade que o afasta de uma representação realista dos assuntos diante da câmera.

## A trajetória de Pedro Costa

Pedro Costa é um cineasta nascido em 3 de janeiro de 1959, em Lisboa, Portugal. Entre os 20 e 30 anos, frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, e depois trabalhou como assistente de direção e fez o seu primeiro longa-metragem, *O Sangue*, em 1989. Antes de estudar cinema, cursou História e teve uma formação empírica em música; tocava guitarra e participou, ainda adolescente, do movimento de bandas *punks* na Portugal do final dos anos 1970. Dessa época, o cineasta costuma citar a rotina com amigos em quartos, ouvindo discos, e guarda, da música ouvida, uma referência de simplicidade que parece ecoar na sua carreira de cineasta, a julgar pelo que vemos nos seus filmes recentes<sup>6</sup>. Neles, há uma

---

sur Rossellini”, 1955).

<sup>5</sup> As técnicas do cinema “interessado na realidade” analisadas por Bazin (1991) são, principalmente, a profundidade de campo, o plano-sequência e o movimento de câmera.

<sup>6</sup> O título inglês do filme, “Colossal Youth”, é o nome de um disco da banda pós-punk Young Marble Giants, admirada por Pedro Costa, que diz: “A maioria daqueles grupos ainda resiste por causa daquele não saber, daquela cegueira de base do punk – mesmo que esteja mal, a gente vai fazer assim.

redução do aparato de produção ao quase mínimo necessário para a filmagem, que é feita de forma íntima com seus personagens e lugares.

Pelos seus filmes, o diretor já foi reconhecido por importantes festivais de cinema e pela crítica. Houve uma retrospectiva de sua obra na Tate Modern de Londres, em 2009, e os filmes *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha* foram exibidos no Festival de Cannes, nos anos de 2002 e 2006, onde Pedro Costa foi ovacionado. O livro “Cem Mil Cigarros”, importante fonte de pesquisa para o nosso trabalho, reúne dezenas de ensaios escritos por estudiosos de cinema, de diversas partes do mundo, sobre a sua obra. Os longa-metragens de Costa são *O Sangue* (1989), *Casa de Lava* (1994), *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (1999), *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (2001), *Juventude em Marcha* (2006) e *Ne Change Rien* (2009). Também fez curtas-metragens e instalações em vídeo, alguns deles com o mesmo material bruto com o qual compôs os longas.

Em sua filmografia, é conhecida a virada que se deu entre *Ossos* e *No Quarto da Vanda*. Até *Ossos*, Pedro Costa trabalhou com grandes equipes de produção, assistentes, refletores de alta potência, maquinária para movimentos complexos, câmera de 35 milímetros e agendas relativamente curtas de filmagem. Depois, trocou esse aparato por uma câmera digital *mini-dv*, uma equipe de poucas pessoas e trabalhou diariamente, durante alguns anos, em um pequeno bairro lisboeta para fazer o que seriam os filmes *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*.

### **De *O Sangue* a *Juventude em Marcha***

O primeiro filme do diretor, *O Sangue* (1989), narra a história de três irmãos que se veem diante da morte do pai. É um filme quase expressionista na trajetória do diretor, filmado em preto e branco, marcado por uma encenação rígida e por uma iluminação pontual, muito contrastada. Os gestos dos atores são bem demarcados e geralmente contidos. Eles são filmados, muitas vezes, em planos médios e *closes*, havendo movimentos de câmera sucintos e precisos, de forma que se pode ver um diálogo entre seu estilo e o do cineasta francês Robert Bresson. Os cenários são realistas, a iluminação oscila entre a sobriedade dos meios-tons e os altos contrastes, similares a filmes de Bresson como *Um condenado a morte escapou* (1956), *Mouchette* (1967) e *L'Argent* (1983). O elenco é composto por atores

---

Aquela coisa de não terem instrumentos. Eu também não tenho.” CÂMARA, Vasco. *O Ventura é um tipo muito destruído, e eu também*. In: <<http://pedrocosta-heroi.blogspot.com.br/2008/02/o-ventura-um-tipo-muito-destruido-e-eu.html>>. Acesso em 20/01/2013.

portugueses famosos, como Pedro Hestnes, Nuno Ferreira, Inês Medeiros e Canto e Castro. O trabalho deles é dirigido no sentido de uma *mise-en-scène* minimalista e muito sincronizada com a câmara, em *travellings* e movimentos que enquadram detalhes do corpo dos atores, novamente à maneira do diretor francês.

Já *Casa de Lava* (1994), rodado em Cabo Verde, atenta para a influência dos cenários naturais sobre a trama e o comportamento dos personagens, cujos gestos são filmados, muitas vezes, de longe, em planos abertos. O longa-metragem mostra a relação entre a enfermeira Mariana (Inês de Medeiros), vinda de Portugal, e o cabo-verdiano Leão (Isaach de Bankolé), um operário que sofre um acidente de trabalho e passa boa parte do filme desacordado em um hospital. Mariana, entre visitas ao convalescente Leão, vaga pelos arredores do hospital e conhece a pequena vila onde está instalada, próxima a vulcões e ao mar. Os planos de maior escala na obra de Costa estão nesse filme. O longa-metragem começa com imagens documentais de um vulcão em erupção, e ao longo do filme vemos cenas em que os personagens andam em grandes cenários abertos, um pouco à maneira que Roberto Rossellini dirigiu Ingrid Bergman em *Stromboli* (1950). Há uma errância dos personagens Leão e Mariana por entre a terra e as casas de lava, e nisso um revelado interesse do cineasta tanto pela figura humana quanto pelo cenário natural. Pode-se afirmar que o real começa a adentrar o seu cinema. Pedro Costa se afasta um pouco do lirismo quase onírico e rigidamente demarcado (com atores e técnicos) de certas cenas de *O Sangue*. *Casa de Lava* “experimenta” a locação: o diretor subverte planos de filmagem para ir a sós com o diretor de fotografia Emmanuel Machuel em busca de eventos ausentes do roteiro, e assim dirige uma nova relação com as pessoas e os ambientes filmados. Percebemos, aí, a semente de um método imersivo que deflagrará radicalmente, alguns anos depois, *No Quarto da Vanda*.

Ao final da rodagem de *Casa de Lava*, alguns figurantes e ajudantes da equipe, naturais de Cabo Verde, pedem a Costa para que leve cartas, presentes e mensagens a moradores do bairro das Fontainhas. Pedro Costa atende ao pedido e trava contato com o bairro lisboeta, que o recebe bem. Costa, além de levar os presentes, conversa com as pessoas do bairro em crioulo, língua que aprendera durante a produção de *Casa de Lava*. Ele, então, decide fazer lá o seu próximo filme, *Ossos*. Este filme é uma ficção sobre três pessoas que vivem entre a pobreza do local e o centro da cidade, onde trabalham. Elas são Clotilde (Vanda Duarte), uma empregada doméstica; uma prostituta vivida por Inês de Medeiros; e o pai de um bebê, interpretado por Nuno Vaz. Pela primeira vez em sua carreira, Costa trabalha com atores não-profissionais nos papéis principais, como é o caso de Vanda Duarte. Mesmo

passado, em grande parte, na pequena Fontainhas, *Ossos* ainda é feito com uma grande equipe – a maior da carreira de Costa, com cerca de 50 pessoas – e muito equipamento. É também um filme bastante bressoniano, com atenção especial aos pequenos gestos dos atores, e um realismo fotográfico conjugado a atuações antinaturalistas.<sup>7</sup> O trabalho de direção desenvolvido por Pedro Costa neste filme é, sobretudo, nos planos, novamente: neles, tenta-se recriar a luz que entra pelas janelas das casas das Fontainhas; a duração dos quadros persiste, mesmo que os gestos da ação sejam mínimos; Costa chama atenção para as (geralmente poucas) palavras que as pessoas trocam em si, e para seus corpos que hesitam em se tocar dentro do espaço enquadrado.

O filme lida com dramas comuns das pessoas do bairro, mas ficcionaliza-os de uma forma que não satisfaz a algumas delas. Além de expostas na trama, elas têm suas rotinas muito alteradas pelo *set* de filmagem instalado no local. Vanda Duarte, uma das atrizes, pede a Pedro Costa que faça, então, um outro filme, mais atento ao que realmente se passa no bairro e com o cineasta mais presente em seu cotidiano, sem uma equipe tão grande envolvida na filmagem. Costa aceita a proposta e começa a ir, muitas vezes sozinho, às Fontainhas para filmar Vanda em seu quarto. Vai com a câmera digital, às vezes acompanhado por um técnico de som, e com pequenos refletores, que podiam ficar guardados na própria locação<sup>8</sup>; foi daí que nasceu *No Quarto da Vanda*. O diretor declarou que

(...) esse filme é muito estranho, porque é um filme que realmente se fez por si próprio, é muito mágico. É o meu único filme que eu realmente senti ter uma vida própria, e uma luz própria, até: a luz do filme é a luz dos seus rostos, da Vanda e dos outros, pois eles têm uma energia especial.<sup>9</sup>

Esse longa-metragem de três horas, gravado em digital durante 12 meses de presença diária do cineasta no bairro, é bastante diferente dos anteriores. Vemos, nele, uma maior constância de planos-sequência longos, todos estáticos, muitos durando entre dois e três minutos. Não há nenhum movimento de câmera. A encenação é mínima, muito interessada

---

<sup>7</sup> O fotógrafo de *Ossos*, Emmanuel Machuel, que também fizera *Casa de Lava*, trabalhou com Robert Bresson no filme *L'Argent* (1983).

<sup>8</sup> os pequenos refletores ficavam no próprio quarto de Vanda entre um dia e outro de filmagem, como Costa revela no filme *All Blossoms Again* (Aurélien Gerbault, 2006), documentário sobre a trilogia das Fontainhas.

<sup>9</sup> GANDOLFI, Loreta. *Lights off on Pedro Costa*. In: <<http://www.takeonecff.com/2013/lamour-nexiste-pas-lights-off-on-pedro-costa>>. Acesso em: 21/03/2013



em observar a vida real de Vanda e dos habitantes do local, que conversam, fumam, usam drogas, trabalham, reúnem-se nas vielas, etc. Com uma câmera pequena, discreta e operada sem assistentes, o diretor grava os gestos mais banais de Vanda em seu quarto, quase sempre do mesmo ângulo, diariamente. Essa câmera institui uma textura difícil de se definir, crua, contrastada, granulada, que, com o enquadramento, revela as cores e os feixes da luz naturais das Fontainhas. O plano toma conta do cinema de Pedro Costa, quase não havendo cortes dentro das cenas.

### ***Juventude em Marcha: o último ato nas Fontainhas***

Em 2006, é lançado *Juventude em Marcha*. Este filme é uma continuação do processo começado em *No Quarto da Vanda* e, com *Ossos*, conclui a chamada “trilogia das Fontainhas”. Novamente, Pedro Costa contou com a DVX100 e uma equipe reduzida. Filmou mais de 300 horas de material bruto, o dobro do que fez para o filme anterior, para montar um filme de duas horas e meia de duração. *Juventude em Marcha* envolveu alguns técnicos a mais, como o diretor de fotografia Leonardo Simões, e mais tempo de produção – um total de 18 meses de filmagem.

O longa-metragem acompanha um período de alguns dias na vida de Ventura, um senhor nascido em Cabo Verde que trabalhou, nos anos 1970, como operário na construção civil em Lisboa. Na primeira sequência, Ventura é abandonado por uma mulher chamada Clotilde, logo após ela jogar seus móveis pela janela de um sobrado. Depois disso, ao longo de todo o filme, ele visita seus filhos, a quem fala sobre a relação com essa mulher, suas lembranças, trata de assuntos cotidianos e, em grande parte, ouve o que eles têm a lhe dizer. A maioria dos seus filhos mora nas Fontainhas, e outros já moram no conjunto habitacional para o qual os habitantes do bairro estão sendo transferidos, o Casal da Boba.

O filme oscila entre dois registros. Em um deles, a câmera observa, estática, as conversas de Ventura com os seus filhos. Dentre esses filhos está Vanda. Os planos-sequência nos quais ela aparece são os mais longos do filme, chegando a dez minutos de duração. Eles citam, claramente, o estilo estático e de gestos espontâneos do filme anterior, *No Quarto da Vanda*. O outro registro é aquele no qual Ventura fala solenemente, ao filho Lento e aos outros, palavras ditas de forma lapidar, que remetem a Clotilde e à sua juventude em Cabo Verde, onde conheceu a mulher e viveu o processo de independência daquele país. Em certos momentos, lê as palavras de uma longa carta que Lento deve decorar e escrever para uma mulher distante, e que confere ao filme um tom épico e nostálgico.

*Juventude em Marcha* parece claramente influenciado por *Gente da Sicília* (Straub-Huillet, 1999), longa-metragem que os diretores franceses Jean-Marie Straub e Danielle Huillet remontavam quando Pedro Costa os filmou, ao longo de cinco semanas, em digital, para a realização de *Onde Jaz o Teu Sorriso?* Da mesma forma que os franceses haviam enquadrado Silvestro, protagonista de *Gente da Sicília*, usando *contre-plongées*, Pedro Costa também se serve desse recurso para enquadrar Ventura. A fala empostada do imigrante também lembra a do personagem do filme de Straub-Huillet, e ambos os filmes mostram uma sucessão de visitas do personagem principal a seus familiares e conhecidos.

O filme de Pedro Costa abarca alguns traços da *mise-en-scène* de Straub-Huillet, como veremos. *Juventude em Marcha* é a conjugação da imersão minimalista de *No Quarto da Vanda*, no qual víamos a protagonista Vanda fazer gestos cotidianos, com cenas mais forçosamente encenadas, inspiradas nas histórias de Ventura, que Pedro Costa quis ficcionalizar com gestos rígidos. Porém, apesar de encenados, os planos de *Juventude em Marcha* são atravessados pelas palavras e sentimentos reais do personagem, por aquilo que só foi possível captar na longa relação entre o diretor e seus atores. Em *Ossos*, Costa não tinha podido olhar plenamente para eles:

Vi apenas 20% das coisas que devia ter visto diariamente porque o meu olhar era atraído para a equipa de filmagem e assim, os meios e os fins não foram devidamente pensados. Foi então que percebi que tinha de fazer as coisas de outra maneira. E percebi também que a forma habitual de fazer filmes é completamente errada. (COSTA, 2006, apud GALLAGHER, 2009, p. 40).

É impressionante, em *Juventude em Marcha*, a conjugação entre um regime de ficção rígido, no qual se exige que Ventura e seus filhos atuem marcadamente, e uma grande sensação de familiaridade entre essas pessoas, o espaço cênico e a câmara. Ventura é íntimo do *set* de Pedro Costa, está à vontade diante do cineasta, e essa intimidade será, diferentemente de *No Quarto da Vanda*, trabalhada com recursos de *mise-en-scène* mais ostensivos: os gestos serão mais precisos, a luz pontual e contrastada; Ventura terá um figurino para cada cena, vestindo um terno preto, um pijama ou uma faixa na cabeça; e falará, para o filho Lento, oito vezes ao longo da trama, o texto de uma carta relativamente longa. São recursos ficcionais chamativos, mas ligados à biografia e ao ambiente do próprio Ventura. Ver como uma câmara digital contribuiu para essa escrita ficcional, interessada, sobretudo, na composição de planos, é a tarefa deste texto.

Consideramos o plano como o principal elemento do cinema de Pedro Costa, e o

elegemos, também, como aspecto privilegiado na análise do filme. Apresentaremos cópias de fotogramas de *Juventude em Marcha*, nos quais poderemos ver os traços da *mise-en-scène* e da fotografia estudados. A análise desses traços contará com o aporte de textos críticos, teóricos, artigos sobre a realização dos filmes de Costa, e depoimentos do diretor sobre o método que ele adotou na produção desse longa-metragem.

Em que medida o suporte digital influencia a realização dos planos de *Juventude em Marcha*? Essa pergunta embasa nossa pesquisa, e direciona nossas observações em cada um dos capítulos. Veremos, no capítulo 1, como o digital contribuiu para certas características dos planos do filme, como a profundidade de campo, o contraste e a textura das imagens. No segundo capítulo, o método de realização no qual o digital é empregado será relacionado a um trabalho de *mise-en-scène* íntimo do protagonista Ventura. Por fim, no terceiro capítulo, analisaremos o filme à luz da noção de realismo cinematográfico proposta por André Bazin, considerando, novamente, o método de filmagem, a *mise-en-scène* e a plasticidade dos planos. Veremos que o trabalho de Costa pode deslocar a discussão sobre a noção de realismo, na medida em que o digital oferece ao cineasta uma forma singular de lidar com o real, participando da rotina do lugar onde o filme acontece.

## **1 A IMAGEM DIGITAL E OS PLANOS DE *JUVENTUDE EM MARCHA***

Neste capítulo, vamos observar como alguns atributos da câmera de Pedro Costa influenciam a estética de *Juventude em Marcha*. Esses atributos são materiais e plásticos. A respeito dos atributos materiais, observamos que a câmera é leve, pequena e está diariamente disponível ao cineasta. Em relação aos aspectos plásticos, percebemos que ela produz profundidade de campo, cores e textura singulares. Em vários momentos deste texto, veremos que tais aspectos influenciam a narrativa do filme, e este capítulo se dedica a, introdutoriamente, apresentar essas influências em traços gerais. Nossa principal intenção, por ora, é mostrar que Pedro Costa, mesmo conectado com uma tradição cinematográfica centrada no plano, afasta-se do realismo inerente a essa tradição, na medida em que compõe os planos interessado, também e fortemente, por sua plasticidade.

O fato de a câmera DVX100 ser do próprio diretor permitiu a ele, um cineasta já dedicado a enquadramentos precisos nos seus filmes anteriores, compor os planos de *Juventude em Marcha* ao longo de uma longa rotina no bairro das Fontainhas. Esses planos podiam demandar, às vezes, mais de uma semana de trabalho. Pedro Costa criava, dia a dia, as encenações com Ventura, Nhurro, Bete, Lento e Vanda. Ele diz que, nas Fontainhas, “todo

plano é uma cena, todo plano é um filme”<sup>10</sup>.

O crítico português João Nisa identifica o digital como incentivador da feitura de cenas menos fragmentadas por cortes. A partir de *No Quarto da Vanda*,

o primeiro dos filmes de Costa a utilizar o suporte digital e verdadeiro ponto de viragem da sua obra, assistiu-se assim à substituição da maior fragmentação dos corpos e dos lugares característica do seu trabalho anterior [...] pela tendência para a apresentação consecutiva de um conjunto de cenas filmadas cada uma delas num único plano, numa escala mais aberta e com a câmara fixa, sucedendo-se frequentemente esses diversos blocos sem o recurso a qualquer tipo de planos de transição. (NISA, 2009, p. 302)

Costa passa a trabalhar, sobretudo, a composição de planos-sequência. Os enquadramentos revelam a relação entre os personagens e o espaço cênico ao longo da duração da tomada, à maneira da tradição delineada por André Bazin. Para este crítico, o cinema, devido à sua ontologia fotográfica, respeita a densidade espacial do real e pode fazer dela seu principal recurso expressivo, tornando a montagem secundária (BAZIN, 1991, p. 59). Outros teóricos e cineastas escolheram o plano e, mais amplamente, a noção de *mise-en-scène* (o “colocar em cena”, literalmente) para estudar ou defender um cinema cujos principais meios expressivos são os que se dão na duração da cena enquadrada pela câmara, o que identificamos ao trabalho de Pedro Costa. O cineasta resiste a mover a câmara, aproveitando-se de sua leveza apenas para levá-la de um lugar do bairro a outro. Para a feitura dos planos, ela é usada como uma grande câmara de 35 milímetros:

Tenho a impressão de que essas pequenas câmeras vêm com uma etiqueta que diz seu preço, “3 CCD’s e Optical Zoom”, e também uma etiqueta invisível – embora muito clara para mim -, que diz: “movimente-me, movimente-se, você pode fazer tudo comigo”. Isso não é verdade. Não faça isso com usa câmara ou gravador de som, não faça o que querem aqueles que a fabricam. Comprei esta Panasonic, mas não vou fazer o que quer a Panasonic. Coisas são usadas para trabalhar, câmeras, câmeras pequenas, são muito úteis e práticas, acessíveis, mas veja, é preciso trabalhá-las bastante, e trabalho é o oposto de conforto. Conforto é a idéia primeira, tal como a ausência de resistência. (COSTA, 2010, p. 165)

Sua câmara *mini-dv*, popular no mercado de televisão à época da produção de *Juventude em Marcha*, grava em até 720 linhas de resolução. É uma câmara *standard definition* (definição padrão, SD), e não *high definition* (alta definição, HD)<sup>11</sup>. Essa câmara, considerada semiprofissional, é o meio pelo qual o diretor tenta retomar

---

<sup>10</sup> Conforme Pedro Costa diz no filme *Finding The Criminal (Conversation With Pedro Costa)* (Craig Keller, 2010)

<sup>11</sup> O SD é um padrão inferior ao de 1080 linhas do HD, que hoje, mesmo em câmeras semi-

uma *mise-en-scène* clássica, que lhe é referencial, mas sem que essa escrita imite a plasticidade realista do filme de 35 milímetros. Com a sua câmera, ele alcançou uma plasticidade própria, granulada, de linhas suaves, menos dura e menos definida que a imagem HD, mas alcançando certo *feeling*<sup>12</sup>, mesmo que com outra aparência, do cinema tradicional.<sup>13</sup>

### 1.1 A profundidade de campo, o preto e o granulado digital em *Juventude em Marcha*

A grande profundidade de campo da imagem digital tende a facilitar a prática da filmagem, sobretudo de planos filmados com lentes abertas.<sup>14</sup> Essa imagem é focada em toda a sua profundidade, e Costa não precisa medir com uma trena (o que é usual nos departamentos de fotografia) o foco nas diferentes distâncias entre os assuntos e a câmera. Como o foco tende a ser infinito, Costa verifica-o no próprio monitor LCD da câmera. Isso torna a operação mais confortável, ainda mais em cenas com a câmera colocada em altura baixa, o que é muito recorrente em *Juventude em Marcha*. O filme é feito de imagens que, para serem precisas (isto é, focadas e bem coordenadas entre câmera e ator), não precisam de

---

profissionais, já oferece até 1920 linhas de resolução. Essa imagem *SD* é um arquivo relativamente leve, que pode ser bem armazenado mesmo em mídias de gravação pequenas. Uma fita *mini-dv*, que mede cerca de seis por dois centímetros, armazena 60 minutos - cerca de 13 gigas - de imagens e sons. Isso pode ser o suficiente para um dia inteiro de gravação.

<sup>12</sup> Ver *Finding the criminal: a conversation with Pedro Costa*.

<sup>13</sup> A DVX100 é conhecida por produzir imagens com linhas mais suaves que suas concorrentes, principalmente da Sony. Um teste comparativo entre a Panasonic, usada por Costa, e a PD-150, câmera *mini-dv* da Sony com semelhante definição, mostra que a DVX100 produz imagens mais próximas ao filme (de 35 ou 16 milímetros) no aspecto da reprodução dos movimentos e dos tons. Ver “DVX100 / Sony PD-150 Comparison Shoot” In: [http://www.lafcpug.org/reviews/review\\_dvx\\_pd150.html](http://www.lafcpug.org/reviews/review_dvx_pd150.html). Acesso em 03/10/2012.

<sup>14</sup> A profundidade de campo é definida por quatro fatores técnicos: a metragem da lente, a distância do objeto focado em relação à lente, a abertura do diafragma e o tamanho da superfície receptora de luz e geradora da imagem. Destes elementos, o que mais difere a captação em digital da captação em filme é a superfície receptora da luz. Nas câmeras digitais, sensores como o *CCD* (*charge-coupled device*) e o *CMOS* (*complementary metal-oxide-semiconductor*) exercem a função do fotograma (de 35, 16 ou 8 milímetros) do cinema tradicional. Eles recebem a luz filtrada pelas lentes e emitem um sinal eletrônico carregador das informações sobre aquela imagem. Quanto menor o tamanho desta superfície, maior será a profundidade de campo da imagem gerada pelo sensor, princípio que vale também para a captação em película. A profundidade de campo permitida pela combinação dos *CCD* com as lentes da câmera DVX100 é maior do que a permitida pelos filmes e lentes das câmeras analógicas, que produzem imagens com foco mais crítico, ou seja, mais distinguível ao longo da profundidade da imagem.

uma grande estrutura de *set*, podendo ser feitas com uma câmera leve.

Pedro Costa e o diretor de fotografia Leonardo Simões aproveitam a grande profundidade de campo da câmera para filmar, por exemplo, Ventura em caminhadas nas quais ele está sempre focado, mesmo quando varia a distância entre seu corpo e a câmera durante o plano. Por outro lado, Costa anula essa profundidade – que pode tender a uma planificação excessiva da imagem –, fazendo uso de uma iluminação pontual. Em algumas cenas do filme, só vemos nitidamente as figuras pontuadas pela luz, e as outras ficam submersas na escuridão (fig. 1). O escuro destaca os assuntos iluminados do seu contexto, mesmo quando esses assuntos não aparecem em *close*. Para um filme que quase descarta a montagem dentro das sequências, essa é uma boa forma de destacar um personagem que está relativamente longe (fig. 3, p. 25). Mesmo nos planos mais abertos, Costa prefere desenhar, com sua câmera e luz, ambientes com poucos elementos. Não nos dá detalhes do plano de fundo (fig. 1 e 2), mas borra-os, expondo em cada imagem as indefinições (narrativas, temporais e espaciais) que o filme cultiva.

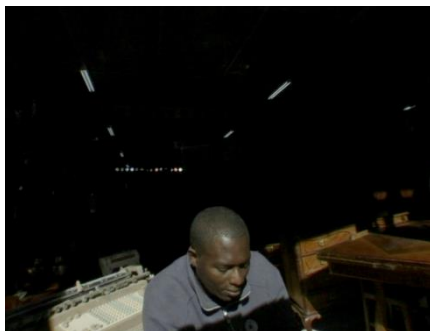


Fig. 1 - *Juventude em Marcha*



Fig. 2 - *Juventude em Marcha*

Essas indefinições espaciais, que grandes porções da imagem densamente escuras ou brancas produzem, devem-se ao aproveitamento da baixa latitude de contraste da câmera digital.<sup>15</sup> Nas fig. 1 e 2, a indefinição quase total dos planos de fundo é alcançada através da iluminação e da forma como a câmera expõe, plasticamente, a cena. Na primeira figura, o escuro chega a impedir que saibamos onde a sequência se passa – provavelmente é algum

<sup>15</sup> A latitude de contraste é o intervalo, medido em *stops* (cada *stop* é um ponto de abertura do diafragma), dentro do qual uma imagem possui informação legível, ou seja, onde apresenta luminosidade acima do preto total e abaixo do branco “estourado”. Enquanto negativos consagrados no mercado cinematográfico oferecem latitude de até 13 *stops*, o vídeo digital, em lançamentos mais recentes como a câmera Red One, chega a no máximo dez *stops*. A latitude de contraste da DVX100 é de cerca de oito *stops*. É um intervalo relativamente pequeno, e qualquer informação de cor situada em pontos inferiores ou superiores a ele é perdida, sendo apresentada como branco ou preto puros. Vemos que em muitos planos do filme o diretor se aproveita desses extremos.

lugar nas Fontainhas –; e na segunda, temos uma indefinição total do ambiente externo, que se apresenta “estourado”. Muitos textos apontam para a expressão do preto em *Juventude em Marcha*, relacionando-o às ausências inscritas no plano<sup>16</sup>, ao encontro entre passado e presente<sup>17</sup>, e à materialidade da imagem que, escura e pixelizada, chama atenção do espectador.<sup>18</sup>

Com o preto, o filme adiciona ao presente lisboeta uma camada um tanto abstrata, de indefinição dos objetos e do espaço. Não é no terreno da denúncia (e sua tendência à profusão de informações) que estamos, por mais que a realidade seja um grande interesse de Costa. A realidade o interessa, também, pelo que nela falta, pelas ausências de informação em suas formas. O escuro profundo e o branco saturado impedem uma contextualização informativa, com grande profundidade de campo, do ambiente rarefeito<sup>19</sup> de Ventura.



Fig. 3 – *Juventude em Marcha*



Fig.4 – *Juventude em Marcha*

Na fig. 3, da cena no museu, um quarto do plano (toda sua parte superior) é preto, cor que também envolve Clotilde na primeira cena do filme (fig. 6, p. 26), quando ela se despede de Ventura. Nas cenas passadas no bairro para o qual Ventura e seus vizinhos são transferidos, o preto vem em contraste com um branco asséptico, “estourado”, que apaga o contorno dos objetos (fig. 5). O preto, por ser uma ausência de informação, é um recurso

<sup>16</sup> HASUMI, Shiguéhiko. “Aventura: um ensaio sobre Pedro Costa”. In: Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 144.

<sup>17</sup> BRENEZ, Nicole. “Toda a Nova Arte Poderia Ser Qualificada como Montagem”: Onde Jaz o Teu Sorriso? ou da Necessidade Artística em Contexto Materialista. In: Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 285.

<sup>18</sup> BRAGANÇA, Felipe. “Vanda e Ventura: elogio aos ruídos como fonte de beleza”. In: O Cinema de Pedro Costa. CCBB, 2010. Catálogo, p. 107

<sup>19</sup> A “rarefação” é uma tendência oposta à “saturação” nas definições que Gilles Deleuze dá às duas grandes tendências do plano, em seu livro *A Imagem-Movimento*. Para Deleuze, “os elementos são dados umas vezes mais numerosos [saturação] e outras vezes muito escassos [rarefação].” (DELEUZE, 1990, p. 28).

plástico importante para o que o filme quer contar: o intervalo entre os passados invisíveis de Ventura (o “fora” do filme que são Cabo Verde, o centro de Lisboa de décadas passadas e o surgimento das Fontainhas, lugares onde ele viveu e que evoca em suas falas) e seu presente visível, iluminado. O preto ocupa sequências e uma história na qual vários passados são evocados no presente. Ele colore as roupas dos personagens que, assim trajados, carregam a cor das Fontainhas para o apartamento branco no Casal da Boba (fig. 4, 5). Se de tão escuro o preto vibrava nas Fontainhas, o branco “estoura” nas sequências passadas no prédio, para onde os moradores do antigo bairro estão sendo transferidos. Eles levam, em seus corpos negros, a carga de um passado em comunidade.

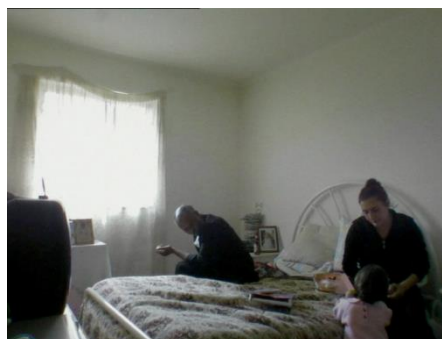


Fig. 5 - *Juventude em Marcha*

Esta é uma situação repetida algumas vezes durante o filme: Ventura e Vanda conversam no apartamento novo, com a câmera enquadrando-os em plano geral. Eles falam, quase sempre, sobre a vida deixada nas Fontainhas, ou sobre um passado recente, como o nascimento da filha de Vanda. A própria aparição de Vanda, sentada em sua cama e vista a uma distância média, com gestos espontâneos e carismáticos, nos remete ao filme anterior a *Juventude em Marcha*, *No Quarto da Vanda*. Contra a brancura do apartamento novo, os personagens carregam o preto em suas roupas, cor predominante nas cenas passadas no bairro das Fontainhas. “As cenas de *Juventude em Marcha* entre Ventura e Vanda, no quarto dela do Casal da Boba, são a convergência entre o velho e o novo, em conteúdo e forma.”<sup>20</sup> Em outras cenas também temos o encontro do passado com o presente, concomitantemente à apresentação, dentro do quadro, de figuras escuras e claras, como na sequência de abertura do filme:

---

<sup>20</sup> RECTOR, Andy. “Pappy: a rememoração dos filhos”. In: Cem mil cigarros. Lisboa: Orfeu Negro, 2009. (p. 224)





Fig. 6 – *Juventude em Marcha*    Fig. 7 – *Juventude em Marcha*    Fig. 8 – *Juventude em Marcha*

Em meio à penumbra, no momento em que Clotilde compartilha com Ventura as lembranças de um passado possivelmente comum – falando sobre um lugar da infância em Cabo Verde –, ela segura uma faca reluzente, que é o ponto mais claro da imagem. Depois ela para de falar e vai se distanciando de Ventura (para quem, supomos, ela olha) e da câmera. Enquanto seu corpo afunda na escuridão, a faca mantém-se reluzente, destacando-se em meio ao preto. As palavras de Clotilde, em crioulo, falam do passado (“Eu nadava como um peixe. Tinha ombros mais largos que os de qualquer garoto em São Felipe. Eles só ficavam na praia e gritavam: 'Olha o tubarão, Clotilde!'”), um passado que se mantém vivo na imaginação de Ventura, assim como a faca mantém-se reluzente em meio ao preto.

Nos planos do caboverdiano passados em um museu (fig 3, p. 25), as áreas escuras ocupam o grande teto<sup>21</sup> dos planos, que é maior em *Juventude em Marcha* do que nos filmes anteriores de Costa. Esse estilo de enquadramento, se pode ser uma referência discreta a Straub-Huillet, também indica uma percepção, por Costa, de que os ambientes já forneciam áreas escuras dentro das quais os personagens, pontualmente iluminados, se destacariam. Assim, não eram necessários muitos refletores para demarcar contraste. Esse escuro reforça a presença de Ventura e as ausências relatadas em suas histórias, sempre relacionadas ao passado.

Quase todos os planos do filme são com câmera baixa, deixando um grande espaço no alto do quadro. Configura-se, assim, um imenso desenquadramento dos corpos, que não estão mais no centro do quadro, mas relegados à sua periferia. – como a luz, a quem só cabe uma parte fraca da imagem. [...] O corpo inteiro de Ventura passeia ao longo das imagens. [...] O uso constante de lentes focais curtas abre o campo, fazendo flutuar os corpos filmados em um quadro muito vasto para eles. (COMOLLI, 2010, p. 98).

Nos planos de *Ossos*, a luz artificial tinha a função de destacar os personagens, empregando contraluzes que os contornavam: na fig. 9, vemos a silhueta de um personagem

<sup>21</sup> Teto é o nome que se dá ao espaço, no enquadramento, entre o corpo do personagem - ou assunto principal - e a borda superior da imagem.

daquele filme, silhueta destacada do ambiente por uma luz artificial. Na fig. 10, o contraluz “quente” destaca os personagens no exterior “frio”. Na fig. 11, a luz principal, suavemente recortada, e um contraluz, colocam Vanda em um plano-médio obscuro.

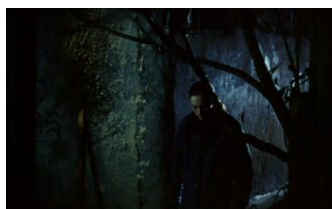


Fig. 9 – *Ossos*



Fig. 10 - *Ossos*



Fig. 11 - *Ossos*

Já em *Juventude em Marcha*, Costa encontra outras soluções para criar planos contrastados nos quais os personagens, principalmente Ventura, se destacam do cenário. E encontra as soluções no próprio ambiente em que está imerso, graças ao novo método de produção. Filmando muitas vezes sem refletores, o diretor realça, com o enquadramento e a manipulação do diafragma da câmera (que ele mesmo opera), os espaços vazios já existentes entre os corpos e as bordas da imagem, e, assim, os destaca. Os cenários já lhe ofereciam janelas, espaços esvaziados e escuros, como os do museu, e eles puderam ser aproveitados na composição dos planos. Os personagens muitas vezes aparecem perto de janelas e portas, o que não se deve a um “motivo teórico”, como diz o diretor, e, sim, por uma questão prática: sem luz artificial, é pelas janelas e portas que a luz entra, fazendo com que os atores sejam colocados perto delas.

O fato de eu não ter iluminação me leva a fazer cenas nas quais as pessoas vão para a janela, aproveitar a luz natural. E se o Ventura vai para uma janela, ele tende a pensar, e [ali] seus olhos brilham. Se a Vanda vira o rosto para a janela, ela vai ficar muito bonita e vai ficar muito melancólica. (...) e quando eu peço para ela “vá para perto da janela porque não temos refletores”, isso faz o filme, também. Eles vão para a janela, vão para a porta, por razões técnicas, mas isso vira uma ideia.<sup>22</sup> (COSTA, GORIN, 2009)

22

*The fact that I don't have lightning makes me do scenes where everybody goes to the window and catch the light. And if Ventura goes to a window he tends to think and his eyes go bright. If Vanda turns her face to the window she will become very beautiful and she will become very melancholic. (...) and when I ask her “go a little bit closer to the window because we don't have a projector that makes the film, also. They go to the window, they go to the door, for technical reasons but it becomes an idea.*



Fig. 12 - *Juventude em Marcha*

Enquadradas de maneira a destacar os personagens em meio ao cenário, as imagens dos planos ainda passam pelo sensor de uma câmera que, com baixa latitude de contraste, acentua a diferença entre as áreas de luz e as áreas de sombra. Isso acentua o efeito de contraste já existente na iluminação natural dos ambientes. Na fig. 12, os personagens são destacados do ambiente através de um contraluz e de um cenário que recorta seus corpos pretos em relação ao espaço branco. Mesmo que em outras cenas Pedro Costa use luz artificial, ela intensifica efeitos luminosos que já existiam nas locações. As grandes zonas negras ou brancas e o grande teto, ao longo do filme, também instituem um certo tipo de intimidade entre espectador e filme, segundo o crítico português João Nisa:

A prolongada exibição de um mesmo espaço fechado, normalmente iluminado pela luz proveniente de uma única abertura (uma janela ou porta, incluída na imagem sem que se veja, no entanto, aquilo que está para além dela), através de planos fixos de longa duração nos quais a sua presença se impõe de forma muito evidente, provoca no ecrã um certo efeito de duplicação da sala onde se encontra o espectador e do cone luminoso da projecção que a atravessa. Para lá de todos os acontecimentos de ordem visual ou narrativa que neles possam ocorrer, os filmes elaborados segundo este princípio aproximam-se assim ao máximo do seu próprio dispositivo de apresentação, fornecendo quase em permanência uma sua imagem invertida ou deslocada, o que não deixa de favorecer o seu questionamento e o do modo de visão por ele implicado, sugerindo implicitamente a possibilidade da sua transformação e a eventual passagem para condições de recepção caracterizadas por um outro grau de intimidade. (NISA, 2009, p. 302)

João Nisa está falando da existência da obra de Costa em outros modos de exibição, como a videoarte<sup>23</sup>. Porém, mesmo pensando apenas no cinema, podemos entender a duplicação sobre a qual ele fala. Ela é fruto de um cinema que, apontando para a existência de

---

<sup>23</sup> Costa utilizou o material bruto dos filmes feitos nas Fontainhas para montar cinco vídeos: *Minino Macho*, *Minino Fêmea* (2006), *Casal da Boba* (2006), *Benfica*, *Colina do Sol e Pontinha* (2005). Fora esses, fez *The end of a love affair* (Pedro Costa, João Fiadeiro e Gustavo Sumpta, 2003), também para exibição em museus.

janelas, portas e projeções de sombras na parede (fig. 13), e colocando um grande vazio preto entre as figuras centrais e as bordas da imagem, observa a si mesmo. Tal duplicação faz o espectador ver o mecanismo do cinema funcionar dentro do filme, o que resulta, segundo Nisa, em um outro tipo de intimidade espectral.



Fig. 13 – *Juventude em Marcha*

No plano anterior a este (fig. 13), Ventura e um homem, chamado Xana, posicionam-se solenemente diante da câmera. Estáticos, eles falam da morte de Zita, a irmã de Vanda que aparece em várias sequências de *No quarto da Vanda*. Quando o homem sai, Ventura espera alguns segundos parado, e depois entra na casa de Bete, que é uma de suas filhas. A primeira coisa que Ventura faz é uma pergunta dirigida a ela, questionando se a filha ouve, como ele, a voz de uma mulher gritando do lado de fora da casa. Ela diz que não, e começa a apontar para supostas figuras que vê à sua frente, nas manchas e sombras desenhadas aleatoriamente na parede oposta à qual eles estão encostados. Ela enxerga duas tartarugas, uma galinha, um policial com um casaco preto, e Ventura vê um homem, um homem com um rabo, etc. Nós não vemos essas figuras, mas vemos outras, que são as figuras inscritas na parede atrás dos personagens e, antes delas, primeiramente, o próprio plano, similar a uma parede obscura, na qual se vê uma massa negra amorfa formada pela junção dos corpos negros de Ventura e Bete com a área sombreada do quadro. Esse plano é tomado por um forte granulado, que funde o contorno das sombras dos personagens ao contorno das figuras da parede na qual eles encostam. É um granulado que, em todos os planos do filme, torna a superfície da imagem vibrante, uma verdadeira parede na qual a aparição das imagens se dá de forma bastante plástica.

A visão do mecanismo que forma o cinema, ligado à presença de quadros dentro dos quadros (como apontou Nisa), tem a ver, também, com a aparição desse granulado artificial. O filme evidencia, através dele, a textura da própria superfície da imagem. Esses grãos

aparecem quando a câmera é forçada a captar mais luz do que o seu sensor pode registrar, o que acontece em muitas cenas do filme: por uma opção plástica, Pedro Costa usa o ganho da câmera, um artifício que amplifica o sinal eletrônico gerado pelo sensor e gera um ruído (ou, como alguns preferem, uma vibração) que ocupa a superfície da imagem. Se essa imagem é ampliada para 35 milímetros, como acontece com os filmes digitais de Pedro Costa, o grão aumenta ainda mais.<sup>24</sup>

A câmera expõe mais do que o sensor pode captar e, simultaneamente, o filme expõe mais assuntos e figuras do que seus planos mostram nas porções iluminadas da imagem. O granulado, assim como a parte escura da imagem, reforça a pergunta inicial de Ventura neste plano-sequência, sobre a mulher que não ouvimos nem vemos; reforça as descrições imaginativas de Bete acerca das imagens na parede, também fora de quadro; e reforça a informação que Ventura traz ao final da cena, quando diz que “nas paredes da casa dos finados também há muitas figuras para se ver”. Afinal, o que podemos ver em *Juventude em Marcha*? O que podemos ver nessa superfície cinematográfica, similar à parede à qual eles olham, onde se vê formas distorcidas em meio ao escuro? As imagens do filme aparecem, muitas vezes, pela banda sonora ou por ecos das cenas que vimos anteriormente. Vemos Zita, a mulher sobre a qual Ventura e Xana falavam antes de o imigrante entrar na casa de Bete? Não, só a vimos no filme anterior, *No Quarto da Vanda*, e Ventura e Vanda não hesitarão em falar seu nome, uma personagem sobre a qual, em *Juventude em Marcha*, nada se sabe. Ao final da cena, Bete conclui: “Quando eles nos derem as paredes brancas, pararemos de ver essas coisas”. De maneira análoga, quando houver muita luz, o ganho da câmera não será mais necessário, e o granulado gerado por ele poderá não ser mais visto.

O cineasta brasileiro Felipe Bragança foi sensível à existência desse grão como um elemento que sublinha uma falta, uma “latência”, nas imagens de *Juventude em Marcha*:

Se seus primeiros longas eram filiáveis ainda a um certo “bressonismo” (vou chamar assim, perdoem-me) em que a austeridade de encenação era filha de um lirismo simbólico, (...) [isso] parece dar lugar a um contato direto com o ruído, com a imagem do defeito latente da existência da própria imagem – um estatuto em que a fantasmagoria da imagem [está] naquilo que a imagem evoca para ela como latência. (BRAGANÇA, 2010, p. 107)

---

<sup>24</sup> O ganho é a amplificação eletrônica da intensidade do sinal elétrico emitido pelo CCD, o que permite gravações sob condições de baixa luminosidade, onde, de outra maneira, seria praticamente impossível obter-se alguma imagem com nível mínimo de qualidade, mesmo utilizando-se a maior abertura disponível nas lentes da câmera. A imagem torna-se mais clara com este recurso, as cores menos saturadas, no entanto também com aspecto granulado, tanto mais aparente quanto maior for a amplificação. In: <[www.fazendovideo.com.br/vtexp.asp](http://www.fazendovideo.com.br/vtexp.asp)>. Acesso em 03/02/2013.

O ruído digital nos fala das latências, ausências e passados que permeiam o presente diegético do filme. Ele confere aos planos a capacidade de, mesmo respeitando as relações que se dão no espaço ao longo da duração, inscreverem uma invisibilidade que remete, junto aos densos pretos, a outros espaços e tempos. O plano estático e longo de Bete e Ventura, em uma locação real, encontra em sua própria fotografia e *mise-en-scène* ferramentas para uma grande abstração da realidade.

Graças ao granulado da sua câmera, que tenta “ver” onde há pouca ou nenhuma luz, o passado e as ausências vibram e se insinuam dentro do presente da trama. Isso se dá em cada plano, elemento cuja construção plástica foi o tema deste capítulo. No próximo capítulo, estudaremos como a relação entre Pedro Costa e Ventura produz esses planos, ao longo de dois anos de trabalho, conjugando uma *mise-en-scène* austera a um trabalho de direção que incorpora o comportamento espontâneo e a história real do protagonista.

## 2 O FILME DE VENTURA: A MISE-EN-SCÈNE A PARTIR DO CONTATO DURADOURO COM UM PERSONAGEM

Neste capítulo, vamos observar o estilo de encenação desenvolvido por Pedro Costa nas Fontainhas a partir do longo contato que o cineasta estabeleceu com Ventura, seu amigo que se tornou o protagonista de *Juventude em Marcha*. Ele é um imigrante, ex-operário da construção civil e um homem um tanto debilitado fisicamente, para o qual Costa trabalhou uma *mise-en-scène* em que esses traços são aproveitados narrativamente. Esse trabalho é inseparável do método de produção do filme, que permitiu a Costa filmar livremente e próximo à Ventura durante um tempo longo, muito maior do que a duração dos *sets* tradicionais de filmagem.

O registro de *Juventude em Marcha* não é estático como o do filme anterior de Costa. Tem alguns movimentos de câmera, cuja altura varia, fazendo *plongées* (câmera apontando de cima para baixo) e, principalmente, *contre-plongées* (câmera de baixo para cima). As falas de Ventura são ritmadas, bem compostas, e quase sempre dizem respeito à sua história desde que veio de Cabo Verde para Lisboa, nos anos 1970. Ventura fala da mulher que o abandonou, da criação dos seus filhos e dos trabalhos que fez na construção civil. Essas histórias tornam-se um tanto épicas quando ditas, pausadamente, por esse personagem iluminado pontualmente, com uma postura hierática e enquadrado em *contre-plongée*. O novo método de Pedro Costa, como ele próprio explica,

trouxe-o a ele, Ventura, e trouxe uma série de coisas que não estavam nos filmes que fiz nas Fontainhas. (...) [Ventura] é um homem que já não espera grande coisa de nada. Ficou numa espécie de encantamento, em relação a uma coisa passada. Não reage a nenhuma novidade. A sua personalidade é constante, fiel, muito forte nas convicções. É pai, é um avô, é uma figura do passado. Já o conhecia vagamente, de passagem lá pelos becos e pelas tabernas [das Fontainhas]. Depois, quando comecei a pensar neste filme, a ideia era ter alguns pilares de lá, alguns dos construtores das primeiras barracas, dos primeiros chegados de Cabo Verde. Comecei a estar mais com o Ventura e ele começou a revelar-se generoso comigo. Quando tomei a decisão de filmar com ele, foi quando começámos a falar do momento em que ele deslizou para o silêncio, para uma escuridão, para uma solidão. (CÂMARA, 2008)

O enquadramento de baixo para cima e a proximidade do personagem em relação à câmera, realçam a presença e a singularidade deste homem em meio às Fontainhas. Esses

aspectos da *mise-en-scène* estão ligados ao cinema de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, que neste capítulo veremos como conjugados ao estilo do americano John Ford para compor a *mise-en-scène* de Ventura em *Juventude em Marcha*.

Jean-Marie Straub e Danielle Huillet são cineastas que se notabilizaram por um trabalho rígido de encenação. Nele, os gestos dos atores são precisos, assim como as falas, que costumam ser ditas de forma empostada. O traço fordiano da *mise-en-scène* de *Juventude em Marcha*, por sua vez, tem a ver com o lado mais naturalista das aparições de Ventura. Por mais que ele esteja isolado e monumental em muitos planos, com falas e gestos bem demarcados, em outros aparece conversando longamente com seus filhos, com gestos e falas mais espontâneos, menos duros, para a câmera. Algumas vezes, no mesmo plano, o estilo naturalista de encenação se conjuga à rigidez do seu corpo, o que é resultante de um trabalho longo de gravação, em que Costa e Ventura puderam aliar os gestos naturais do ator com as demandas ficcionais do diretor – inspiradas em Straub, Ford e outros cineastas. Podendo gravar diariamente, trabalhando durante horas ou dias sobre cada plano isoladamente, sem a pressão de produtores e em uma mídia que grava várias horas a um custo ínfimo, o diretor e o protagonista compuseram planos em que cada gesto podia ser testado repetidas vezes. A *mise-en-scène* se torna, assim, um híbrido entre um registro íntimo, realista, e uma representação colossal desse imigrante em meio às Fontainhas.

O interesse do filme pela figura de Ventura faz com que eventos históricos distantes do presente sejam evocados nos planos. Ele viveu a revolução de independência cabo-verdiana e a queda do regime salazarista, fatos que retoma em suas falas cotidianas. Uma cena em que visita a filha Bete é um bom exemplo desse cruzamento dos seus dramas atuais com uma história, também sua, que remete o filme a eventos de sensível importância histórica e política. Essa cena começa com um plano de conjunto de Ventura e Bete (fig. 14), no qual ele fala sobre o dia em que a filha nasceu, à época em que trabalhava como pedreiro. Ventura, pouco depois de iniciado o diálogo, lembra-se de Clotilde, a mulher que o abandonou na primeira sequência do filme, e isso dá margem à lembrança da independência cabo-verdiana, em cujos festejos ele a conheceu. O desvio do assunto – de Bete para Clotilde – é acompanhado pela mudança da câmera do plano de conjunto para um plano de Ventura, ligeiramente em *contre-plongée*, no qual ele ergue a cabeça, fala e canta apontando os olhos para fora de quadro (fig. 15), sugerindo a visão de um lugar distante: “No dia 5 de julho, dia da independência, da festa, ela estava lá, no meio das rabecas, das gaitas, dos tambores, e ela começou a cantar...”. Neste momento, Ventura entoa o hino da independência cabo-verdiana, que já tínhamos ouvido na cena em que ele o colocou para tocar, em uma vitrola, para o filho



Lento (fig. 18, página 38).



Fig. 14 – *Juventude em Marcha*

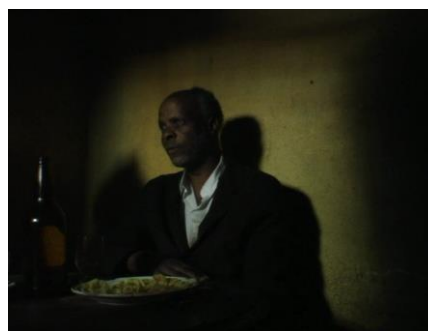


Fig. 15 - *Juventude em Marcha*

O plano de conjunto, começando com Bete oferecendo comida à Ventura, anuncia uma cena de gestos espontâneos e banais. Com o corte da câmera para um plano fechado de Ventura, no entanto, quando ele começa a falar sobre a independência de seu país, uma *mise-en-scène* menos naturalista ganha espaço. O hino é cantado por Ventura com os olhos fixos no extracampo. Não ouvimos mais, no minuto seguinte, a voz de Bete. Ao final desse plano, Ventura se vira para a filha e a câmera acompanha seu olhar, isto é, enquadra Bete. No plano dela, a mulher pergunta se Clotilde e ela mesma são bonitas, ao que Ventura responde positivamente, e ela conclui: “Essa é uma boa história para você contar para os seus filhos e netos. Ainda bem que me contou”.

O conteúdo das falas de Ventura nos leva para ainda mais longe da trama quando retoma, na carta que ele lê ao longo do filme, as palavras de amor do poeta francês Robert Desnos, escritas em um campo de concentração nazista. Essas evocações do passado marcam a principal diferença entre *Juventude em Marcha* e *No Quarto da Vanda*. Uma história mítica toma forma quando o diretor faz de Ventura um ser tão cheio de lembranças quanto intensamente presente na vida atual das Fontainhas. Pedro Costa revela que o imigrante era, de fato, a mistura entre alguém presente e ausente, íntimo e distante:

[O Ventura] costumava dizer algo muito simples, às vezes quando ele estava um pouco mais raivoso: “Isso é um filme mas não pense que você pode me entender, que você pode saber o que eu sou, que você pode me conhecer por dentro. Só porque você tem uma câmera não significa que você pode!” E isso é muito verdadeiro. Você nunca vai entender, você nunca vai estar com o outro. Pode ser um homem e outro homem, ou um homem e uma mulher. Você nunca pode ser o outro. Não pode haver essa fusão. Então eu prefiro pensar que há um espaço, que há uma diferença, uma distância entre dois seres humanos. E isso é bom. É isso que cria possibilidades. É possível que vivamos juntos porque há um espaço aqui. E esse espaço pensa e trabalha. É o espaço que faz você pensar e te faz trabalhar. Então eu acho que o filme foi feito acerca disso. Ele disse, não pense que a sua câmera tem um poder mágico, que você pode captar meus sofrimentos e todo meu passado. Vamos

simplesmente fazer o filme. Vamos continuar. E isso me acalmou um pouco. Eu gosto de trabalhar com gente assim porque elas te falam coisas assim. Um ator nunca te diria isso. Um ator nunca diria “não me filme assim porque você não pode me entender”. Um ator sempre diz o oposto. “Eu quero tentar mais.” “Eu quero expressar mais” “Eu quero revelar mais”. Eu gosto de trabalhar com eles porque eles não revelam muito. Eles guardam coisas. Guardam segredos. Guardam um mistério. Eu acho que há um mistério que nunca será revelado e isso é muito bom. É a mágica da coisa. Sentir que algo escapou. (CÂMARA, 2008)

A mulher que abandona Ventura na primeira cena é a quem, supomos, ele dedica suas aspirações e a carta que recita ao longo do filme. Esta carta fala de um passado remoto e de um futuro distante em que dois amantes se encontram, prometendo à mulher flores, vinhos, um vestido e cem mil cigarros. Em um momento do documentário *All Blossoms Again* (Aurélien Gerbault, 2006), espécie de *making-of* da trilogia das Fontainhas, vemos Costa e Ventura se encontrarem para gravar uma cena de recitação da carta, depois de mais de um ano sem lê-la. Eles retomam, ali, um núcleo motor de criação, não havendo pressa ou uma equipe esperando por ordens ao redor. A filmagem não foi obediente a um calendário curto e a um roteiro prévio, como mostra o *making-of*. Costa, atores e equipe podiam a qualquer momento retomar um texto que fora lido meses antes. E o risco desse processo de criação espaçado é aparente na encenação: Ventura hesita ao ler a carta e erra alguns trechos, às vezes. Há uma dose de documentário, de realidade não-controlada, nas cenas de Ventura cheias de rígidas citações visuais/corporais à maneira do cinema de Straub-Huillet. As recitações nos filmes dos franceses parecem exatas, impecáveis, antinaturalistas. Já em *Juventude em Marcha*, os erros na leitura são traços de um filme feito da empatia do diretor com o seu personagem, o que adiciona à rígida *mise-en-scène* alguns gestos espontâneos e até erros nos diálogos. Antes de Pedro Costa encontrar as Fontainhas e mudar o seu método de filmagem, o seu estilo se impunha demais sobre a realidade, segundo o próprio diretor:

Os outros filmes que eu tinha feito antes dependiam mais de mim, de um argumento, da minha personalidade, das minhas ideias, de tudo o que eu vi, de tudo que eu li. Sou eu. Nos outros filmes estou menos eu, ou, enfim, não é que eu quisesse estar menos, mas o resto era muito mais forte. O que estava à frente foi finalmente mais forte do que eu. E obrigou-me a lutar um pouco mais, porque quando eu fazia filmes em um sistema mais, enfim, normal - produtor, atores, guião, plano de trabalho, etc - de fato não havia grandes resistências, eu era um patrãozinho e toda gente me obedecia, e aquilo dependia realmente de mim. [...]. E depois eu fui confrontado com uma coisa a qual eu tive que fazer face, de muitas maneiras diferentes. De todas as maneiras. (COSTA, 2010)

Agora, Costa percebe, por exemplo, a debilidade corporal de Ventura. As mãos do

imigrante tremem em alguns planos, ficando destacadas dos outros elementos em quadro. Isso mostra a condição física real do personagem, ao mesmo tempo que Costa aproveita esse movimento involuntário para reforçar um estilo marcado, estranho, de encenação. No plano da fig. 16, a mão de Ventura é destacada pelo tremor do saco plástico que ela segura, único elemento do enquadramento a se mover e emitir sons. Na fig. 17, vemos um plano em que Pedro Costa destaca, pela luz, o mesmo tremor – naturalista e, destacado dos outros elementos, um tanto forçado.



Fig. 16 – *Juventude em Marcha*

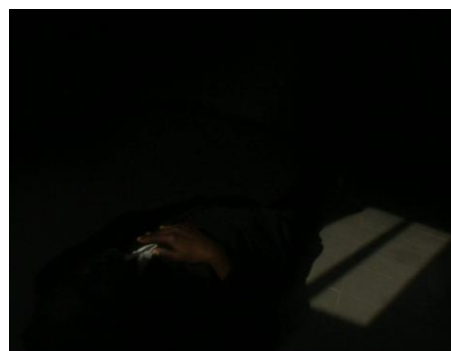


Fig. 17 – *Juventude em Marcha*

Os espasmos da mão do imigrante marcam a passagem do tempo no interior do plano. O encontro entre a atuação naturalista e a *mise-en-scène* rigorosa, encontro que se dá na duração dos planos, nos fazem pensar, conforme colocou Anita Leandro, que

o que está em jogo são as maneiras de fazer, a qualidade das trocas que se estabelece a partir dos encontros que o cinema proporciona, e não as regras de representação. Por mais clássico que seja Pedro Costa, em sua filiação direta a John Ford, via Straub, sua decupagem obedece bem menos a uma técnica de ordenação do espaço do que uma ética de apreensão do tempo da realidade filmada. (LEANDRO, 2012)

## 2.1 A carta de Ventura: o passado no presente dos planos

Oito vezes durante o filme, Ventura recita a carta dirigida a uma mulher. A carta menciona a espera por um encontro e, através do que o remetente promete à amada, temos as imagens do passado em que os dois estavam juntos: o vinho, os cigarros, os vestidos, um automóvel. O texto da carta é:

Nha Crecheu, o nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita por mais trinta anos. Pela minha parte, volto mais novo e cheio de força. Eu gostava

de te oferecer cem mil cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostões. Mas antes de todas essas coisas bebe uma garrafa de vinho do bom, e pensa em mim. Aqui o trabalho nunca pára. Já somos mais de cem. Anteontem, no meu aniversário foi altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera. Todos os dias, todos os minutos, aprendo umas palavras novas, bonitas, só para nós dois. Mesmo assim à nossa medida, como um pijama de seda fina. Não queres? Só te posso chegar uma carta por mês. Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes tenho medo de construir essas paredes. Eu com a picareta e o cimento. E tu, com o teu silêncio. Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento. Até dói cá ver estas coisas mas que não queria ver. O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca. Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me.

Os planos do filme nos quais a carta é lida são repletos de escuridão (fig. 38, p. 51). A materialidade vibrante da imagem, granulada, fruto da ampliação de suas porções pretas, parece expressar a força de algo ausente, como os presentes que ele promete, e não podemos ver. Clotilde, a mulher que abandona Ventura no início de *Juventude em Marcha*, reaparecerá em algum plano?

Em uma cena na qual Ventura recita a carta ao filho Lento, eles jogam baralho e Ventura faz movimentos bruscos e repetidos com as mãos. Na medida em que Ventura fala, Lento diz duas vezes que ele precisa descansar, como se quisesse frear a sua dicção forçada. Terminado o jogo e a recitação, Ventura pega uma vitrola e põe o hino da independência cabo-verdiana para tocar, na mesma mesa em que jogavam. Assim, o gesto cotidiano de jogar encontra, minutos depois, uma reminiscência dos momentos mais vívidos do passado de Ventura, ao qual Lento deve prestar atenção como prestara à carta (fig. 18).



Fig. 18 – *Juventude em Marcha*

Pedro Costa conjuga, no espaço do plano, figuras de tempos históricos distintos. O banal jogo de cartas, observado pela câmera estática, contrasta com a música cabo-verdiana

na vitrola e a iluminação cortante. Contrasta também com a rigidez dos gestos dos personagens, que ficam paralisados ao final do plano, quando Ventura pede a atenção de Lento. O diretor parece abraçar uma aventura histórica, de ligação entre vários passados e o presente, quando diz, em uma entrevista de 1995, que a dimensão política de sua obra está justamente no encadeamento de fatos distantes no tempo.

(...) ligar as cruces do cemitério do Tarrafal à cama do hospital em Lisboa e perceber a cadeia que leva da morte no campo de concentração à morte dos cabo-verdianos nos andaimes. Esse é o trabalho de qualquer cineasta, tentar ser o mais exaustivo nessa cadeia de morte política sucessiva. Era a maneira mais correta para mim de ver Portugal. (COSTA, 2010)

E é de seu filme *Juventude em Marcha*, feito dez anos depois dessa declaração, o encontro de Ventura com um passado de trabalho em Portugal e de infância em Cabo Verde. Ventura encarna esse andarilho dos tempos. Ele é a sobrevivência da imagem do operário errante visto na obra de Costa em *Casa de Lava*, e que traz consigo, através da carta, o sofrimento de Robert Desnos em um campo de concentração nazista. Para o ensaísta Antônio Guerreiro,

Ventura traz consigo um poder: o de não estar possuído pelo presente e abrir abismos por onde passa e para onde olha. Mas não é uma figura mítica, não emergiu do caos e do terror sem história. Pelo contrário, ele é uma figura que restabelece um espaço político, um espaço criador de comunidade. (GUERREIRO, 2009, p. 203)

A carta, além de evocativa de imagens do passado de Ventura, é uma referência direta à *Casa de Lava*. No filme de 1994, a carta é achada pela protagonista Mariana, uma enfermeira, entre os objetos pessoais do seu paciente, o operário Leão, quando ele está em coma. Lida por uma menina, a carta se dirige a uma mulher (esposa?) que está longe deste homem, como Clotilde está longe de Ventura no filme de 2006. É interessante notar que, na cena em que a carta é lida em *Casa de Lava*, Costa dissocia as palavras da imagem, um artifício de montagem inexistente em *Juventude em Marcha*.

A menina lê a carta à beira da cama onde Leão está deitado, dirigindo as palavras à Mariana (fig. 19), que encontra-se a sua frente. Próximo à metade da leitura do texto, o plano fixo que enquadra os três atores dá lugar a um outro plano, onde a personagem Edite (Edith Scob, fig. 20) aparece preparando-se para ir embora. Esse plano de Edite dá início a uma sequência composta por seis planos, que aparecem sobre o som da leitura da carta.



Fig. 19 - *Casa de Lava*



Fig.20 - *Casa de Lava*

A mulher encarna o movimento que a carta parece pedir: fazer as malas e ir embora ao encontro de alguém. Em *Juventude em Marcha*, não há decupagem que dê tanto movimento à leitura da carta. Os planos se concentram em Ventura, que lê as palavras. Há, no máximo, um contraplano de Lento, seu ouvinte, que ocupa o mesmo cômodo do imigrante. Não há voz em *off* em *Juventude em Marcha*, como nessa cena de *Casa de Lava*. A voz de Ventura aparece em sincronia com a sua imagem até o final do plano. São os elementos de cada plano (a voz, o corpo, a escuridão), sem os recursos da montagem, que fazem as referências a tempos, espaços e filmes distantes do presente das Fontainhas.

Há uma ponte entre os dois filmes. É como se, nas Fontainhas, a carta já tivesse chegado ao seu destino, que é o bairro de Ventura, esse senhor vindo depois de Leão e depois de *Casa de Lava*; um senhor habitante do Portugal para onde Edite parte. Neste lugar, onde Costa aportou depois de produzir *Casa de Lava*, a câmera também aporta, ficando fixa em sua base.

Em *Juventude em Marcha*, não há montagem paralela e a câmera pouco se move. Mesmo assim, centrado no plano e na *mise-en-scène*, o filme consegue mostrar a aparição e o desaparecimento de personagens e figuras, como faz o cinema desde seus primórdios: no cinema dos Irmãos Lumière, trabalhadores, barcos ou trens surgiam e desapareciam (fig. 26, 27 e 28) dos planos, sem a câmera se mover. Da mesma forma, personagens vão surgir e desaparecer nos planos de *Juventude em Marcha*, filme no qual muitos planos começam vazios, são ocupados e depois desocupados pelos personagens (fig. 21 – 25). O cinema de Costa, sem a sofisticada maquinária dos grandes *sets*, volta a um primeiro cinema, com câmera fixa sobre o tripé, investindo na simples aparição dos assuntos no quadro, ao longo da duração do plano.



Fig. 21 – 25: Cinco momentos de um plano fixo de *Juventude em Marcha*



Fig. 26, 27 e 28 - Três momentos de *Retour d'une promenade en mer* (Louis Lumière, 1896)

Assim como os irmãos Lumière, Pedro Costa deixa, na maioria das cenas, a câmera imóvel e as aparições acontecem em tempo real dentro do quadro, sem decupagem. Dessa forma, o filme torna-se uma sucessão de aparições e desapareções, uma sequência de cenas com Ventura surgindo e desaparecendo dos lugares e que anuncia, operando, assim, a constante possibilidade da aparição de outras figuras nos planos. Essas aparições são possíveis, também, quando um personagem já em quadro fala de figuras ausentes do plano. Como viu Jean-Louis Comolli, o extracampo invade o campo quando este é tomado por um grande escuro, uma grande ausência:

a essencial obscuridade do não-visível não cabe mais apenas no extracampo, ela ultrapassa as barreiras do quadro. Ela passa para o campo, penetra-o, invade-o, instalando, assim, a sombra do extracampo na luz do campo. (COMOLLI, 2010, p. 88).

Quando Nhurro fala sobre sua mãe a Ventura, está envolto pelo escuro (fig. 29), em um plano fixo. Ele diz:

Estou aqui com você, mas minha cabeça está lá embaixo, com minha mãe. Ela não bebe há três semanas, está na fase de ressaca. Ela me ligou e disse: Quando você vem me visitar? Quando você vem ver a sua mãe? Toda vez eu



digo Mamãe, é complicado, não tem ninguém para me substituir aqui. Mas assim que eu tiver uma oportunidade, vou vê-la.



Fig. 29 - *Juventude em Marcha*

A imagem feminina sobre a qual Nhurro fala também nos remete a Clotilde, que abandonou Ventura na primeira sequência do filme, e sobre quem o imigrante fala a seus filhos e filhas. A imagem diante de nós, repleta de preto, permite imaginarmos o que Nhurro evoca em sua fala. Os planos inscrevem uma ausência de informação que é um convite para que as referências ao passado (e ao extracampo, nas palavras de Comolli), vindas nas palavras de Nhurro, Ventura e dos outros personagens, se manifestem.

Um fator que facilita a constância dessa *mise-en-scène* de aparições no plano, à semelhança do cinema de Lumière, é a ausência de maquinárias para a câmera no *set* de *Juventude em Marcha*. Não há, desde *No Quarto da Vanda*, gruas, *dollies* e trilhos para colocar a câmera em movimentos complexos. Em *Casa de Lava* e *Ossos*, Pedro Costa fez planos em que a sincronia entre a câmera e os personagens é muito mais sofisticada. Colocada sobre um carro, por exemplo, a câmera podia acompanhar os protagonistas desses filmes ao longo de grandes caminhadas (fig. 30 e 31). Mas uma câmera que não pode se mover por longas distâncias, como a câmera desprovida de trilhos e rodas, em *Juventude em Marcha*, se limitará a acompanhar os personagens em caminhadas relativamente curtas, com movimentos de tripé ou mantendo-se estática. É essa a câmera que Pedro Costa escolheu: presa apenas a um tripé, livre da maquinária pesada que seria invasiva na rotina das Fontainhas, como fora em *Ossos*. Quando Ventura se move, a câmera presa no tripé pouco pode fazer para acompanhar seu movimento: fará uma panorâmica, um *tilt*<sup>25</sup>, ou deixará que o personagem

---

<sup>25</sup> O *tilt* é um movimento de câmera vertical. Há apenas um no filme, na sequência em que Ventura chega ao jardim do museu. O plano começa enquadrando a copa das árvores e vai em direção aos pés de Ventura, que caminha em direção ao lugar onde vai se sentar.



caminhe dentro do quadro estático. Fazendo-o, tem menos recursos para impedir que esse personagem surja e desapareça, e essas aparições tornam-se um recurso valioso para dar movimento ao plano. Ou melhor, para potencializar os pequenos movimentos que se dão nos planos estáticos. A ausência de maquinária pede que a conjugação entre o movimento do ator e da câmera sobre o tripé seja mais simples. Na fig. 54 (p. 70), por exemplo, que tem escala próxima a esses planos de *Casa de lava* e *Ossos*, Ventura sai de quadro pela direita, sem que a câmera o acompanhe.



Fig. 30 – *Casa de Lava*



Fig. 31 – *Ossos*

Muito do personagem de Ventura é inspirado em sua própria biografia e no modo como lida com as pessoas das Fontainhas. A cena do museu, por exemplo, é uma inscrição no filme de eventos da vida de Ventura da época em que ele era pedreiro, como explica Pedro Costa no filme *All Blossoms Again*:

Esse é o momento em que ele conta como chegou à Lisboa em 19 de julho de 1969, eu acho. Ele fala sobre todos os trabalhos que teve até vir construir o museu, porque... bem, ele o construiu. É por isso que estamos aqui. Eu acho isso tudo muito bonito, os jardins e tudo, e foi ele que fez isso tudo. Três dos seus colegas caíram ali. Três acidentes de trabalho, bem ali. É por isso que, ao final dessa cena, ele aponta para aquele pinheiro: foi lá que seu amigo caiu. (COSTA, 2006)

Contando suas histórias e revivendo-as, Ventura influenciou a direção do trabalho de Costa nas Fontainhas. Ela passou da observação estática dos gestos espontâneos de *No Quarto da Vanda* para uma atitude mais manipuladora das ações, compositora de uma *mise-en-scène* não-naturalista do corpo do ex-operário.

Ele [Ventura] dorme muito pouco, então às vezes fica muito cansado. Você sente isso, mas tudo bem. Seu cansaço não prejudica o filme, mas ele tem dificuldade com os diálogos, com as palavras, pausas, ritmos e tal. O que é bom é porque eu tento fazer com que ele seja exato, preciso, com as mãos, porque ele tem um problema motor com os braços e mãos, então tento fazer com que ele faça coisas... [gesticula com as mãos lentamente] ou com os olhos, ou a posição do corpo, da cabeça e tal. (COSTA, 2006)

## 2.2 Entre a monumentalidade e o naturalismo: referências a Straub-Huillet e a John Ford

A atuação de Ventura em *Juventude em Marcha* conjuga gestos rigorosos com gestos naturalistas, retomando a maneira como apareciam os atores nos filmes de Straub-Huillet e de John Ford. Ambos os diretores fizeram filmes que monumentalizam, com a câmera baixa e certa posição do corpo dos atores, seus personagens principais, o que é valioso como referência à *mise-en-scène* de *Juventude em Marcha*. Ao mesmo tempo, o monumental Ventura aparece fazendo gestos cotidianos, falando com os filhos sobre temas banais<sup>26</sup>. O trabalho de encenação com a câmera *mini-dv* de Pedro Costa permitiu a realização, para cada plano, de dezenas de tomadas longas, nas quais o diretor ensaiava com a câmera gravando. Isso permitia conjugar uma ação de gestos muito marcados com a colocação dos atores à vontade diante da câmera, que era progressivamente “esquecida”, como disse Pedro Costa, pelo elenco. O antinaturalismo do filme é composto a partir de gestos e assuntos presentes na vida dos personagens. O estilo da *mise-en-scène*, então, não se esgota em uma tendência ou outra, como coloca Maurício de Vasconcelos, mas sim na conjugação de ambas.

O imponente cabo-verdiano Ventura, talhado pelo hieratismo da cinematografia dos Straub (que, por sinal, refiguram em suas produções as matrizes da epopeia no modelo americano patenteado por John Ford, simultaneamente ao corpo didático-enunciativo do teatro brechtiano), aponta, no cinema de Costa, para a radicação no desenraizamento como modo de conhecer um real superposto de referências e relações, nunca

---

<sup>26</sup> Vários diálogos entre Ventura e Vanda abordam o que é exibido na TV, como uma novela, uma reportagem sobre uma cobra e o “programa do Franklin”.

esgotadas por uma solução formal ou parcelar (caso se resolva em uma única tendência ou perspectiva) (VASCONCELOS, 2008, p. 133).

Recorrendo ao estilo de Straub-Huillet e de John Ford, fazendo um híbrido entre ambos e outras referências, Pedro Costa faz de Ventura tanto uma figura forçosamente épica (a exemplo de alguns protagonistas de Straub) quanto uma figura comum (a exemplo de alguns heróis de John Ford).

Jean-Marie Straub e Danielle Huillet nasceram nos anos 1930 e casaram-se em 1959, produzindo filmes juntos entre 1963 e 2006, ano em que Huillet faleceu. Seus projetos são todos adaptações de textos, peças e óperas. As falas, em muitos filmes de Straub-Huillet, são declamadas por um ator sozinho no quadro, posicionado frontalmente à câmera, o que acontece algumas vezes em *Juventude em Marcha*, quando Ventura lê a carta e não vemos o seu ouvinte. Os planos dos Straub tendem a ser longos, geralmente estáticos, as músicas incidentais muito precisas e raras; seus filmes também chamam atenção por uma economia de recursos, sendo, muitas vezes, feitos com luz natural e atores não-profissionais. A influência desses cineastas sobre Costa é perceptível em vários momentos de sua obra, mas é mais nítida em *Juventude em Marcha*, o que está ligado ao fato de Pedro Costa ter realizado, logo antes deste longa-metragem, o filme *Onde Jaz o Teu Sorriso?* Nele, Costa acompanhou o trabalho de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet numa sala de montagem da escola Le Fresnoy, em que procedem a uma terceira montagem do filme *Gente da Sicília*. Este será o principal filme de Straub-Huillet a ser comparado com *Juventude em Marcha* neste trabalho.

John Ford é um diretor norte-americano nascido em 1894 que se tornou um dos mais influentes de sua geração. Entre *cowboys*, colonizadores, presidentes da república e outros tipos, os heróis de Ford eram notáveis por sua humanidade. Fisicamente, podiam ser homens desajeitados, como o muito alto e magro Abraham Lincoln (Henry Fonda) em *A Mocidade de Lincoln* (1939) ou o muito bruto e bêbado Gypo Nolan (Victor McLaglen) em *O Delator* (1936), assim como eram *gauches* vários personagens fordianos interpretados por John Wayne. Eles também eram enquadrados em *contre-plongées* e, em um estilo que marcou a carreira de Ford, com planos abertos nos quais se destacavam de paisagens vazias. São traços que vemos em *Juventude em Marcha*, filme que monumentaliza e destaca o ao mesmo tempo frágil e humano Ventura.

Ao enquadrar Ventura em *contre-plongée*, pedindo-lhe para que olhe para o horizonte e atribuindo-lhe palavras de outros tempos, Costa coloca-o como uma espécie de líder, dotado de uma consciência privilegiada sobre o presente das Fontainhas. Ao mesmo tempo, Ventura é um homem que joga cartas com seu filhos, combina uma viagem com

Vanda à cidade de Fátima, fala que Bete “é bonita”, deita com os pés para cima, ou seja, é uma figura comum, vítima da mesma remoção que muda a vida dos outros personagens. É nessa ambiguidade do personagem de Ventura que o estilo de Straub encontra o de Ford no filme de Costa. O Abraham Lincoln de *A mocidade de Lincoln* (John Ford, 1939), por exemplo, apesar de ser o futuro presidente dos EUA, no filme é apenas um advogado em início de carreira, acompanhando os eventos da pequena cidade de Springfield, onde se envolve em um caso jurídico que o projeta como advogado e líder local.

### 2.2.1 A monumentalidade de Ventura, um personagem straubiano

Vejamos primeiro os traços straubianos da atuação de Ventura em algumas cenas de *Juventude em Marcha*. O primeiro deles é o gesto preciso dos atores, como na cena da fig. 32. Nela, Ventura primeiro tem o olhar ao longe e Nhurro está cabisbaixo. De repente, à entrada de uma mulher com um prato de comida nas mãos, os dois se põem a falar e a gesticular.

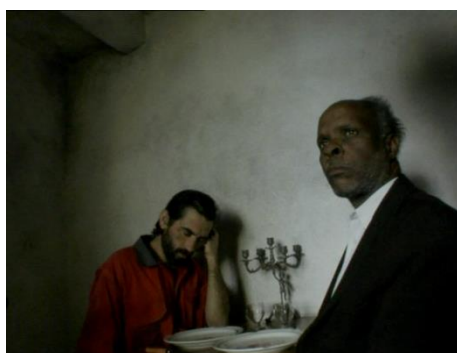


Fig. 32 – *Juventude em marcha*



Fig. 33 – *Gente da Sicília*

Nhurro tira do bolso um par de óculos e um remédio que dá a Ventura, e pega do chão uma garrafa de vinho, levando-a às duas taças. As ações não são encadeadas de forma natural; são forçadas pela entrada da mulher, no início, como se fosse necessário um movimento inicial qualquer para impulsionar os movimentos dos dois homens. Há um forte senso rítmico nas ações: os personagens podiam conversar antes que a mulher trouxesse a comida, mas o diretor prefere que os homens aguardem a entrada dela para iniciar os movimentos com os pratos e copos e, concomitantemente, comecem o diálogo. O apelo rítmico, a gestualidade, a luz e o enquadramento são parecidos com os da cena de *Gente da Sicília*, de Straub-Huillet, em que Silvestro conversa à mesa com a sua mãe (fig. 33).

Se Costa consegue realizar um trabalho rigoroso de encenação, é porque existe uma

cumplicidade entre o diretor e os atores. Ele conhece parte do seu elenco desde a produção dos filmes anteriores, *Ossos* e *No Quarto da Vanda*, e sabe com quais moradores do bairro pode tentar fazer um trabalho metucioso de atuação. Os atores, por sua vez, estão singularmente dedicados ao filme. Vanda, que encomendara a Pedro Costa o projeto anterior, em *Juventude em Marcha* tem ciúmes do diretor<sup>27</sup>, que a trocara por Ventura. Todo *set* pode gerar relações de ciúme, mas notamos que *Juventude em Marcha* é fruto de uma intimidade duradoura, que traz, à *mise-en-scène*, um rigor similar ao estilo de cineastas como Straub-Huillet. Os franceses, de maneira similar, trabalhavam o texto exaustivamente com seus não atores, desde meses antes da produção do filme. Em alguns casos, primeiro encenavam peças de teatro, para só depois filmar com o elenco.

Jacques Rancière, autor do conceito de “comunidade estética”, não por acaso relaciona *Juventude em Marcha* à obra dos Straub. Nos filmes dos franceses, a comunidade adquire também um caráter simbólico, com os personagens falando textos que evocam as ideologias que sustentavam a vida coletiva, como na fala do afiadador de facas em *Gente da Sicília*. O filme de Costa, no entanto, para Rancière, lida de outra forma com essa dimensão.

Para afirmarem uma dignidade política dos homens do povo idêntica à sua dignidade estética, os Straub eliminaram a miséria cotidiana das preocupações e das falas dos seus personagens. Seus operários e camponeses nos oferecem em direto, diante apenas das potências da natureza e do mito, algumas horas de comunismo, algumas horas de igualdade sensível. Ventura, por seu turno, apesar do título aliciante do filme, não propõe nenhum comunismo, passado, presente o futuro. (RANCIERE, 2010, p.105-106)

Voltando à cena de *Gente da Sicília* (fig. 33, 34 e 35): nela se percebe, também, que a *mise-en-scène* é baseada na exatidão dos gestos dos atores. A sequência está calcada, principalmente, nos silêncios e na economia de movimentos dos atores. O único gesto que a personagem da mãe de Silvestro faz consiste em repousar o braço sobre a mesa, movimento acompanhado pelo som do seu prato batendo no copo. É uma ação muito discreta, menos chamativa do que o *close* que a câmera vai fazer sobre o seu rosto. Nesse *close*, a senhora, depois de contar ao filho como eles chupavam os caracóis que o avô preparava, fica cerca de cinco segundos totalmente estática, sem que ouçamos quaisquer sons, dela, dele ou do ambiente (fig. 34). É um momento de suspensão da ação, como o do início do plano de *Juventude em Marcha* que vimos anteriormente. Depois do plano dela, aparece uma tela preta por cerca de um segundo e, em seguida, vemos o plano de Silvestro (fig. 35). Ao

---

<sup>27</sup> Como relata Pedro Costa na entrevista à Vasco Câmara, “Ventura é um tipo meio destruído, e eu também.” (2008)

demorar no *close* da senhora e ao pôr uma tela preta entre dois planos contíguos, o cinema dos Straub evita a fluidez narrativa, chamando atenção para o dispositivo cinematográfico e para a expressividade isolada de cada plano.



Fig. 34 – *Gente da Sicília*



Fig. 35 – *Gente da Sicília*

Esse compromisso em evidenciar o dispositivo através da montagem não é próprio do cinema de Costa. Ele evita, inclusive, cortar, permitindo-se resolver os acontecimentos narrativos dentro de cada plano. Talvez Costa prefira planos únicos e longos, em *Juventude em Marcha*, porque, muitas vezes, já consegue extrair dos planos de conjunto a expressividade quase espontânea e quase antinaturalista que buscou construir com as atuações. E isso pode ser devido ao ilimitado número de vezes em que pôde gravar cada plano, facilitando o alcance de resultados tanto mais meticulosos quanto mais naturais. As cenas de Straub-Huillet em *Gente da Sicília*, mesmo que os franceses também sejam cineastas do plano, dependem um pouco mais do corte para se obter a dramaticidade da atuação. Em *Juventude em Marcha*, o corte é apenas uma marca de início e conclusão de fatos que se desenvolvem no interior dos planos, na maioria das sequências.

No início da última sequência de *Gente da Sicília*, o personagem do afiadador de facas, enquadrado em *contre-plongée*, olha para fora do nosso campo de visão e fala, saudoso, de um passado no qual sua máquina afiadora tinha serventia. Neste mundo de agora, diz o homem, ninguém mais usa espadas, facões e tesouras, o que está tornando o seu aparelho cada vez mais obsoleto. O afiadador fala e gesticula para fora de quadro, e o faz referindo-se a uma ausência, isto é, a pessoas que não vêm mais afiar seus objetos. De maneira similar, Ventura olha para fora de quadro e fala do passado em muitos planos de *Juventude em Marcha*. Também vemos, nos diálogos de *Relações de Classe* (Straub-Huillet, 1983), que nem sempre o olhar do personagem em uma direção para fora do quadro vai gerar um contraplano imediato, no qual a pessoa que estava fora de quadro aparecia.



Fig. 36 - *Relações de Classe*



Fig. 37 - *Juventude em Marcha*

Em *Juventude em Marcha*, se Ventura olha ao longe, o espectador nunca verá para quem se dirige esse olhar. No primeiro diálogo de *Juventude em Marcha*, o imigrante fala a Bete, tendo uma parede os separando. Ele chega perto da casa da filha e, antes de entrar, começa a conversa (ou o solilóquio, já que ainda não sabemos se há interlocutores), olhando para a parede. “Bete, sua mãe me abandonou. Ela não me ama mais. Ela não quer mais passar o resto da vida comigo. Ela não quer a casa nova. Eu tenho tido esse pesadelo (...)”. Depois que vemos o plano de reação de Bete, revemos Ventura, sob um outro ângulo, agora olhando para um ponto do horizonte acima da altura da câmera. Ele não olha para Bete, tampouco para lugares presentes no enquadramento. E fala de “antigamente”, de uma época em que bebia e errava as portas das casas de seus filhos. O encontro entre o passado e o presente

dá-se justamente nessa contemplação solitária que não acha na extensão visível da imagem uma resposta. Com ele, aprendemos que um olhar sem contra-plano no cinema é menos um olhar lançado sobre o mundo que um olhar lançado sobre a história. Talvez não seja à toa que, como lembra Tag Gallagher, [...] "olhar as pessoas olhando é mais importante do que olhar o que elas veem". (DUMANS, 2010).

Os olhares de Ventura, quase sempre sem contraplano, estão voltados mais para a história do que para o mundo – seguindo a dicotomia sugerida por Dumans –, e suas falas antinaturalistas também parecem se dirigir a um tempo alheio ao presente. Essas palavras são ditas de maneira similar a que vemos e ouvimos na obra de Straub-Huillet: em falas longas e pronunciadas em voz alta. O filósofo Jacques Rancière ressalta a fala e a postura ativa de Ventura como uma forma de inscrição de outros tempos no presente do filme. Para o filósofo, o imigrante é tanto figura do cotidiano das Fontainhas quanto uma presença mítica, representante de um passado sublime daquela comunidade:

Sua fala varia entre a fórmula lapidar (próxima de um epitáfio ou de um hemistíquio de tragédia) e a dicção lírica. É sob esse modo que ele evoca, ao

lado (ou, mais precisamente, atrás) de um interlocutor para o qual não olha, a partida de Cabo Verde num grande avião em 19 de agosto de 1972, que nos lembra uma outra partida, a de um poeta e seus dois amigos num carrinho em 31 de agosto de 1914. (...) apesar do título aliciante do filme, [Ventura] não propõe nenhum comunismo, passado, presente ou futuro. Ele permanece até o fim o Estrangeiro, aquele que vem de longe para atestar a possibilidade de cada um ter um destino e de fazer-lhe jus. (RANCIÈRE, 2010, p. 106).

Essa *mise-en-scène* monumental, no entanto, conjuga-se à outra, na qual o herói é um desajeitado, uma pessoa comum. Ventura é um homem que acaba de ser abandonado por uma mulher que defenestrou todos os móveis de sua casa; é um senhor de meia idade desanimado com o seu realojamento forçado para o Casal da Boba, e que tenta estabelecer, através de visitas a seus filhos, uma vida em família. Para representá-lo, o cineasta recorre a planos que apenas observam a sua gestualidade ao longo de conversas duradouras com Vanda, Bete e os outros filhos, planos nos quais ele pode estar deitado e com os pés para o alto, demonstrando intimidade com os outros personagens e o espaço cênico.

Falando sobre o método de Straub-Huillet, em um texto sobre Pedro Costa chamado “Straub Anti-Straub”, o crítico Tag Gallagher fala sobre a não-incorporação do acaso e do imprevisto na obra dos franceses: “Huillet compara a preparação da recitação dos atores à de um pianista clássico, que repete vezes sem conta uma determinada passagem, até todas as sutilezas se tornarem claras (“Espontaneidade, uma ova!”) Já Pedro Costa aponta, em seu texto “Portas Abertas que nos deixam a imaginar”, a interpretação matemática de Johann Sebastian Bach como desfeita de sentimentos, como se fosse o trabalho de um documentarista que não se importa com os problemas pessoais daqueles que filma. No trabalho de Costa há rigidez mas, dentro dela, há espaço para pequenos erros e para a inscrição de gestos naturais. Em um dos longos planos em que Vanda conversa com Ventura, este chama-a de Zita (nome da sua irmã, que aparecia no filme anterior), corrigindo-se logo a seguir.

A câmera utilizada pelo diretor não exige a presença de assistentes no *set* de filmagem, o que deixa Costa trabalhar diariamente quase a sós com Ventura. O som do filme condiz com o novo tipo de proximidade com a qual Costa trabalhou com o imigrante e os outros atores. Em uma cena em que Ventura conversa com seu filho Paulo, no apartamento no Casal da Boba, as paredes vazias produzem um eco da voz que não é amenizado pela colocação, no *set*, de abafadores. Se houve abafadores, não se quis minar o efeito de espacialidade em prol da limpeza da voz dos personagens. Em outra cena, em que Ventura e Lento conversam deitados no chão de uma casa nas Fontainhas, o fato de Ventura estar de costas para Lento e para o espectador faz o som de sua voz ser ouvido em volume muito baixo, o que provoca uma dinâmica sonora extremamente naturalista. Esse tratamento sonoro gera impressões de



aproximação e distanciamento, de intimidade, realçando o potencial do plano-sequência. No set de *Juventude em Marcha*, Costa aproveita a redução do seu aparato técnico (abafadores, refletores, trilhos, dentre outros) para compor cenas que expressam uma maior proximidade com os seus personagens.

### 2.2.2 A proximidade de Ventura, um personagem fordiano

Uma declaração de Pedro Costa indica o que ele busca ao trabalhar um estilo próximo ao do diretor americano John Ford: “Eu me senti tão bem quando vi um filme do John Ford e fiquei em frente àquelas pessoas. Era uma coisa de sonho. Era uma coisa real” (COSTA, 2013). É uma declaração vaga, mas indica que Pedro Costa busca colocar o espectador próximo aos personagens, “em frente àquelas pessoas”.

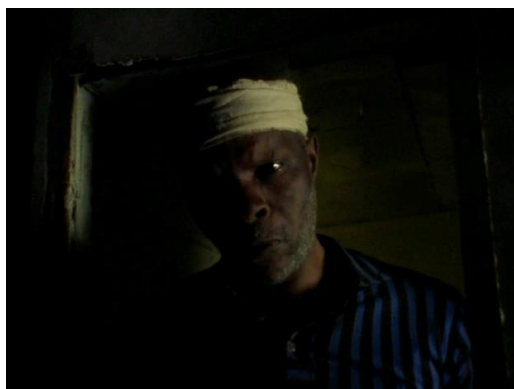


Fig. 38 – *Juventude em Marcha*

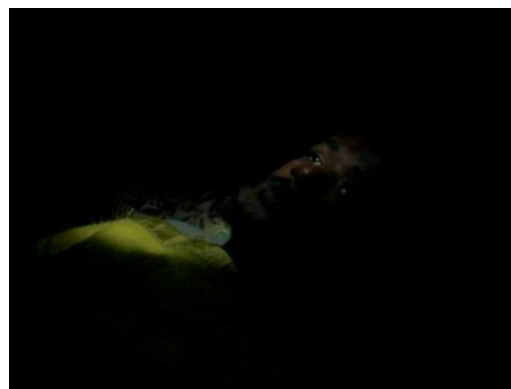


Fig. 39 – *Juventude em Marcha*



Fig. 40 – *As Vinhas da Ira*



Fig. 41 – *As Vinhas da Ira*

A decupagem de *Juventude em Marcha* constrói essa proximidade no espaço e no tempo dos planos. Ventura é enquadrado com lentes abertas, como Tom Joad em alguns planos de *As Vinhas da Ira* (*The Grapes of Wrath*, 1939, John Ford). Essa lente reforça as dimensões do seu corpo (ou, mais especificamente, do seu rosto), sem achatá-las, como fazem

as teleobjetivas, e sem alongá-las demais, como fazem as grande-angulares. Além disso, Costa não move a câmera e adia o corte até o último momento da ação, ressaltando os movimentos do personagem dentro do quadro. Depois da última vez que Ventura lê a carta a Lento (fig. 38), de maneira empostada e duradoura, este diz, em um plano curto (fig. 39): “Que carta feia, Ventura”. Ou seja, depois da leitura straubiana da carta, vemos uma resposta desconcertante, em uma cena na qual a *mise-en-scène* faz Lento e Ventura evocarem a imagem de Tom Joad (fig. 40), um herói de John Ford.

Mesmo que Ventura nos remeta a outros tempos, recitando a carta de forma ritmada e empostada, Lento vem nos lembrar de que eles estão em uma situação presente, e que a carta é “feia”. A banalidade, a realidade, se contrapõem ao sonho de Ventura. O gesto de Lento, assim como os gestos menos empostados de Ventura ao longo do filme, diz respeito, em parte, a um naturalismo ligado à relação mais informal estabelecida entre os atores e o cineasta. Eles remetem ao fato de que esse *set*, interessado em uma *mise-en-scène* rigorosa como o cineasta não praticava desde *Ossos*, está atento à dinâmica das relações reais entre as pessoas (o que seria mais difícil acontecer no filme de 1997). E não é que a fala de Lento represente essa informalidade, mas sim que ela indica a feitura de um trabalho cênico, ou mesmo uma atmosfera de trabalho, que estabelece um pacto entre a ficção imaginada por Costa e a realidade – “feia” ou “bonita”, como Lento diz em outro momento - das Fontainhas. Costa admirava em Ford o fato de ele criar em estúdios que os tratavam como um empregado, e não como um artista, responsável por uma rotina de criação.

O problema é que – e não muitos colegas concordam conosco – eu gostaria de ter um sistema que me incluísse. Um sistema onde as pessoas não são chamadas artistas. O Sr. Hawks, o Sr. Ford, o Sr. Torneur, o Sr. Ulmer, o Sr. Fleischer. Eles não eram artistas. Eles trabalhavam com horário. [...] Era isso o que eu queria criar. (COSTA, 2013)

Essa filosofia norteia o trabalho prolongado de Pedro Costa com Ventura e as pessoas das Fontainhas, no qual firma-se um compromisso diário de filmagem, e no qual os gestos ficcionais são mais sutis ao incorporar os gestos reais dos atores naturais do bairro. A instalação do cineasta nas Fontainhas é concomitante à feitura de planos nos quais ele enquadra, longamente e com uma luz própria dos lugares, os objetos e as pessoas. Se, por um lado, a câmera de Costa realça a monumentalidade de Ventura, por outro apenas observa a gestualidade, o caminhar e as respostas que o imigrante dá ao que acontece ao seu redor. Em uma cena em volta da mesa da casa dos Joad em *As Vinhas da Ira*, John Ford mantém o plano geral, estático, por mais de um minuto. Dentro dele, se dão os movimentos e as falas dos

atores. A câmera respeita, de maneira realista, a sincronicidade das ações dentro do espaço cênico, como Costa o faz nas cenas que mostram os personagens fazendo refeições. Nas cenas à mesa em *Juventude em Marcha*, Pedro Costa parece se aproveitar do grande tempo de gravação ao seu dispor, para compor planos longos bons do início ao fim.

Percebendo o carisma de Ventura, Costa deve ter se lembrado dos heróis de Ford que agem, sobretudo, com gestos simples, com uma presença cênica arrebatadora à qual o velho imigrante cabo-verdiano poderia se equiparar. A postura do corpo de Ventura oscila, então, entre posições altivas e as posições descompromissadas, intimistas. Algumas vezes, em *Juventude em Marcha*, Ventura adota a mesma postura de Henry Fonda no filme *A Mocidade de Lincoln*. Abe Lincoln, como é apelidado no filme de 1939, é apenas um advogado no início da carreira que se apresenta à pequena cidade de Springfield.



Fig. 42 - *A Mocidade de Lincoln*

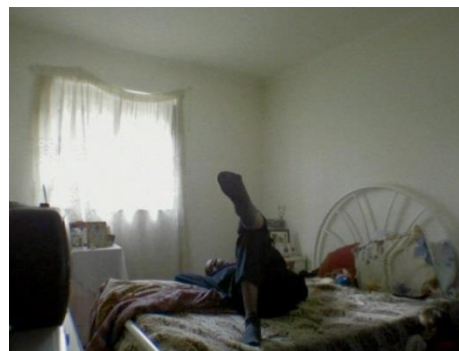


Fig. 43 - *Juventude em Marcha*

O filósofo Jacques Rancière nota a serventia da gestualidade de Ventura para conferir, a partir de uma “falta de postura”, a própria potência do personagem:

Esta transformação máxima do personagem em estátua denota, ao contrário, o programa do filme, que é o de dar à estátua mobilidade, ou seja, não apenas sua “humanidade”, como dizem os jornalistas, mas de forma bem mais profunda dar sua falta de postura, a equivalência que a arte sabe construir entre a falta de postura e a postura de um corpo, entre sua potência e sua impotência. (RANCIÈRE, 2010, p. 73).

O posicionamento dos personagens diante da câmera, para Rancière, define a política do filme de Ford e de *Juventude em Marcha*: o gesto dessa estátua chamada Lincoln e Ventura é o de animar os tempos mortos, reavivando o passado oprimido para inseri-lo em histórias novamente plenas de futuro. E a postura de Ventura, seu corpo um tanto duro e debilitado, é fruto da sua condição física real, que o diretor seguramente conhece e trabalha, ao longo de mais de 300 horas de gravação. Com Costa inventando um método de estúdios

hollywoodianos nas Fontainhas, devemos pensar que Ventura não é tanto um ator não profissional, e sim um não-ator tornado profissional para um novo tipo de trabalho, no qual a sua história aparece com uma força singular.

### 3 JUVENTUDE EM MARCHA E O REALISMO CINEMATOGRAFICO

Neste capítulo vamos estudar como o suporte digital, permitindo a Pedro Costa um novo tipo de produção nas Fontainhas, coloca *Juventude em Marcha* diante do problema do realismo cinematográfico. O problema prático da realização do filme pode ser pensado, em termos conceituais, a partir do método de criação diária que o cineasta estabeleceu, instalando-se no bairro e filmando com equipamento e equipe muito reduzidos: uma forma realista de fazer cinema, segundo o próprio Pedro Costa. A noção de realismo, complexa e impossível de ser esgotada aqui, é, em uma das acepções do crítico de cinema francês André Bazin, ligada a métodos de filmagem que permitem um contato do cineasta com a realidade, métodos menos atravessados por pré-concepções sobre o que será filmado – concepções impressas em roteiros e esquemas de decupagem, por exemplo<sup>28</sup>. Esse tipo de realismo investe em um trabalho técnico hábil para capturar a atualidade e a essência dos fatos diante da câmera, e foi praticado, por exemplo, por cineastas do neorealismo italiano, como Roberto Rossellini e Vittorio de Sica, que levaram câmeras para localidades reais da Itália no pós-Segunda Guerra, tornando possível registros profundamente sensíveis ao presente daquela época. A câmera, longe dos estúdios e em locações já existentes, captava a dinâmica da realidade, sobretudo em planos-sequência em movimento, e na feitura de planos com profundidade de campo e prolongada duração. Isso reforçava, também, a essência do cinema como uma arte do plano, segundo André Bazin.

O neorealismo tende a dar ao filme o sentido da ambiguidade do real. [...] São muitos os meios para atingir o mesmo objetivo. Os de Rossellini e os de De Sica são menos espetaculares, mas também visam acabar com a montagem e a fazer entrar na tela a verdadeira continuidade da realidade. (BAZIN, 1991, p. 79).

Diferentemente do método usual no neorealismo, o método de Pedro Costa corresponde, mais do que a uma ida à locação para a composição de um filme, a uma longa instalação do cineasta na realidade a ser filmada, e a um processo criativo compartilhado com

---

<sup>28</sup> Outra acepção que pode nos interessar, adiante, já que tratamos de planos e, principalmente, de planos longos, é indicial, e considera o cinema realista por sua matriz fotográfica, capaz de gerar um duplo do real com perspectiva e reprodução perfeita das cores e formas tridimensionais da realidade. O cinema superou, segundo André Bazin, a “obsessão” realista da pintura, podendo gerar este duplo ao qual adiciona, ainda, a impressão de sua duração

seus personagens. Vemos que a câmera de Costa pode ser considerada um instrumento realista não só por suas características ao captar a imagem do real, mas também por ser um instrumento agenciado entre outros instrumentos e pessoas em meio à realidade das Fontainhas. Sobre o uso do equipamento digital, Costa afirma que foi

uma sorte. Começou a acontecer no momento em que eu queria mudar algumas coisas. É um material muito leve, com um lado amador. Há um lado muito prático. No bairro em que filmamos, ao longo dos anos, as pessoas começaram a comprar câmeras iguais às minhas. Eles têm o equipamento que eu tenho e que cabe na minha bolsa. Portanto, não é nada de estranho estar filmando algo pelas ruas e passar um outro com uma câmera e dizer: "Venha filmar o casamento da minha filha, você que sabe como fazer". E eu vou. Eu sirvo para tudo. Casamento, batizado...<sup>29</sup>

Sua câmera lhe permitia ilimitado estoque de gravação e livre circulação pelo bairro, no qual filmou durante mais de dois anos. Com isso, como vimos no capítulo 2, a *mise-en-scène* foi se fazendo à medida que Costa conhecia as histórias e gestos reais do seu protagonista, Ventura, e a plasticidade dos cenários reais do bairro. Já dissemos que ele podia ensaiar enquanto gravava as cenas, o que é muito próprio do trabalho com câmeras eletrônicas. Esse trabalho retoma, assim, um tipo de método presente nos primórdios do cinema, quando a película era mais barata, e um cineasta como Charles Chaplin experimentava a comicidade da atuação ao longo de planos relativamente longos.

Na verdade, eu estou fazendo algo com que sempre sonhei, fazendo exatamente o que Chaplin fazia quando ele começou, que é ensaiar filmando. Nós podíamos passar meses fazendo uma ou duas cenas. Não há chefes ou produtores reclamando; nós apenas sentimos que se já está bom, não podemos ir além, e aí paramos. E isso é bom para eles terem essa disciplina, para entenderem que eles podem superar seus medos e inseguranças e fazer melhor, e falar melhor. Eles podem chegar a um ponto que é mais claro e mais misterioso ao mesmo tempo. (COSTA, 2009)<sup>30</sup>

Da mesma forma, *No Quarto da Vanda* fora o resultado da ida diária de Pedro Costa ao quarto de Vanda Duarte, onde seus refletores passavam as noites e Costa podia entrar, todo dia de manhã, sem bater e mesmo que Vanda e Zita dormissem.

Vanda e Zita estavam dormindo. Eu batia, ninguém respondia, eu entrava.

---

<sup>29</sup> Entrevista à Tiago Faria e Yale Contijo “Premiado em Cannes, cineasta português critica modelo hollywoodiano”. Ver <[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/09/18/interna\\_diversao\\_arte,213569/index.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/09/18/interna_diversao_arte,213569/index.shtml)>. Acesso em 13/11/2012

<sup>30</sup> Entrevista à revista Sight & Sound “Crossing the threshold” In: <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49569>>

Eu tinha uma pequena mala que não tenho agora. Eu deixava o tripé ali, eu tinha duas ou três luzes deste tamanho que estavam sempre no quarto. Então eu entrava silenciosamente, as meninas dormiam. Era muito excitante, um quarto com duas garotas. Eu ajeitava minhas coisas, como as fitas e não sei, o *boom* e tudo, e se ela acordasse eu filmaria um pouco do que acontecesse. [...] Eu só podia filmar desse ângulo, não tinha muita escolha, não tinha muitas ilusões. Ao mesmo tempo era bom, eu me sentia confortável. Eu não sentia que estava forçando ou me intrometendo [...], e isso me deu força para continuar. (COSTA, 2006)

O método de filmagem coloca o cineasta com menos obstáculos ante à realidade. Mas vemos que, nessa imersão duradoura e participante do cotidiano do bairro, graças à qual Costa estabelece uma criação compartilhada com Ventura e Vanda, seu cinema cria planos nos quais o compromisso de filmar o real é aliado a um comprometimento em estabelecer um trabalho ficcional, despreocupado com uma representação naturalista da realidade filmada. O filme, afinal, busca representar a saga de Ventura, que em parte é alheia aos acontecimentos imediatos das Fontainhas. O personagem nos remete sempre ao seu passado e seus gestos são pouco naturalistas. Neste capítulo veremos que o filme, se é realista em seu método de produção e em certos traços estéticos, abarca também o que está ausente dessa realidade, o que, nela, é invisível, e que é fortalecido pela escuridão (grande nos quadros e vibrante) que o digital produz.

### **3.1 O método imersivo e o realismo de *Juventude em Marcha***

Como já mencionamos, a mídia utilizada por Pedro Costa facilita a feitura de filmes que se pautam pela imersão longa do cineasta em um lugar ou situação na qual a trama será progressivamente descoberta, havendo mais livre circulação do operador da câmera pelo ambiente, pois as fitas são baratas e facilmente transportáveis, assim como a câmera. Com o *mini-dv*, não é necessário interromper o trabalho no *set* para descarregar o material gravado em um computador. Como se trata de uma fita, ela é apenas guardada, depois de utilizada, para, já na ilha de edição, ao final de um dia ou de um período de gravação, ser transformada em arquivo digital armazenado.

A câmera interfere diretamente na duração e na natureza da imersão do cineasta nas Fontainhas, determinando sua relação com o real. É uma imersão discreta e longa, que permitiu uma criação íntima com Vanda e Ventura. O digital, como as câmeras ergométricas de 35, 16 milímetros e o vídeo de outrora, facilita a feitura de filmes que buscam acompanhar os eventos em suas durações próprias, sem obedecer a um calendário de produção. São filmes

que, usando um suporte barato de captação de imagens, não precisam da delimitação de um roteiro que guie o que a câmera gravará, e podem ir aos fatos para “testemunhá-los”, como disse o teórico David Bordwell a respeito de um filme passado em uma fictícia cidade japonesa assolada pelos terremotos e tsunamis de 2011:

O poder do cinema digital de testemunhar estava à mostra no filme de Sion Sono *Land of Hope* (...). Como Rossellini filmando na Berlim bombardeada em *Alemanha Ano Zero*, Sono filmou um material precioso de ruínas que testemunham uma calamidade na qual a natureza conspirou com os erros humanos. E ele o fez digitalmente. (BORDWELL, 2012)

Nos anos 1950, realizadores italianos que fizeram filmes em locações, fora de estúdios e com atores não profissionais, captaram a realidade da Europa no pós-Segunda Guerra tentando superar certos esquemas ficcionais ligados ao trabalho em estúdio, hegemônico no cinema italiano até aqueles anos. Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Federico Fellini são considerados por André Bazin como expoentes dessa escola italiana. O que Bazin formulou a respeito do neorealismo pode ser interessante ao nosso entendimento do trabalho de Pedro Costa como sendo fruto de uma abordagem realista. O português, nas Fontainhas dos anos 2000, se aproxima de alguns e se afasta de outros aspectos fundadores do neorealismo. Vemos, em *Juventude em Marcha*, uma vontade do cineasta de representar a realidade sem muitos artifícios, subtraindo dela o que é apenas essencial para a representação. Assim como Rossellini, Costa também trabalha sem roteiros, usando outros tipos de materiais, como a carta de Ventura, como guia para a realização. Esta se deixa levar, sobretudo, pelas forças não roteirizadas da realidade.

Mas Pedro Costa se afasta de Rossellini e dos neorealistas, com uma câmera despreocupada em acompanhar, com movimentos, os fatos que presencia. É recorrente nos textos de Bazin a ideia de que o operador da câmera neorealista é um artista hábil na captura das dinâmicas da realidade que se apresentam ao seu redor. Há, em seus textos<sup>31</sup>, um entusiasmo com certa noção de improviso do câmera diante do real, atitude que não corresponde ao que vemos em *Juventude em Marcha*. Neste filme quase não há movimentos de câmera. Há um controle grande do plano pelo cineasta, composições geométricas soberbas, ainda que nos pareça certo considerá-lo um realista, ou seja, alguém que, em termos bazinianos, “quer dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade compatível com as exigências lógicas do relato cinematográfico e com os limites atuais da

---

<sup>31</sup> ver os artigos de Bazin “Defesa de Rossellini” e “O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação”, que ainda citaremos adiante.



técnica” (BAZIN, 1991, p. 243).

No neorealismo italiano, as principais produções foram filmadas em locações reais, numa resistência ao método do cinema em estúdio, hegemônico na Itália e no cinema americano até aqueles anos. A filmagem nas locações dava aos filmes um realismo, segundo André Bazin, inovador. Bazin escreveu que, numa época em que a política estava saturada de simbolismo (a começar pela recém-finda propaganda nazista), os filmes de Rossellini ofereciam, pelo seu apego ao presente, um “humanismo revolucionário” (BAZIN, 1991, p. 238). O plano-sequência de *Paisá* em que a câmera variava de velocidade ao longo do movimento, de acordo com o que aparecia diante de si, era um momento chave do neorealismo, segundo o crítico de cinema<sup>32</sup>. Os cineastas se colocavam diante de fatos, mesmo que fossem fatos provocados por eles ou pelo roteiro. Diante desses fatos, a câmera tenta se posicionar dinamicamente, permitindo que o cinema seja atravessado pela realidade.

Pedro Costa, por sua vez, também filmando longe de estúdios, sem roteiro e sem uma grande logística, parece se posicionar nas Fontainhas de forma a recriar um certo cinema de estúdio na locação. Ele não está simplesmente diante de fatos, procurando captá-los. Isso é algo paradoxal e interessante no seu trabalho: ele vai à locação para, no entanto, estabelecer situações de grande controle cênico e, principalmente, um trabalho diário, regular, pago e de longo prazo, como era feito nos grandes estúdios americanos. O filme “não muda nada na vida deles – eu dou dinheiro a eles, claro, eles são pagos, mas o pagamento deles é como o das pessoas na vida real, não nos filmes. Nada muda, eles não tem uma casa nova, um carro novo... eles não são estrelas.”<sup>33</sup>

Em vez de somente respeitar o espaço, na representação, parece haver em *Juventude em Marcha* uma tentativa de redução do espaço cênico em prol de se destacar a aparição dos personagens no interior dos quadros. Como nos espaços intimistas que vemos nas figuras 17 (p. 36), 38 e 39 (p. 50), em que os planos de fundo e grandes regiões do enquadramento são escuras. Pedro Costa se instala, com uma câmera e poucos equipamentos, em um ambiente de criação, e daí parte para a composição de planos controlados, em espaços exíguos (pelo seu tamanho real ou através da luz, que delimita muito suas partes visíveis). É a partir dessa instalação, mais longa que uma passagem de poucas semanas de uma equipe por um cenário

---

<sup>32</sup> “A velocidade da panorâmica subjetiva é variável. Ela começa deslizando longamente e depois quase pára, contempla lentamente as paredes deterioradas e queimadas no próprio ritmo do olhar do homem, como que movida diretamente por sua atenção.” (BAZIN, 1991, p. 249)

<sup>33</sup> Conforme Costa relata na entrevista a Loreta Gandolfi, “Lights Off On Pedro Costa”. <<http://www.takeoneciff.com/2013/lamour-nexiste-pas-lights-off-on-pedro-costa>>.

(a ser) filmado, que esse filme deve ser compreendido, assim como o realismo que é próprio de sua estética. O próprio Pedro Costa o analisa:

Tudo alimenta esse realismo: a maneira que eu trabalho, a decisão de como gastar o dinheiro, qual câmera você usa, qual microfone. Tudo isso faz parte do que chamo de "realismo". [...] Eu acho que nós estabelecemos uma espécie de equilíbrio entre os meios técnicos, as pessoas e o dinheiro, todas essas coisas. Nós estabelecemos um equilíbrio que corre para o filme, eu acho. Em qualquer caso, algo vai de nós para o bairro, e do bairro muito corre de volta para a câmera e para nós.<sup>34</sup>

O realismo, para Pedro Costa, está ligado a um equilíbrio dos meios. Não está ligado apenas a um tipo de apresentação do real a ser alcançado com certo método, mas também ao método, em si, de produção das imagens do real. O trabalho em digital de Costa, para o teórico alemão Volker Pantenburg, no ensaio “Realism, nos reality: Pedro Costa’s digital testimonies”, permite pensar o realismo nos filmes do diretor sob quatro ângulos:

(1) ele é explicitamente ligado a uma produção íntima e coletiva que garante uma proximidade e formas de colaboração que não seriam concebíveis sem uma câmera pequena e estoque praticamente ilimitado (...) (2) nos filmes de Costa nas Fontainhas, a questão ontológica que tem infestado discussões sobre as manipulações potenciais do digital não tem muito peso (...). Ninguém terá dúvidas de que Ventura, Vanda, Nhurro ou Bete estavam lá no momento da filmagem (...) (3) (...) Os planos fixos tendem a persistir, não a fluir. Eles injetam um forte sentido de contingência e presença corporal, que insiste rigorosamente em simplesmente estar lá. (4) (...) esse realismo é uma forma de experiência temporal que precisa de certa extensão no tempo. Esse realismo depende da duração de uma observação paciente, tanto do diretor quanto do espectador. (PANTENBURG, 2010).

### **3.2 O realismo no escuro: a plasticidade digital e a colocação do passado nos planos**

Podemos avançar em relação ao raciocínio de Pantenburg. Os planos de *Juventude em Marcha* não injetam, no filme, apenas um sentido de contingência e de presença corporal. Adicionamos, à duração desses planos, a sua composição plástica e textura, que dizem respeito tanto ao que está lá, segundo Pantenburg, quanto ao que está ausente. Os planos são dotados de uma plasticidade singular, na qual não podemos ignorar os pretos densos e o forte granulado, que são efeitos causados pela câmera. Concordamos que o digital não precisa, no caso de *Juventude em Marcha*, ser pensado ontologicamente. Mas vemos que a plasticidade

---

<sup>34</sup> Citado no artigo de Volker Pantenburg “Realism, not Reality: Pedro Costa’s Digital Testimonies”. In: <<http://www.afterall.org/journal/issue.24/realism-not-reality-pedro-costa-s-digital-testimonies>>

das imagens que gerou, assim como o método no qual foi empregado, também merece atenção em um estudo sobre o realismo deste filme.

Os textos de Jacques Rancière sobre o filme são pertinentes aqui. Eles associam o método de produção adotado por Pedro Costa à feitura de uma arte que não se dissocia da vida das Fontainhas. Ao mesmo tempo que não se dissocia dessa realidade, a arte de Costa assume, poética e paradoxalmente, a grande distância que separa Ventura daquela vida social. O personagem não será reabilitado ou reintegrado, e sim fará com que a “tragédia” invada “o terreno da crônica” (RANCIÈRE, 2010), com seu corpo e fala remetendo ao passado e a um possível destino daquelas vidas. Isso acontece porque os filmes de Costa nas Fontainhas, segundo Rancière, extraem dos cenários um potencial poético que indica tanto a riqueza estética daqueles ambientes quanto a capacidade dos seus habitantes terem, cada um, o seu próprio destino. “Essa relação entre a grande arte e a arte de viver dos pobres é o próprio objeto do filme” (idem). Essa afirmação nos lembra que o diretor – que é, segundo Rancière, o grande “poeta da irreconciliação” – adota um método afinado com os modos realistas de produção, atento à “arte de viver” de uma comunidade pobre, mas instaura o plano como um âmbito ficcional fortemente interessado na plasticidade da imagem, na encenação e em uma iluminação cuidadosas – uma “grande arte” cinematográfica, pictórica, que alguns podem chamar de elitista, mas que simplesmente é uma arte que se abstém de associar a pobreza real a uma pobreza, ou uma ausência, de estilo autoral (ou de expressão pessoal).

Pode ser que o seu cinema se situe no meio do caminho entre duas tendências apontadas por Bazin: a tendência dos cineastas que acreditam na “realidade” e a dos cineastas que acreditam na “imagem”. Essa divisão foi formulada, com o seu autor assumindo o risco de uma simplificação, para o ensaio “A Evolução da Linguagem Cinematográfica”. Do lado dos cineastas que acreditam na imagem, estão aqueles que trabalham, principalmente, o que o crítico chama de “plástica”, e compreende a montagem, a interpretação, a maquiagem e a iluminação. Do outro lado, estão os que privilegiam o plano-sequência, a duração e a profundidade de campo. David Bordwell aponta, em seu “Figuras Traçadas na Luz”, que tal divisão já fora abalada por cineastas americanos que, mesmo trabalhando em estúdios, aderiram à estética realista. Orson Welles, lembra Bordwell, recorre à profundidade de campo em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), e Alfred Hitchcock recorre ao plano-sequência em *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948), ambos os diretores pouco preocupados em captar a realidade diante de suas câmeras. Ainda assim, é interessante pensarmos o trabalho de Costa a partir dessa divisão. Mais de 60 anos depois de sua formulação, Pedro Costa parece, diferentemente de Welles e de Hitchcock, aliar, em *Juventude em Marcha*, um método de produção herdeiro

do neorrealismo, ao controle cênico e à rotina de trabalho dos estúdios norte-americanos. Costa tem na iluminação marcada dos seus planos, por exemplo, uma das principais marcas de sua obra. É um expediente que, para Bazin, no neorrealismo tinha um “papel expressivo bem fraco”:

Quanto à foto, é óbvio que a iluminação não desempenhará senão um papel expressivo bem fraco. Em primeiro lugar, porque ela exige o estúdio e a maioria das tomadas é feita em externa ou em cenário real; depois, porque o estilo de reportagem se identifica para nós com o aspecto acinzentado das atualidades. Seria um contrassenso cuidar ou melhorar excessivamente a qualidade plástica do estilo. (BAZIN, 1991, p. 249).

Já Pedro Costa parece recriar, com a luz rebatida da iluminação natural das Fontainhas<sup>35</sup>, as cores reais do lugar e dos seus personagens, um cenário próximo daquele que se criaria, a “contrassenso”, em um estúdio, com grande controle da realidade. Mesmo que não consigamos ou não faça sentido incluí-lo em uma ou outra tendência cinematográfica apontada por André Bazin, o fato de *Juventude em Marcha* combinar aspectos das duas vertentes ajuda-nos a pensar sobre a particularidade do realismo de sua estética.

Diferentemente da câmera de Rossellini filmando nas locações, a câmera de Costa está quase sempre parada. Ela não busca captar os movimentos da realidade, mas, antes, os movimentos do homem Ventura, com quem Costa compõe o filme. É só para acompanhá-lo, em alguns planos, que a câmera se move<sup>36</sup>, e a ação desse corpo às vezes se desloca do contexto real das Fontainhas, com sua postura, figurino e falas se dirigindo a tempos distantes do presente. Em *Alemanha Ano Zero*, Roberto Rossellini, segundo Bazin, deixava a ação do protagonista

“objetivamente no mesmo plano de *mise-en-scène* que seu contexto.” (BAZIN, 1985, p. 190) Não é o ator que nos emociona, nem o acontecimento, mas o sentido que somos obrigados a extrair deles. [...] Não é esta uma sólida definição do realismo em arte: obrigar o espírito a tomar partido sem trapacear com os seres e as coisas? (BAZIN, 1991, p. 190).

Rossellini não “trapaceia” com o garoto protagonista do filme. Na última sequência, quando o menino vaga por entre escombros da cidade bombardeada e depois se joga do alto

---

<sup>35</sup> Segundo matéria da revista Carta Maior à época da exibição do filme em Cannes, Costa vale-se “unicamente de luz natural, captada com o auxílio de oito espelhos e papel refletor”. In: <[http://www.cartamaior.com.br/templates/materialImprimir.cfm?matéria\\_id=11311](http://www.cartamaior.com.br/templates/materialImprimir.cfm?matéria_id=11311)>.

<sup>36</sup> Há três panorâmicas no filme, uma acompanhando o andar de Ventura e, as outras duas, alcançando-o à certa altura do movimento.

de um prédio, o diretor não lhe demanda expressões de tristeza, por exemplo. A música oscila entre climas diferentes, sem construir um crescendo rumo à conclusão da ação. O espectador pode especular que o garoto vai se suicidar, mas provavelmente não vai se identificar com sentimentos que Rossellini teria forçado o ator a expressar. Há, sim, uma errância e uma apatia do garoto em relação à realidade – ou à vida, talvez seja melhor dizer – na qual ele vaga antes de se matar.

Em um plano desta cena, o menino brinca de atirar na sua própria sombra. O diretor se aproveitou do instante em que o sol incidiu de forma precisa sobre a locação para pedir ao ator esse gesto, e ao fotógrafo para que o acompanhasse. Essa simples ação indica um traço do realismo de Rossellini admirado por Bazin: o apreço pelo instante, uma “natural aderência à atualidade”<sup>37</sup> que o neorealismo, indo às locações com roteiros menos rígidos, cultivou. Para Bazin, a “câmera deles possui um tato cinematográfico bem perspicaz, antenas maravilhosamente sensíveis, que lhe permite apreender num repente o que é preciso, como é preciso”<sup>38</sup>.



Fig. 44 – *Alemanha Ano Zero*

Já no trabalho de Pedro Costa, não há interesse pelo que acontece na locação “num repente”. O diretor trabalha por muito mais tempo no bairro, o que torna sua câmera sensível de outra forma, uma forma pouco ligada à apreensão do que é próprio dos instantes. Se a “câmera italiana guarda alguma coisa da Bel Howell da reportagem, inseparável da mão e do olho, quase identificada com o homem”<sup>39</sup>, a câmera de Costa parece identificada com o espaço das Fontainhas. Ela torna-se de dentro daquele lugar. Influenciado por Rossellini, Pedro Costa encontra em Antônio Reis, autor de *Trás-os-Montes* (1976), um mestre. Neste

---

<sup>37</sup> BAZIN, 1991, p. 238

<sup>38</sup> idem. p. 248

<sup>39</sup> ibid. p. 249

filme, Reis e Margarida Cordeiro, os diretores, vão à região trasmontana de Portugal para compor uma ficção com os camponeses na qual os gestos cotidianos destes são entrelaçados à uma ficção fabular, que retoma textos de Kafka e de Montaigne. Esse estilo, incorporado por Pedro Costa na encenação de Ventura, adiciona uma encenação rigorosa ao substrato neorrealista comum no cinema português, segundo Mauricio Salles Vasconcelos:

Neste título dos anos 70, destaca-se a convivência do casal de diretores com o mundo rural de modo a extrair o contorno de uma realidade tomada de dentro, na qual a concepção formal surge da gestualidade e da oralidade, colhidas no território da distância e da segregação que é Trás-os-Montes. Como se, então, se transmitissem em planos entrecruzados, inseparáveis, o documento em bruto e um corpo ficcional imprescindível para a recuperação da imagem de uma província remota. [...] Pedro Costa alia o substrato neorrealista, presente há décadas nos enfoques cinematográficos e literários em torno do território português, ao toque da encenação rigorosa, contida em *Trás-os-Montes*, incapaz de destituir o imemorial, o encaminhamento imaginário das falas e dos relatos, à medida que se fotografam os rostos e os recônditos da população trasmontana. (VASCONCELLOS, 2008, pp. 126-127).

Bazin trata da capacidade da câmera responder à realidade com movimentos (rápidos ou lentos), mas percebemos que a câmera de Pedro Costa está quase sempre estática, concentrada na composição de planos fixos aos quais dedica horas de trabalho. Esse aspecto formal não é suficiente para desconsiderarmos Costa como um realista, mas convida-nos a pensar sobre seus planos não só como invadidos pela realidade, mas imersos nessa realidade para burilar, com seus elementos (pessoas, cores, espaços, sons), ficções que se abstêm da responsabilidade de representar o imediato das situações – podendo, por exemplo, remeter o espectador a tempos distantes do presente, a falas e figuras que só estranhamente poderiam aderir àquela realidade. Ventura está muitas vezes destacado do seu contexto, como nas cenas passadas no quarto de Vanda em que ele aparece como um vulto mudo; ou quando fala o texto de uma carta incompreensível a Lento; ou, ainda, olha fixamente para fora do quadro, ao longo de toda uma cena.

Evitando a grande profundidade de campo, Costa reduz o espaço da cena, trabalhando em ambientes pequenos e destacando seus personagens com a luz, com os grandes contrastes e com a proximidade da câmera. Evita filmar Ventura em meio a muitas pessoas, procurando destacá-lo no interior do quadro. Não busca representar a interferência da realidade da mesma forma – rápida – que essa interferência do sol sobre a decupagem da cena de *Alemanha Ano Zero*. Não há passantes nos planos de Costa (o único deve ser um gato que aparece, talvez acidentalmente, em um plano no início do filme), cujo ritmo a câmera teria de

acompanhar ou conjugar aos movimentos principais da cena. Costa filma no museu quando não há visitantes, mas apenas o seu pequeno elenco; filma os quartos das Fontainhas vazios; quase ninguém aparece no filme, com exceção dos personagens principais; quase nenhum movimento alheio ao do protagonista, nos espaços, interfere no movimento e na duração dos planos. Costa está recriando um cinema de estúdio, controlado, na sua grande “externa” que é o bairro das Fontainhas, como o próprio diretor revelou tentar fazer, à maneira de Ford e Hawks. O diretor tem muito controle sobre a imagem, e isso é também sintomático do seu instrumento: no cinema digital não é preciso que a revelação química mostre, ao final do processo, o trabalho do câmera e do fotógrafo, pois o cineasta vê no próprio monitor LCD<sup>40</sup> da câmera o que está sendo construído plasticamente. A realidade não está *para ser* revelada nesse cinema, ela é descoberta a cada momento da gravação de Pedro Costa nas Fontainhas. Ela diz

respeito à conquista da espacialização de seus atuantes como o próprio feito do filme, do seu *real*. No decorrer do tempo de sua realização e de sua linguagem compósita, entre a experiência da ficcionalidade e a pregnância das formas existentes, em registro direto, ativa-se uma incursão nada imediata, não atrelada, contudo, a uma articulação prévia. (VASCONCELOS, 2008, p.125).

### **3.3 Em busca da vida, de Jia Zhang-ke: outra utilização da profundidade de campo**

Pedro Costa alimenta esse controle sobre os planos evitando a grande profundidade de campo, que tende a trazer, sobretudo quando se filma em locação, elementos imprevisíveis ao plano de fundo da imagem. O diretor evitou essa profundidade apagando ou “estourando”, com sombras e luz, os cenários, preferindo a encenação em espaços fechados e pequenos, comuns nas Fontainhas. Vamos entender melhor essa opção comparando *Juventude em Marcha* a um outro filme rodado em digital, *Em Busca da Vida* (2006), do diretor chinês Jia Zhang-ke.

A câmera de Pedro Costa é contemporânea da Sony Z1, que Jia Zhang-ke usou em seu filme. Diferentemente de Costa, Jia aproveita as linhas duras, mais *sharp*, da camera<sup>41</sup>, para fazer um filme com grande profundidade de campo, no qual vemos personagens e planos de fundo quase sempre, simultaneamente, em foco e muito bem delineados (figs. 45 e 46)

---

<sup>40</sup> *liquid crystal display*

<sup>41</sup> a Sony Z1 grava em 1080 linhas, mais do que as 720 da DVX100, usada por Costa.



Fig. 45 - *Em busca da vida*



Fig. 46 - *Em busca da vida*

Assim como *Juventude em Marcha*, esse é um filme sobre um processo de migração no qual o protagonista tenta restabelecer contato com sua família. Sanming (Sanming Han) vai à cidade de Feijing à procura da filha que não vê desde que se separou da mulher, há 16 anos. Esta ele consegue encontrar, e vai descobrindo, ao longo do filme, que a casa onde a filha morava já fora submersa pelas águas de um rio represado na região. Ambos os filmes interessam-se por um movimento de reunião familiar e comunitária em meio a um movimento, externamente imposto, de mudança geográfica das famílias daquele lugar para outro. Para mostrar esse processo, Jia Zhang-ke usa planos abertos e *travelings*, revelando a assincronia entre os movimentos da paisagem atrás dos personagens (onde vemos o rio e a cidade abandonada) e o das suas realidades pessoais, em primeiro plano. Em algumas cenas, a câmera colocada sobre uma balsa onde estão os personagens acompanha o movimento da paisagem que passa ao fundo, mas mantendo as pessoas em primeiro plano focadas (fig. 47). Em outros momentos, às vezes dentro das mesmas cenas, acompanhará em *traveling* o personagem no primeiro plano, mas mantendo a descrição da paisagem nítida. O filme mostra a sintonia entre dois planos da imagem cujos movimentos são contrários ou, pelo menos, claramente distintos. É um aproveitamento claro, e clássico, da profundidade de campo. Faz com que essa profundidade implique, “por conseguinte, uma atitude mental mais ativa e até



mesmo uma contribuição positiva do espectador à *mise-en-scène*” (BAZIN, 1991, p.77), pois convida-o a ver o conflito entre os personagens e o contexto<sup>42</sup>.

Vemos as forças que atuam no plano de fundo: imagens de um progresso luminoso, de bairros abandonados ou de um desenvolvimento delirante que fará, com efeitos especiais, um prédio literalmente decolar do chão (fig. 48) atrás de um varal onde se estende uma roupa. Já Pedro Costa faz um filme quase só de primeiros planos. Mesmo nos quadros mais abertos, dispensa a descrição espacial que o digital, com sua profundidade de campo, facilita. Nos planos interiores, as imagens de Jia Zhang-ke podem se assemelhar às de Costa ao mostrarem janelas “estouradas” (figs. 49 e 50). Mas elas não parece produzir o mesmo efeito de indeterminação e eficiente reenquadramento do plano, observado por João Nisa, das janelas do filme de Costa. No filme chinês, o estourado é levemente colorido por um tom amarelado, e cria um efeito mais atmosférico, de calor, do que uma zona vazia como é o branco do filme português (fig. 5 [p. 26], 12 [p. 28]).



Fig. 47 – *Em Busca da Vida*



Fig. 48 – *Em Busca da Vida*



Fig. 49 – *Em Busca da Vida*



Fig. 50 – *Em busca da vida*

No caso de Pedro Costa, o estouro do plano de fundo apenas torna indeterminável a

<sup>42</sup> Da mesma forma que a profundidade de campo em *Cidadão Kane*, segundo André Bazin, convidava o espectador a ver primeiro plano e plano de fundo simultaneamente, antecipando a montagem.

localização do espaço visível. Ele torna o plano uma experiência de isolamento do interior enquadrado em relação ao mundo externo, como vemos na figura 51. Uma janela “estourada”, segundo o crítico João Nisa, evoca um cinema dentro do cinema, gerando um outro tipo de relação espectral com o plano. E diz respeito ao problema político que esse filme “de” Ventura encara: é possível filmar o imigrante de forma a conciliá-lo, ficcionalmente, com qualquer ambiente da Lisboa de 2006? Como fechar esse estrangeiro em um plano? A *mise-en-scène* não dá conta, assumidamente, de situá-lo em um plano de fundo social ou coletivo. *Juventude em Marcha* recorre à indeterminação espacial em quase todas as suas cenas, uma indeterminação que é alcançada pelos brancos estourados, os pretos densos, a imagem granulada e uma *mise-en-scène* tanto íntima quanto monumental, como a mostrada na figura 51.



Fig. 51 – *Juventude em Marcha*

Essa cena, gravada em um lugar caracterizado de forma muito parecida com os cômodos do Casal da Boba, se passa no hospital onde Paulo, um dos filhos de Ventura, está internado depois de ter operado a perna. A fotografia tira as informações do que seria visto pela janela, e o enquadramento, assim como o recorte da luz, ressalta a presença de Ventura. O lugar, tanto o interior do quarto quanto sua localização em relação a referentes exteriores, é incerto. Tampouco temos um plano aberto dessa cena que mostre detalhes do cenário.

Destacando Ventura em meio aos ambientes, Pedro Costa tem uma proposição estética e política, que é a de não conciliar a imagem de Ventura ao contexto exterior. Mesmo que sua saga aconteça dentro de uma comunidade, de uma família, de uma cidade e de um país preciso, com problemas históricos que o afetam, Ventura, como disse Rancière, “permanece até o fim o Estrangeiro, aquele que vem de longe para atestar a possibilidade de cada ser ter um destino e de fazer-lhe jus.” (RANCIÈRE, 2008, p. 111). Para

mostrar Ventura como um estranho ao presente, Costa o destaca em meio aos cenários. O tratamento deste personagem, nesse sentido, é diferente do praticado por Jia e do que o próprio Costa dedicou aos protagonistas dos seus filmes anteriores. Analisando três cenas nas quais personagens dos filmes *Ossos* e *O Sangue*, de Costa, vão para espaços abertos, vemos que, em *Juventude em Marcha*, Ventura tem maior destaque do que o tinham Clara (Inês de Medeiros), em *O Sangue*, e o personagem de Nuno Vaz, em *Ossos*. Os personagens, nessas cenas, se perdem em meio ao espaço dos planos de *Ossos* (fig. 52) e *O Sangue* (fig. 53). Em *Ossos*, o personagem de Nuno Vaz saía das Fontainhas com o bebê no colo para tentar ganhar dinheiro no centro de Lisboa. Em um plano de uma dessas incursões, vemos Nuno no meio da multidão, que ignora seus pedidos de esmola. Seu corpo some em meio aos outros. Em *O Sangue*, a personagem Clara (Inês de Medeiros) também some no horizonte de uma festa popular numa noite enevoada (fig. 53), depois de passar pelo primeiro plano da imagem.



Fig. 52 - *Ossos*



Fig. 53 – *O Sangue*



Fig. 54 - *Juventude em Marcha*

No filme de 2006, no único plano em que Ventura está na rua (fig. 54), não há muita chance, a julgar pela posição do seu corpo e da câmera, e pelo que vimos até tal momento do filme, de ele sumir do nosso campo de visão. Não é possível que ele desapareça no horizonte,

em profundidade, pois o plano de fuga – já tensionado pelo *contre-plongée* – mostra um canteiro com plantas, diferente da saída do metrô (que, além de estar no plano de fuga, é um lugar de trânsito) em *Ossos* e da fumaça ao centro do plano em *O Sangue*. O cineasta, mesmo em um plano externo, tenta reduzir o espaço para dar destaque a Ventura. Predominam, em *Juventude em Marcha*, os espaços sem grande profundidade, fechados, sem muito trânsito e escuros, que realçam, como neste plano externo e aberto, a presença de corpos individuais.

Os planos, se respeitam a espacialidade das cenas, o fazem inscrevendo um corte, uma redução dessa espacialidade. Isso é feito através da posição da câmera e da plasticidade que reforça, pelo contraste e pelos grãos, a presença dos pretos. Há, como vimos, quadros dentro dos quadros, um extra-campo a se anunciar para dentro do campo. Como pensarmos o realismo do trabalho de Costa, em certos aspectos ligados ao cinema neorrealista e antropológico, diante dessa *mise-en-scène* e plasticidade? *Juventude em Marcha* conjuga, nos planos, as formas do bairro com as formas trazidas pela memória cinéfila de Pedro Costa. É um filme que pode guardar uma semelhança com os de Rossellini: ao expressar esses tempos passados, finados, dentro do plano, *Juventude em Marcha* capta a essência de um lugar, o bairro das Fontainhas, um lugar também mortuário, prestes a ser totalmente posto abaixo.

## CONCLUSÃO

Neste trabalho, vimos como o suporte digital colabora com alguns fatos ligados à realização e à estética de *Juventude em Marcha*. Em primeiro lugar, ele permitiu uma instalação de Pedro Costa no bairro das Fontainhas, onde o diretor estabeleceu uma rotina de trabalho com os habitantes do lugar. O suporte gerou imagens com uma plasticidade, profundidade de campo, contraste e textura singulares. Esses dois fatos – a rotina de criação e a plasticidade das imagens do filme - nos deram os instrumentos de análise da *mise-en-scène* de *Juventude em Marcha*, o que resultou em uma reflexão sobre a noção de realismo cinematográfico.

A primeira contribuição do suporte digital que estudamos – a possibilidade de instalação demorada num lugar – é observável em filmes nos quais a relação próxima e duradoura entre diretor e personagens é importante para a criação cinematográfica. O estudo nos permitiu avançar numa comparação entre Costa e Straub-Huillet, no tocante à dimensão comunitária de seus trabalhos. Straub e Huillet, mesmo filmando em película e com agendas curtas de filmagem, estabelecem, em alguns longa-metragens, um contato longo com seus atores, com os quais encenam peças antes de começarem a produção dos filmes. Deste método podem extrair encenações precisas, assim como Costa fez com o elenco de *Juventude em Marcha*, que já conhecia desde a realização de *Ossos*. Notamos que a encenação de Costa, no entanto, se desenvolve em um meio termo entre esse estilo straubiano e uma naturalidade que associamos a John Ford. Não opomos esses dois cineastas, mas tentamos perceber, em *Juventude em Marcha*, a conjugação dos seus estilos.

Percebemos a dificuldade de se encarar a *mise-en-scène* de Costa como apenas mecânica ou apenas naturalista. O diretor combina o mecanicismo das atuações com uma revelação dos gestos espontâneos dos atores, o que é um dos aspectos mais marcantes de *Juventude em Marcha*. Não nos aprofundamos na similaridade entre Costa e cineastas que lhe são assumidamente referenciais, como Yasujiro Ozu, Jacques Tourneur, Jean-Luc Godard, Charles Chaplin, Andy Warhol, dentre outros. Essas similaridades estão guardadas em inúmeros artigos dedicados ao trabalho do português, alguns deles citados neste texto. Pedro Costa é reconhecido por conjugar, como dissemos, um apreço pela realidade das Fontainhas com uma memória cinéfila muito influente em cada uma de suas escolhas formais.

O segundo aspecto do aporte do digital observado, a plasticidade da imagem, está sendo imensamente experimentado nas artes e no cinema contemporâneos. Foi assinalado,

aqui, que a pós-produção das imagens digitais, hoje em dia, começa no próprio *set* e que esse fato alterou significativamente o trabalho de Costa, operador de câmera e fotógrafo dos seus filmes nas Fontainhas. Esse aspecto de nosso estudo abre caminho para reflexões sobre o papel da cinematografia digital, particularmente em *mini-dv*, nas relações profissionais de um *set* de filmagem. Quando se fala da relação de Costa com as Fontainhas, tende-se a ressaltar o método compartilhado de criação sem se problematizar a plasticidade que ele está explorando. Estudos detidos e profundos, como os de Jacques Rancière, conseguem relacionar as questões de estilo aos aspectos sociais envolvidos na trilogia das Fontainhas. Muitos textos, no entanto, tendem a sobrevalorizar um desses aspectos em detrimento do outro. A relação entre ambos foi uma preocupação desta pesquisa, que, percebendo a inscrição de uma plasticidade singular sobre os planos-sequência imersos no espaço das Fontainhas, deu início a uma revisão teórica do conceito de realismo cinematográfico.

Essa releitura do realismo no cinema está relacionada a um terceiro aspecto da contribuição da técnica digital para o filme. Partimos da reflexão de Bazin sobre o realismo, sua ontologia da imagem fotográfica, e repensamos o termo tendo em vista a singularidade do método de Pedro Costa para produzir *Juventude em Marcha*. Julgamos ter realizado, neste momento do trabalho, um mapeamento dos principais aspectos do realismo baziniano, o que foi feito tendo o filme de Costa como ponto de partida para se chegar aos conceitos do crítico francês. *Juventude em Marcha* é feito de planos longos, filmados em locações reais, mas é um filme com traços que Bazin teria identificado a um cinema não realista, que acredita mais “na imagem” do que “na realidade”.

Outro aspecto do uso do digital por nós estudado diz respeito à aparição, no plano, de figuras distantes do presente das Fontainhas. Esse aspecto marca a principal diferença entre *Juventude em Marcha* e os filmes digitais anteriores de Costa, *No Quarto da Vanda* e *Onde Jaz o Teu Sorriso?* Mais do que nesses filmes, em *Juventude em Marcha* Pedro Costa criou uma *mise-en-scène* na qual vimos um confronto, no plano, do presente filmado com a imagem da história de Ventura, da comunidade das Fontainhas e de Portugal.

Isso pode ser trabalhado, futuramente, a partir da oposição entre o plano e a montagem, debate teórico que marcou o diálogo entre André Bazin e o cineasta francês Jean-Luc Godard nos anos 1950, em textos publicados na revista *Cahiers du Cinéma*. Godard defendeu, no artigo “Montage, mon beau souci”, a elevação da montagem ao mesmo patamar do plano, defendido por Bazin. Para Godard, “se a *mise-en-scène* é o olhar, a montagem é o bater do coração.” Como pensar, a partir dessa discussão, os planos de *Juventude em Marcha*, que inscrevem as figuras do passado de Ventura na escuridão dos quadros e no presente (e

não na profundidade de campo, como queria Bazin). A comparação que fizemos, no capítulo 2, entre a cena da aparição da carta em *Casa de Lava* e em *Juventude em Marcha*, pode ser um ponto de partida para novos estudos sobre o realismo no cinema, que avancem nesse sentido. No filme de 1994, Costa recorreu à montagem para inscrever um movimento espaço-temporal que, no filme de 2006, existe dentro de cada plano.

Não esgotamos as possibilidades de análise da plasticidade das imagens de *Juventude em Marcha*, e tampouco da influência do digital sobre as novas estéticas do real. Elegemos alguns aspectos do filme em que essa influência é mais nítida, mas há outros, como a janela do enquadramento, por exemplo, que são essenciais para a composição dos planos do filme e não foram aprofundados aqui. Não falamos desse aspecto neste texto porque, apesar de a janela ser gerada pela câmera, Pedro Costa também poderia produzi-la em película. Ainda assim, trata-se de um elemento formal importante para a composição dos planos, que inclusive religam o filme estudado, com mais força, a um cinema das origens e do plano, como procuramos mostrar.

A ausência de movimentos de câmera, de que tratamos em alguns momentos do texto, também poderia ser estudada como resultante de limitações técnicas não abordadas neste trabalho. É possível que Costa tenha filmado panorâmicas que, no entanto, não ficaram bem impressas no sensor digital, aparecendo borradas ou travadas na imagem, o que é comum acontecer nas produções em digital. Mas essa especulação só seria comprovada com uma confirmação do próprio diretor, o que não foi possível obter nesta pesquisa. Ficamos com a hipótese dos planos longos terem sido influenciados, ao menos em parte, pelo método singelo de produção, uma ideia que alguns depoimentos de Costa confirmam. Com mais informações sobre o procedimento do diretor, outros estudos podem ser desenvolvidos sobre esse mesmo filme.

Julgamos importante ressaltar, em guisa de conclusão, que o cinema digital não diz respeito somente a produções em HD ou com computação gráfica, e também deve incluir equipamentos de menor definição, como a câmera utilizada por Costa. O digital tem um histórico de algumas décadas antes de chegar à alta definição e ao CGI<sup>43</sup>. Então, não há motivos para considerar o estágio atual da tecnologia digital como detentor de uma essência, ou nova ontologia, digital. A DVX100 é uma câmera digital que não tem alta definição, e que produz imagens de uma plasticidade própria, e isso é o suficiente para encorajar a realização de pesquisas que indiquem suas especificidades técnicas.

---

<sup>43</sup> *Computer-generated imagery* (imagem gerada por computador)

A prática de Pedro Costa remete, também, à presença das tecnologias digitais no real, e às questões que elas levantam: como lidar com a criação e a circulação das obras de arte, considerando os novos meios de produção? Essa foi uma questão enfrentada pelo diretor, quando ele quis produzir um filme para as salas de cinemas, gravando-o com uma câmera semi-profissional. A câmera foi, a princípio, a solução encontrada por ele para fazer um cinema centrado em um bairro com o qual se identificou, mas não lhe dava garantia, no entanto, de que suas qualidades plásticas corresponderiam à qualidade que ele alcançara com as câmeras 35 mm e as estruturas de *set* presentes nos seus filmes anteriores. Costa experimentou uma mudança radical de meios expressivos – do analógico para o digital *mini-dv*. E, fazendo-o, jogou luz sobre questões vividas, hoje, por artistas que, rotineiramente, já criam com instrumentos similares ao adotado por ele. Sua obra inspira a realização de filmes em todo o mundo. A exemplo do português, ou não, filmes recentes adotam a prática do plano-sequência, do esvaziamento do plano, do registro em digital e da filmagem em comunidades próximas dos cineastas. Costa é apenas mais um, mas, produzindo *Juventude em Marcha* depois de sua trajetória inicial e, principalmente, realizando-o tão belamente, parece estar no olho de um furacão.

Observamos, hoje, a influência dessa tecnologia em outras manifestações artísticas. Gravadores de som, *softwares*, câmeras, permitem novas formas de relação com o real em diversas práticas. Coincidentemente, Pedro Costa filmou a cantora francesa Jeanne Balibar e os músicos de sua banda no filme posterior a *Juventude em Marcha*, *Ne change Rien*, em que a protagonista ensaia com os integrantes do seu grupo em uma casa, madrugadas a fio. Os estúdios de música caseiros, como um fenômeno popular, são relativamente recentes, e acompanham o desenvolvimento das tecnologias digitais. Balibar trabalha suas músicas com uma insistência de gestos não muito diferente daquela dos personagens de *No Quarto da Vanda* e de *Juventude em Marcha*. A cantora reitera suas aparições nas salas de ensaio, retoma exercícios vocais, de maneira circular, durante o filme. A comunidade que interessa a Costa não é só a comunidade pobre das Fontainhas, e sim comunidades onde relações íntimas e, para o diretor, misteriosas, estão presentes a todo momento. Essas relações acontecem desde *O Sangue*, filme sobre um filho órfão querendo – e desistindo de? – achar uma família. Essa abordagem intimista ou familiar do Outro no cinema pode ser levada adiante, em continuidade com as abordagens mais comumente definidas como “comunitárias”, como acontece na trilogia das Fontainhas. No português do Brasil, o termo “comunidade” é fortemente associado à realidade de favelas e de bairros pobres, lugares que encontram semelhanças com a vida precária das Fontainhas. Mas uma comunidade estética, como propôs



Jacques Rancière, pode ser estudada a partir de outros tipos de realidade comum, fato que Costa parece atestar com sua obra em digital além-Fontainhas.<sup>44</sup>

Aprofundando questões formuladas a partir da observação do uso do digital em *Juventude em Marcha*, acreditamos ter oferecido um ponto de vista singular sobre o trabalho de Pedro Costa, um ponto de vista que concentra a análise do filme no que é tocante à sua técnica de produção. É uma abordagem que já existe, dispersa em muitos textos dedicados ao filme – sejam eles críticas, ensaios ou entrevistas do realizador transcritas para certas publicações – e que este trabalho buscou reunir e eleger como ponto de partida para análise do filme. Quisemos observar uma obra-prima de Pedro Costa, para ver como o diretor usou o suporte digital em uma criação que integra não só a realidade em volta de si mas, também, as histórias do cinema e do país de origem do cineasta e, no que parece movê-lo especialmente, as histórias de Ventura.

---

<sup>44</sup> Não só *Ne Change Rien* mas, também, *Onde Jaz o Teu Sorriso?* e o curta *The End Of A Love Affair*.

## BIBLIOGRAFIA

BAZIN, André. **Cinema: ensaios**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1991.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. São Paulo: Papirus, 2008.

\_\_\_\_\_. ADD = “Analog, digital, dreaming”. *David Bordwell's Website In Cinema*. In: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2012/09/13/add-analog-digital-dreaming>. 2012>. Acesso em 4/01/2013

BRAGANÇA, Felipe. “Vanda e Ventura: elogio aos ruídos como fonte de beleza”. In: **O cinema de Pedro Costa**. Rio de Janeiro: CCBB, 2010. Catálogo.

BRENEZ, Nicole. “Toda a Nova Arte Poderia Ser Qualificada como Montagem: Onde Jaz o Teu Sorriso? ou da Necessidade Artística em Contexto Materialista”. In: **Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

CÂMARA, Vasco. “O Ventura é um tipo muito destruído, e eu também”. *Sempre em Marcha*. In: <<http://pedrocosta-heroi.blogspot.com.br/2008/02/o-ventura-um-tipo-muito-destruido-e-eu.html>>. Acesso em 20/01/2013.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. “Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto de Vanda e Juventude em Marcha.”. In: **O cinema de Pedro Costa**. Rio de Janeiro: CCBB, 2010. Catálogo.

CORLESS, Kieron. “Crossing the threshold”. *Sight & Sound*. In: <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49569>>

COSTA, Pedro. “Uma porta fechada que nos deixa a imaginar”. **O cinema de Pedro Costa**. Rio de Janeiro. CCBB, 2010. Catálogo.

\_\_\_\_\_. O cinema de Pedro Costa. CCBB. Rio de Janeiro, 23 de setembro de 2010. Palestra.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-movimento**. São Paulo: 1990. Brasiliense.

DUMANS, João. “Alguns Encontros: de *Casa de Java* à *Juventude em Marcha*” *Revista Cinética*. 2010. In: [www.revistacinetica.com.br/costadumans](http://www.revistacinetica.com.br/costadumans).

EGUCHI, Kenichi. Pedro Costa: “The Trembling Moment”. *Outside Tokyo*. In: <<http://www.outsideintokyo.jp/e/interview/pedrocosta/index.html>>

GALLAGHER, Tag. “Straub Anti-Straub: In: **Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

- GANDOLFI, Loreta. “Lights off on Pedro Costa”. *Take One*. In: <<http://www.takeoneciff.com/2013/lamour-nexiste-pas-lights-off-on-pedro-costa>>. 2010. Acesso em: 21/03/2013
- FARIA, Tiago e CONTIJO, Yale. “Premiado em Cannes, cineasta português critica modelo hollywoodiano”. *Correio Braziliense*. In: <[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/09/18/interna\\_diversao\\_arte,213569/index.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/09/18/interna_diversao_arte,213569/index.shtml)> Acesso em 13/11/2012>
- GODARD, Jean-Luc. Montage, mon beau souci. In: **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**. Paris: Cahiers du cinema, 1998
- GUERREIRO, Antônio. A Suspensão e a Resistência. In: **Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- HASUMI, Shiguéhiko. “Aventura: um ensaio sobre Pedro Costa”. In: **Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- LEANDRO, Anita. O que é um filme político, hoje? *Colóquio Arte, Estética e Política: diálogos com Jacques Rancière*. Rio de Janeiro, 3 de outubro de 2012.
- NISA, João. “Do filme à Exposição: As instalações vídeo de Pedro Costa”. In: **Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- RANCIERE, Jacques. “Os pés do herói”. In: **John Ford**. Rio de Janeiro: CCBB, 2011.
- \_\_\_\_\_. “Política de Pedro Costa. In: **Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- \_\_\_\_\_. “A Carta de Ventura”. In: **O Cinema de Pedro Costa**. Rio de Janeiro: CCBB, 2010.
- RECTOR, Andy. “Pappy: a lembrança dos filhos”. In: **Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- RIVETTE, Jacques. “Lettre sur Rossellini”, *Cahiers du Cinéma* n° 46, abril de 1955.
- PANTENBURG, Volker. Realism, Not Reality: Pedro Costa’s Digital Testimonies. *Afterall*. In: <<http://www.afterall.org/journal/issue.24/realism-not-reality-pedro-costa-s-digital-testimonies>>
- VASCONCELOS, Mauricio. “Contracosta”. *DEVIRES – cinema e humanidades*, v. 5, n. 1. 2008. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich)

## FILMOGRAFIA

### **Pedro Costa:**

*O Sangue* (1989)

*Casa de Lava* (1994)

*Ossos* (1997)

*No Quarto da Vanda* (1999)

*Onde jaz o teu sorriso?* (2001)

*Juventude em Marcha* (2006)

*Ne Change Rien* (2009)

### Curtas-metragens:

*Tarrafal* (2007)

*The end of a love affair* (2006)

### **Outros diretores:**

*A Mocidade de Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939)

*All Blossoms Again* (Aurélien Gerbault, 2006)

*As Vinhas da Ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940)

*Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)

*Em Busca da Vida* (*Sanxia Haoren*, Jia Zhang-ke, 2006)

*Festim Diabólico* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948)

*Finding the criminal: a conversation with Pedro Costa* (Craig Keller, 2010)

*Gente da Sicília* (*Sicília!*, Straub-Huillet, 1998)

*Louis Lumière* (Eric Rohmer, 1968)

*O Delator* (*The Informer*, John Ford, 1936)

*Pedro Costa and Jean-Pierre Gorin* (prod. Kim Hendrickson, 2009)

*Relações de Classe* (Straub-Huillet, 1983)

*Trás-os-Montes* (Antônio Reis e Margarida Cordeiro, 1976)

