



SEÇÃO: CINEMA

O fotográfico e as mediações sociais em Pedro Costa¹

The photographic and social mediations in Pedro Costa

El fotográfico y las mediaciones sociales en Pedro Costa

Edson Pereira da Costa

Júnior²

orcid.org/0000-0001-8523-8664
jredsoncosta@gmail.com

Recebido em: 26 jul. 2022.

Aprovado em: 4 fev. 2024.

Publicado em: 24 maio. 2024.

Resumo: O artigo se dedica à obra do português Pedro Costa a fim de examinar a mobilização do fotográfico diante das assimetrias de poder entre o cineasta e os sujeitos filmados. A análise recai sobre três vias: as fotografias do *Caderno – Casa de Lava* (2013); a incorporação de *stills* de Jacob Riis em *Cavalo Dinheiro* (2014); e, finalmente, as escolhas estéticas que evocam as imagens fixas pelos signos de imobilidade e pela tradição retratística. O argumento defendido é o de que o recurso ao fotográfico está associado a um projeto estético-político que, embora não dissipe as estruturas de poder, atua como mediação social face aos sujeitos filmados.

Palavras-chave: fotografia e cinema; mediação social; retratos filmados; Pedro Costa.

Abstract: This article focuses on the work of Portuguese filmmaker Pedro Costa in order to examine the mobilization of the photographic in the face of the power asymmetries between the filmmaker and the filmed subjects. The analysis focuses on three aspects: the photographs in the *Down on Earth – Scrapbook* (2013); the incorporation of stills by Jacob Riis in *Horse Money* (2014); and, finally, the aesthetic choices that evoke fixed images through the signs of immobility and the portrait tradition. The central argument is that the photographic is associated with an aesthetic-political project that, although it does not dissipate the power structures, acts as a social mediation in relation to the filmed subjects.

Keywords: photography and cinema; social mediation; portrait shots; Pedro Costa.

Resumen: El artículo se centra en la obra del cineasta portugués Pedro Costa para examinar la movilización de lo fotográfico ante las asimetrías de poder entre el cineasta y los sujetos filmados. El análisis se centra en tres vías: las fotografías del *Cuaderno de Casa de Lava* (2013); la incorporación de imágenes fijas de Jacob Riis en *Dinero de Caballo* (2014); y, finalmente, las elecciones estéticas que evocan imágenes fijas a través de los signos de inmovilidad y la tradición retratística. El argumento que se defiende es que el recurso a lo fotográfico está asociado a un proyecto estético-político que, aunque no disipa las estructuras de poder, actúa como mediación social frente a los sujetos filmados.

Palabras clave: fotografía y cine; mediación social; retratos filmados; Pedro Costa.

Introdução: a fotografia como operadora conceitual

A produção de artistas e cineastas das últimas décadas tem amiúde explorado as zonas de permeabilidade e negociação entre a fotografia e o cinema. A possibilidade de obras limiáres entre os dois domínios, embora pregressa ao vídeo, foi sobremaneira estimulada pelo apareci-



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XXIX Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em Campo Grande, 2020. Agradeço aos colegas do GT pelas contribuições para o aprimoramento do texto, em especial, a Maurício Lissovsky (*in memoriam*) pelo generoso e precioso relato crítico.

² Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil.

mento de tal mídia na década de 1970, devido ao seu potencial de travessia, de ser "um lugar de passagem e um sistema de transformação das imagens umas nas outras – as que o precedem, pintura, foto e cinema; as que ele mesmo produz; e, por fim, as que ele introduz" (Bellour, 1997, p. 17). Essas formas de hibridação receberam um impulso desde os anos 1990, com a consolidação da migração do cinema e da imagem em movimento para museus, galerias e espaços artísticos, coetânea das tecnologias digitais (Elsaesser, 2018).

Se uma bibliografia lançada na primeira década dos anos 2000 (Green; Lowry, 2006; Mulvey, 2006; Company, 2008) se dedicou à relação entre fotografia e cinema em parte motivada pelo impacto das tecnologias digitais, certas obras do cinema mundial contemporâneo indicam a perenidade do debate nos últimos anos. A pertinência de pensar o fotográfico é particularmente fecunda em cineastas associados à rubrica estilística do *slow cinema*, em que a interface com a fotografia é sugerida por escolhas referentes à duração do plano; à direção de atores e encenação; ao movimento, ao ângulo e à distância da câmera; e ao ritmo (Lim, 2014). Uma estética da quietude (*stillness*) ou da lentidão se faz presente, por exemplo, em obras em que a ênfase no cotidiano e a redução da mobilidade dos corpos em cena vão de par com o uso de planos estáticos, abertos e de longa duração, redundando na rarefação do drama. Outra manifestação da relação aqui proposta consiste em incorporar fotografias *stills* ao fluxo das imagens em movimento, como em *Síndromes e Um Século* (Sang Sattawat, 2006) e *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas* (Loong Boonmee Raleuk Chat, 2010), do tailandês Apichatpong Weerasethakul. A opção do cineasta em tais obras, "cuja temporalidade dominante é quieta ou lenta, convid[al] [...] o público a considerar quando e como um filme lento se torna

estático, e as maneiras pelas quais lentidão, estase e quietude estão inter-relacionadas"³ (Davis, 2016, p. 106, tradução nossa).

Mais do que tecer um diálogo com a literatura sobre o *slow cinema*, interessa-nos analisar a ramificada rede de diálogos e reciprocidades entre fotografia e cinema quando referentes ao processo de produção dos filmes e à consecução de uma proposta estético-política de cineastas contemporâneos. Na obra do chinês Wang Bing, por exemplo, os dois meios oferecem pontos de vista distintos sobre um mesmo tema ou, ainda, estágios de uma pesquisa. O documentário *À Oeste dos Trilhos* (*Tiě xī qū*, 2003) expõe tal configuração. Quando das filmagens, Bing já conhecia o distrito industrial de *Tie Xi*, pois o fotografou durante anos, familiarizando-se gradativamente com suas fábricas, seus trabalhadores e moradores (Bing, 2013). As incursões pela região compuseram a série fotográfica *Remaining Images*, feita ao longo de oito anos, de 1994 a 1998 e, posteriormente, de 1998 a 2001, já em concomitância com *À Oeste dos Trilhos*. Para o realizador, enquanto o filme convoca o presente de sua realização, tendo sido motivado pelo "sentimento de que uma história que costumava ser importante agora estava lentamente declinando, dissolvendo-se diante de nossos olhos"⁴ (Bing, [2013], tradução nossa), a potência dos *stills* cresce à medida que se distanciam do agora, tornando-se documentos de outrora, uma vez que "[l]essas fotos fraturadas fornecem, com o passar do tempo dos indivíduos, memórias remanescentes – [...] a possibilidade sensível de visitar a vida"⁵ (Bing, [2020], tradução nossa).

Em certa medida recorrente em teóricos do cinema como André Bazin, Siegfried Kracauer e Christian Metz, a antítese fundada na associação do cinema com o presente e da fotografia com o passado (Green, 2006) recebe uma formulação distinta de Bing em *Pai e Filhos* (*Fu Yu Zi*, 2014).

³ Do original: whose dominant temporality is a sedate or slow one, thus inviting audiences to consider when, and how, a slow film becomes a still one, and the ways in which slowness, stasis and stillness are interrelated.

⁴ Do original: a feeling of desolation that reminded me of Tiexi District—the sense that a history which used to be important was now slowly declining, dissolving in front of our eyes.

⁵ Do original: These fractured photos provide lingering memory as individuals' time goes by – [...] the sensible possibility of revisiting the life will be granted to us.

Concebido como uma instalação, mas posteriormente exibido em festivais de cinema, o filme se passa quase inteiramente em um pequeno cômodo, na propriedade de uma fábrica, onde moram o operário Cai Shunhua, e seus dois filhos, Yonggao e Yongjin. Bing filmou ao longo de alguns dias o cotidiano das crianças. Na maior parte do tempo estagnadas diante do celular ou da televisão, elas aparecem em planos fixos e de longa duração, dividindo o limitado espaço com roupas, móveis, animais domésticos, utensílios de cozinha e um único colchão, que serve para toda a família (Figura 1). Os signos de estase e a constrição espacial intensificam o peso da duração, impondo ao espectador – sobretudo

o da obra exibida em cinemas – a permanência diante do estado de precariedade social em que a família vive. Concomitantemente às filmagens, Bing realizou uma série fotográfica (Figura 2), de título homônimo, e espécie de contracampo da obra audiovisual. Feitas fora da moradia, as imagens fixas registram as crianças brincando na área industrial. Em oposição à estase e à clausura resultantes das filmagens em interior, a fotografia *still* restitui a animação dos garotos, seu lastro de vida, capturando-os enquanto se movimentam. O instante recortado sugere uma temporalidade fluida, entre um antes e um depois, distanciando-se da morosa e perpétua duração do *agora* que caracteriza o filme.

Figura 1 – *Pai e Filhos* (2014)



Fonte: Frame capturado pelo autor.

Figura 2 – Fotografia da série *Father and sons* (2014)

Fonte: Reprodução fotográfica.

A despeito da sucinta menção a Weerasethakul e Bing, neste artigo enfocaremos o caso de um terceiro nome do cinema mundial contemporâneo, e igualmente interessado nas relações entre fotografia e cinema, o português Pedro Costa. O objetivo é refletir sobre como o fotográfico enforma em sua obra o engajamento político diante das pessoas filmadas. Analisaremos a interface com a fotografia em três níveis, a partir: do *scrapbook* de seu longa-metragem, *Casa de Lava* (1994); da inclusão de fotografias do dinamarquês Jacob Riis na introdução de *Cavalo Dinheiro* (2014); e, ainda em tal filme, de uma estética que evoca a fotografia, notadamente pela modulação da estase do plano e pela remissão à retratística. Se autores como Barradas Jorge (2016, p. 172) reivindicam uma análise da lentidão em Costa "não apenas como estratégia estética, mas também como característica resultante de seu modo de produção marcadamente lento, por sua vez derivado do suporte tecnológico específico utilizado em sua feitura"⁶, nossa proposta é analisar os modos com que uma estética associada à fotografia serve a

um potencial político. Defenderemos que as três vias supracitadas mobilizam o fotográfico tendo em vista a mediação social entre o cineasta e os sujeitos que filma, marcada pela busca por uma presença visual *durável* e pela composição de uma identidade social – sem, com isso, abdicar de uma opacidade, ao gosto de uma fotografia moderna.

Ao mencionarmos o "fotográfico", acenamos deliberadamente a um paradigma esboçado por Rosalind Krauss em textos publicados desde o final da década de 1970. Alguns dos escritos foram posteriormente reunidos no seu livro intitulado, justamente, *O fotográfico*. O adjetivo substantivado faz parte da intenção da autora de sublinhar "que a fotografia é um objeto teórico e incide de maneira reflexiva tanto sobre o projeto crítico como sobre o projeto histórico que a escolhem como objeto" (Krauss, 2013, p. 17). Em outros termos, defende-se a possibilidade de a fotografia ser tratada não apenas como objeto, obra artística oriunda de um *medium* específico, mas como um conjunto de operações organizadas em torno da

⁶ Do original: not only as an aesthetic strategy but also as a characteristic resulting from its distinctively slow mode of production, in turn derived from the specific technological support utilised in its making.

indicalidade. A produção do signo fotográfico a partir da conexão física com o referente material, com aquilo que representa, é o parâmetro para se discutir questões referentes, por exemplo, a obras criadas a partir da extração de determinado objeto de seu *continuum* espacial e/ou temporal, da continuidade de sua existência natural. A operação de descontextualização, de arrancar algo de suas relações de significação, produz outro tipo de fruição do significante, caso dos *ready-mades* de Marcel Duchamp. É por essa via que Krauss se serve do fotográfico para analisar aspectos da história da arte, em especial, a moderna e a contemporânea, como autoria, automatismo do processo de criação, presença física e os níveis de interação entre a obra e o real.⁷

Retomamos a ideia de um fotográfico não para efetuar a recuperação integral de uma categoria estruturada sob o signo das operações físico-químicas da fotografia analógica a fim de aplicá-la diretamente sobre um cineasta contemporâneo que filma em suporte digital. Em vez de instrumentalização, trata-se, sim, de identificar no processo de criação e na estética cinematográfica operações que ora se servem, ora se aproximam de certos usos e estética da fotografia documental e retratística, permitindo uma reflexão teórica enfocada nos empréstimos ou nas práticas congruentes. Se Krauss ergue o seu edifício conceitual e analítico sobre o signo indicial, o emprego do fotográfico no cinema contemporâneo é aqui menos um *a priori* do dispositivo e mais um constructo, uma consequência dos procedimentos estéticos. A proposta vai ao encontro do entendimento de Company (2008), quando desvincula a quietude e o movimento, por exemplo, de um suposto essencialismo dos *medium* fotográfico e cinematográfico. Aqueles atributos, entre outros, são entendidos como corolários dos usos, dos temas representados e do tratamento formal, em uma conjugação entre o técnico e o social. É nesses termos que

tomaremos a noção de fotográfico como inspiração para tornar a fotografia uma operadora conceitual diante do cinema, um instrumento para circunscrição da obra de Costa, com ênfase no aspecto relacional entre o realizador e os sujeitos filmados.

A mediação fotográfica

Nesse primeiro momento, interessa-nos compreender as práticas relacionais da obra de Costa a partir do primeiro contato com Cabo Verde, quando da viagem realizada à Ilha do Fogo, no país africano, para filmar *Casa de Lava* (1994). A fotografia ocupa desde então um lugar importante no processo de criação do diretor e na constituição dos agenciamentos sociais diante dos sujeitos que filma, participando diretamente da aliança entre estética e política que rege a figuração do outro em sua obra.

O desígnio inicial de *Casa de Lava* era ser uma refilmagem de *A morta viva (I Walked with a Zombie, 1943)*, de Jacques Tourneur, mas o roteiro escrito em Portugal foi modificado a partir das descobertas feitas na viagem à África. Ao chegar a Cabo Verde, conheceu pessoas que se comportavam, moviam-se, agiam e falavam diferentemente do que tinha lido, visto e pensado a distância (Costa, 2013). A história que se desenrola a partir de então é bastante conhecida. Ao longo do processo de filmagem, o cineasta estabelece uma amizade com os moradores da aldeia de Chã de Caldeiras, no sopé do vulcão da Ilha do Fogo. Antes do regresso para Lisboa, a comunidade lhe entrega cartas, café, aguardente e tabaco. Eram encomendas para amigos e parentes que moravam na capital portuguesa. Ao visitar os bairros cabo-verdianos a fim de encontrar os destinatários dos presentes, Costa conheceu imigrantes (e portugueses vivendo em situação de miséria) que futuramente se tornariam seus amigos e seus atores. A partir de então, parte majoritária de sua obra será tributária dos

⁷ A proposta do fotográfico foi formulada por Krauss em meio a um campo epistemológico reconhecidamente influenciado pela semiótica de Charles Peirce, na década de 1980. Hoje, já fomos suficientemente advertidos dos riscos que envolvem a compreensão da fotografia a partir unicamente da teoria ontológica ou postura essencialista, com a ênfase no que seriam os atributos específicos do dispositivo óptico-químico. O privilégio conferido ao funcionamento do *medium*, às leis gerais que operam sobre a fotografia, pode implicar na indiferença "às práticas e às produções singulares, às circunstâncias e às condições concretas" (Rouillé, 2009, p. 190).

encontros desencadeados pela primeira viagem a Cabo Verde. Incluem-se aí seus longas-metragens *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000), *Juventude em Marcha* (2006), *Cavalo Dinheiro* e *Vitalina Varela* (2019).

O primeiro contato do realizador português com um país e cultura desconhecidos motivou o recurso à fotografia. Em face da paisagem vulcânica, dos mistérios das “filhas do Fogo” (Costa, 2013) e, inferimos, do abismo cultural, econômico e social daqueles que representaria, era necessária uma aproximação acautelada. Além da aprendizagem do crioulo cabo-verdiano, Costa utilizou um caderno de anotações para reunir retratos das mulheres da aldeia, fotografias de revistas, imagens de filmes (como *Les yeux sans visage*, *Os olhos sem rosto*, Georges Franju, 1960), reproduções de telas de Picasso e de outros artistas, postais, fragmentos de textos, entre outros materiais que aludiam à história do filme então em formação. Segundo o próprio realizador, o método de associação poética do caderno consistia em uma espécie de escrita irracional e

afetiva, em consonância com a experiência de deslumbramento, desvios e perda gerados pela estadia em Cabo Verde.

O caderno de viagem foi integralmente reproduzido no formato de livro, e então comercializado em 2013. Folheando-o, há dezenas de fotografias feitas na Ilha do Fogo, com pessoas que atuariam em *Casa de Lava* e na obra futura de Costa. A suspeita mais certa é a de que o próprio realizador fez as fotografias, pois são muitas as coincidências, mesmo de enquadramento, em relação ao filme. Ambas as obras, por exemplo, são igualmente atravessadas pela presença enigmática de Clotilde Motron. No longa-metragem, a moradora da ilha é a primeira e a última personagem a aparecer (Figura 3, esquerda). Do início ao fim, sua passagem é lacônica, silenciosa. Nada diz. No caderno (Figura 3, direita), os retratos da moradora são reincidentes, como uma ideia ou imagem fixa que volta e meia retorna. Mesmo sem crédito nas imagens, assumiremos, então, a suspeita de autoria do diretor.

Figura 3 – À esquerda, Clotilde Motron em *Casa de Lava* (1994); à direita, no *scrapbook* homônimo (2013)



Fonte: Frame capturado pelo autor; fotografia do scrapbook.

Além das correspondências já mencionadas, o caderno foi inicialmente utilizado para registrar informações técnicas e de filmagem, incluindo as imagens de possíveis locações e atores (Costa, 2013). Perguntamo-nos: quais seriam as possíveis implicações envolvendo o recurso às imagens fixas como uma etapa anterior à filmagem dos moradores da Ilha do Fogo? Pela própria montagem com outros materiais – a referida escrita poética –, somos levados a crer que as fotografias vão além de meras reproduções do *casting* do filme.

Considerando a distância envolvendo Costa e os cabo-verdianos, um primeiro questionamento sobre as fotografias dos residentes da Ilha do Fogo pode ser feito a partir dos comentários de Susan Sontag, quando associa o ato de fotografar ao de apropriar-se da coisa fotografada, de “pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento –, e portanto, ao poder” (Sontag, 2004, p. 14). A autora critica a disposição aquisitiva que a fotografia pode estimular, por aparentar ser uma miniatura ou pedaço do mundo em vez de uma interpretação. Subtraindo a disposição ilusória da imagem – portanto, afastando-se da diatribe de Sontag –, reconhece-se na afirmação, a fotografia enquanto meio de conhecimento, ferramenta de contato. A imagem serve a uma aproximação. Por essa via, as fotografias dos cabo-verdianos no caderno de Costa poderiam ser discutidas em seu potencial de acesso ao mundo novo, ao universo do outro. Fixá-las a um caderno permitiria o tempo para olhar os retratados, deter-se sobre os rostos, estudar suas formas, extrair-lhes a existência para então modulá-las no âmbito da imagem, antecipando o trabalho de figuração que viria futuramente com a realização do filme.

A mediação aparentemente possibilitada pela fotografia não é isenta de problemas. A primeira acusação pode ser esboçada a partir de uma dupla assimetria de poder. Em primeiro lugar, Costa é o sujeito que detém a propriedade dos meios de representação, estando em uma posição de privilégio se comparado àqueles que retrata. Ademais, é um português branco que se dirige a sujeitos majoritariamente negros de uma ex-colônia lusitana.

As relações de poder relativas à produção das imagens do caderno podem ser examinadas por diferentes vias. Aqui, recorreremos brevemente à antropologia visual. Elizabeth Edwards nos auxilia no expediente proposto. A autora mapeia alguns dos deslocamentos envolvendo a antropologia e o meio fotográfico, nomeando-os “instantâneos dos momentos de entrelaçamento” (Edwards, 2016, p. 153). Um deles corresponde à virada pós-estruturalista na antropologia, quando o campo reviu criticamente seu modo de construção do conhecimento disciplinar. Trata-se de um momento cujo peso das políticas de representação cultural, oriundas da teoria literária, dos estudos culturais, da teoria pós-colonial, recaiu tanto sobre a fotografia como sobre a antropologia. As propensões reificantes de ambas, delimitadas pela opressão do sujeito diante do outro, tratado como objeto, da “combinação entre captura e rastreamento [...], tornou-se simbólica do espaço entre o coletor e o coletado, o fotógrafo e o fotografado, a comunidade e as estruturas institucionais da antropologia” (Edwards, 2016, p. 168). A fotografia, além de instrumento, tornava-se metáfora para o conhecimento antropológico e as suas estruturas de poder. A objetificação do outro era considerada inerente às propriedades do *medium* fotográfico, em sua imobilidade e fragmentação capaz de possibilitar ao olhar deter-se demoradamente, desejar e se apropriar do outro, enquadrando-o posteriormente em categorias legitimadas por conceitos antropológicos de raça e hierarquia.

Sob a perspectiva descrita, as fotografias do caderno de *Casa de Lava* apenas reforçariam o estigma da captura e da apropriação. Refletiriam meramente a posse simbólica, o controle, o domínio de Pedro Costa sobre sujeitos que estariam em uma relação de desvantagem, posto que alvos passivos de sua câmera. O cineasta se aproveitaria dos meios de produção da imagem para imprimir seu ponto de vista à custa do outro cultural. Embora possíveis de serem acolhidas, tais conclusões merecem ser nuançadas a partir de uma análise das fotografias, incluindo suas práticas de produção e seus usos. Faz-se necessário, portanto, buscar outras tramas entre

fotografia e antropologia.

Edwards nos informa sobre um "instantâneo" que, sem ignorar os riscos de a fotografia eventualmente funcionar como instrumento de vigilância, disciplina ou controle político, dedica-se a discuti-la como lugar "de interseção e contestação de histórias, intenções e inscrições", passível de revelar resistências dentro do sistema em que é produzida (Edward, 2016, p. 171). A autora, referindo-se a culturas específicas, indica a emergência de pesquisas em que se discute a fotografia privilegiando as questões éticas de produção, as dimensões da experiência e do sensorial, as dinâmicas sociais e, finalmente, o papel que as imagens assumem diante das comunidades que retratam. Compreende-se que o significado fotográfico não pode ser explicado tão e somente pelo visual.

O segundo modelo de cruzamento exposto a partir de Edwards nos permite pensar as fotografias do caderno de *Casa de Lava*. Não tanto para encaixá-las em um viés antropológico específico – afinal, o uso das imagens pelo diretor é artístico, tendo por isso outras singularidades. Mas, sim, para indicar a possibilidade de leituras outras da fotografia enquanto ferramenta de relação social. No cruzamento entre antropologia e arte, quando o artista faz as vezes de etnógrafo diante do outro étnico-cultural, "identidade não é o mesmo que identificação, e as simplicidades aparentes da primeira não deveriam substituir as complexidades reais da segunda" (Foster, 2014, p. 161). Em outros termos, é possível considerar as fotografias para além do intransponível abismo entre cabo-verdianos e um português, levando em consideração as instâncias de intercâmbio, as práticas referentes à identificação, ao engajamento ali envolvido.

As fotografias do caderno de Pedro Costa podem ser discutidas como uma entre outras formas de estabelecer um aporte inicial, de criar um envolvimento conjunto. Ao considerar que os retratados atuariam em *Casa de Lava* ou em parcerias futuras com o realizador, as fotografias iniciam um processo. Mais do que o dualismo sectário entre sujeito ativo e objetivo passivo,

desencadeiam uma cooperação, participam da mediação social – sem, com isso, apagar as assimetrias. A possibilidade de uma relação dialógica inclui a própria forma das fotografias, o modo *como* mostram os sujeitos. Os moradores da Ilha do Fogo ali retratados posam, encaram a objetiva, ou a ela desafiam, com olhares desviantes, faces escondidas, identidades veladas, figuras de costas, em suma, sujeitos ativos, em resistência diante da câmera. Antecipa-se nas fotografias algo evidenciado em uma série de *closes* de mulheres cabo-verdianas já nos primeiros minutos de *Casa de Lava*, com seus olhares para fora do campo. "Se ali há uma timidez, está encoberta sob a firmeza dos rostos, resolutos e fixos diante do que detém suas respectivas atenções, um mundo não partilhado com o espectador e com a instância da enunciação" (Costa Jr., 2018, p. 219). O dialogismo a que nos referimos é criado por uma troca e coexiste com as relações de poder entre produtores e sujeitos das imagens – o que inclui tensões de ordem econômica, social, cultural e de gênero.

Além das fotografias, deve-se considerar a dimensão estética do próprio caderno de *Casa de Lava*. As imagens estão ali organizadas a partir de montagens com outros materiais. A ideia de mera apropriação do mundo ou do outro é insuficiente para discutir essa ação de deslocamento. Cada fotografia extrapola o referente em direção a significados oriundos da mesa de montagem, nesse caso, das páginas do caderno. Costa (2013) já dissera que a ida a Cabo Verde lhe parecia um momento em que algo de muito intenso desencadeia associações, traz de volta lembranças. A organização das imagens no caderno remete a esse sistema visual em que uma imagem convoca o aparecimento de outra. Em algumas páginas, por exemplo, são justapostas fotografias das filhas do Fogo e fotogramas de *Os olhos sem rosto* (Figura 4). Não se trata meramente de uma aproximação aleatória. Colocadas frente a frente, o olhar das figuras se cruza. Dois mundos se comunicam, o de Cabo Verde e o da fábula do realizador francês.

Figura 4 – Retratos das moradoras da Ilha Fogo e fotogramas de *Os olhos sem rosto*, no scrapbook de *Casa de Lava* (2013)



Fonte: Fotografia do caderno *Casa de Lava*.

As redes de relações entre as imagens do caderno, e igualmente as questões que suscitam sobre o estatuto do rosto no cinema do diretor, mereceriam um exame à parte. Para fins de nosso artigo, contudo, vale distinguir o papel de relevância da fotografia no processo de criação do diretor. Mais importante, atentar para a forma como a imagem fixa parece apropriada a estabelecer um corte mais profundo na duração, servir de âncora em meio ao conjunto de descobertas que se apresentava em Cabo Verde, suspendendo as figuras em uma presença que se dilata no tempo, permitindo o contato a partir da durabilidade. O corpo e os rostos são figurados como formas pétreas, erigidas a despeito do devir. Reside nesse elogio à estase a base para a formulação conjunta entre imagem e política que trataremos mais à frente, na análise sobre *Cavalo Dinheiro*.

A moldura velada em Jacob Riis

Se o caderno de *Casa de Lava* revela indícios do processo de criação de Pedro Costa e de sua relação com as imagens fixas, a maior área de contato entre o cinema e a fotografia se apresenta em sua estética filmica. Em *Cavalo Dinheiro*, a urdidura entre os dois meios é tecida já na abertura: são exibidas doze fotografias em preto e branco realizadas por Jacob Riis (Figura 5) nos bairros de imigrantes e nos *tenements* – aqui traduziremos por *cortiços* – de Nova York, no final do século XIX. Convém entender a história do fotógrafo e o contexto original das imagens a fim de sondar o papel que desempenham junto ao filme de Costa.

Riis apresentou suas fotografias em diferentes livros, dos quais o mais conhecido provavelmente é *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*, publicado em 1890. Dinamarquês, chegou a Nova York sem dinheiro,

sem propriedades e sem trabalho, como muitos outros imigrantes do período. Nos seus primeiros anos, vagou pela cidade à procura de emprego e dormiu em abrigos noturnos fornecidos pela polícia, opção comum para os sem-teto, que à época representavam um grande contingente em relação à população da cidade. Frequentar esses abrigos, que em sua maioria não tinham

banheiros ou qualquer tipo de assistência, apenas um lugar para dormir, e viver a experiência da miséria em outras terras, marcou profundamente o trabalho do fotógrafo (Pascal, 2015). Quando encontrou um emprego fixo, como repórter de *fait divers*, passou a escrever textos e realizar palestras sobre a condição dos indigentes que moravam em Nova York.

Figura 5 – Fotografias de Jacob Riis na abertura de *Cavalo Dinheiro* (2014)



Fonte: Frames capturados pelo autor.

Os cortiços e os bairros de imigrantes retratados por Riis, que aparecem no início de *Cavalo Dinheiro*, são corolários da abrupta transformação que vivenciava Nova York no século XIX. Segundo o próprio Riis (1971), o crescimento do comércio e a imigração que se seguiu à guerra anglo-a-

mericano de 1812 motivaram a saída de parte da aristocracia de Manhattan, especialmente de regiões outrora elegantes, como o East River. As antigas casas ficaram para agentes imobiliários e donos de pensão, que locavam os imóveis para pessoas pobres que chegavam à cidade para

trabalhar em lojas, oficinas e armazéns. O fotógrafo conta que as largas salas eram divididas em vários pequenos cômodos, sem preocupação com a luz ou a ventilação, sendo o valor do aluguel proporcional ao espaço ou a altura da rua. Com o passar dos anos, os espaços diminuíam, sendo habitados por famílias inteiras, hordas de miseráveis que se aglomeravam em cubículos insalubres. Entre os moradores, imigrantes de diferentes países europeus, africanos e asiáticos.

Segundo Leslie Nolan, que trabalhou como responsável pelo departamento de fotografia do Museu da Cidade de Nova York, as imagens de Riis tinham uma finalidade social prática: despertar a empatia e chamar a atenção da sociedade para a vida dos marginalizados. O fotógrafo vinha descrevendo o estado deplorável da comunidade imigrante por várias vias, mas considerava inoperantes seus escritos, desenhos e esboços para discorrer sobre os cortiços e seus moradores. Se havia dúvida sobre a verdade desses meios, "seus leitores não poderiam negar aquela de suas fotos" (Nolan, 1997, p. 2). O aspecto de realidade e a empatia almejados com suas placas de vidro advinham do que era retratado, mas também de composições com o tema localizado frontalmente à câmera, além de retoques, de situações encenadas, e da presença de elementos que poderiam ter efeito de sensibilização no público, como crianças.

A inclusão das imagens de Riis em *Cavalo Dinheiro* parece estabelecer um alinhamento de dupla natureza. Primeiramente, temático, entre a miséria social de expatriados no final do século XIX em Nova York e a de cabo-verdianos que chegaram a Portugal na segunda metade do século XX. Assim como na obra do fotógrafo, o filme também confere à questão da moradia um lugar central. O desterro afeta os retratados nas obras tanto pela distância geográfica e cultural da terra natal, como pelas condições insalubres de habitação no país para onde imigraram. Em segundo lugar, o alinhamento poderia ser teci-

do pelo engajamento político, aparentemente comum a Riis e a Costa, diante dos expatriados.

Mas, se o objetivo é levar adiante o duplo cotejo, cumpre reconhecer que o posicionamento de Riis perante os moradores dos cortiços está longe de ser incontroverso. Já no processo de produção das fotografias identifica-se a desproporcional relação de poder entre o fotógrafo e os sujeitos da imagem. Riis costumava entrar nos cortiços na madrugada, depois das 2h da manhã, com a presença da polícia. A visita às habitações era ainda mais invasiva em razão do flash que usava, o modelo *Blitzlichtpulver*, carregado em pistolas que funcionavam à base de explosões de pólvora. O próprio Riis reconhecia que "[o] espetáculo de meia dúzia de homens estranhos invadindo uma casa à meia-noite armados com grandes pistolas que disparavam imprudentemente não era nada tranquilizador"⁸ (Riis, 1902, p. 168, tradução nossa).

A controvérsia do trabalho de Riis se estende ao discurso ambivalente sobre a moradia urbana. Conforme Carter (2008, p. 139) analisa, o fotógrafo por vezes ostentava, em *How the Other Half Lives*, uma perspectiva essencialista que atribuía a pobreza e a criminalidade dos cortiços tanto aos moradores como ao seu entorno físico. Ademais, com receio das condições de miséria social e dos problemas de moradia urbana ocasionarem tumultos e rebeliões, Riis defendia pequenas reformas, como a melhoria cosmética de áreas urbanas, embelezando a região dos cortiços com áreas verdes, sem tocar nas desigualdades sociais e na estrutura do sistema de classes. Apesar das intenções progressistas, portanto, o fotógrafo corroborava o conservadorismo de uma retórica publicitária. Em suas palestras, seus escritos e suas fotografias, perdurava uma posição política ambivalente, fundamentada no "acoplamento de uma crítica estrutural devastadora com um esforço de preservação sistêmica"⁹ (Carter, 2008, p. 119, tradução nossa).

A perspectiva crítica sobre a ambivalência de Riis não é exclusiva de Carter, e encontra eco em

⁸ Do original: The spectacle of half a dozen strange men invading a house in the midnight hour armed with big pistols which they shot off recklessly was hardly reassuring.

⁹ Do original: the coupling of devastating structural critique with an effort toward systemic preservation.

outros de seus analistas. Para nós, vale sublinhar como essa perspectiva diverge do olhar elogioso de Costa que, diante da relação entre texto e imagem em Riis, considerava que o dinamarquês "precisava usar todos os materiais para confrontar a estrutura do poder. Sua atitude era nobre. O espírito e o trabalho de tal fotógrafo-cidadão me formaram"¹⁰ (Costa, [2015], tradução nossa). O diretor enxerga algo de singular, que difere, aos seus olhos, de bastiões da fotografia documental, como Walker Evans e Dorothea Lange: "Riis vem antes, quando ainda existia esse mistério, essa riqueza desconhecida dos pioneiros: os quadros não são realmente quadros, há uma liberdade no olhar, um encantamento"¹¹ (Costa, [2014], tradução nossa). Suas imagens "nos dão a liberdade de escolher o que ver"¹² (Costa, [2015], tradução nossa). No limite, haveria a possibilidade de uma fotografia, especificamente a do dinamarquês, colocar uma "informação pura e simples, informação enxuta de intenções, de ideologia" (Costa, [2017]). Costa parece aquiescer a um discurso que o próprio Riis alimentava, quando autodepreciava o seu trabalho como fotógrafo, sugerindo que não tinha habilidade para encenar ou dirigir cenas. A retórica de fotógrafo inexperiente produzia "uma popular superestimação da pureza documental daquele trabalho"¹³ (Carter, 2008, p. 122, tradução nossa), velando a moldura, o recorte estabelecido por Riis. Seu discurso levava a crer que os ângulos narrativos de suas imagens e o intencional "enquadramento de borda irregular"¹⁴ (Carter, 2008, p. 122, tradução nossa), em que as pessoas e os objetos se projetavam na imagem a partir dos cantos, reforçando a constrição espacial dos cortiços, eram resultantes do caráter documental das fotografias, em lugar, por exemplo, de uma orientação ideológica e de um estilo pessoal.

Mais do que insistir na relação entre as fotografias de Riis e *Cavalo Dinheiro* a partir das

coincidências temáticas e dos modos de engajamento diante dos imigrantes, acreditamos que um elo mais íntimo entre as duas obras deve ser buscado em termos estéticos, com a aproximação entre o filme e as propriedades comumente atribuídas à fotografia, sobretudo o estatismo e uma aproximação com o instante – na contramão do caminho usualmente atribuído ao cinema, em que o "instante [...] deve desaparecer com o objetivo do movimento emergir" (Doane, 2006, p. 23, tradução nossa).¹⁵

A sombra e os signos de estase

Em *Cavalo Dinheiro*, a atenção e o engajamento para com a experiência dos cabo-verdianos em Portugal constituem o eixo da narrativa, marcada por movimentos pendulares, um constante ir e vir por tempos históricos. No núcleo dos deslocamentos, o protagonista Ventura. O seu presente e as suas lembranças são amalgamados à história de Portugal, especificamente ao 11 de março de 1975, quando o general António de Spínola tentou dar um golpe de Estado. Similar a *Juventude em marcha*, a experiência do imigrante negro e pobre é colocada como apartada daquela do restante do país. Entre a história oficial de Portugal e a experiência (olvidada) dos imigrantes, o dia do golpe é vivenciado de maneiras distintas por cada lado, cada qual com o seu herói. É dessa maneira que Ventura, Vitalina e os demais imigrantes do filme ocupam hospitais, fábricas abandonadas, cômodos escuros (Figura 6), noites profundas, espaços de encarceramento desenhados pelas sombras. As personagens aparecem absortas em episódios do passado que tomam de sequestro seus dias presentes. As lembranças compõem um inventário de narrativas: de Vitalina, esposa que viajou de Cabo Verde a Portugal para enterrar o marido; de acidentes de trabalho que geraram

¹⁰ Do original: He had to use all his materials to confront the power structure. His was a noble attitude. The spirit and work of such citizen-photographers has formed me.

¹¹ Do original: Riis vient avant et il a encore ce mystère, cette richesse inouïe des pionniers: des cadres qui ne sont pas vraiment des cadres, une liberté dans le regard, un enchantement.

¹² Do original: give us the freedom to choose what to see.

¹³ Do original: a popular overestimation of that work's documentary purity.

¹⁴ Do original: jagged edge framing.

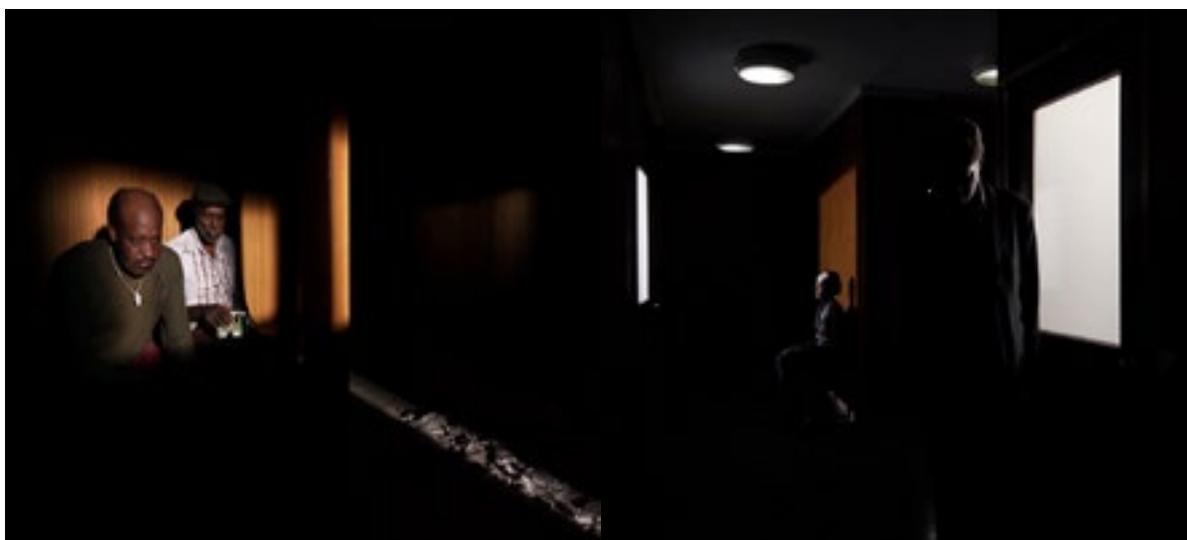
¹⁵ Do original: instant [...] must disappear in order for movement to emerge. Embora a autora se refira ao cinema em película, compreendemos que seu comentário alcança o cinema digital.

mortes ou sequelas; e de operários que há vinte anos esperam o pagamento por seus trabalhos. *Cavalo Dinheiro* é devotado a essas histórias e aos sujeitos que as carregam.

Um primeiro traço do fotográfico a comentar no filme advém do controle rigoroso do plano, com pouquíssimos e curtos os movimentos de câmera. A raridade acaba por valorizá-los e destiná-los a funções precisas, caso da cena de abertura do filme, cujo curtíssimo travelling parte do retrato de

um modelo negro pintado por Géricault em direção ao corpo de Ventura, que desce as escadas túrbidas de um lugar subterrâneo. É nada menos que a sequência de costura entre as fotografias de Riis e o filme. Da reprodução das placas de vidro do dinamarquês, há um corte para o retrato pictórico e, então, um deslocamento da câmera à figura de Ventura. Fotografia, pintura e cinema são enovelados na representação dos excluídos.

Figura 6 – As personagens emolduradas pelas sombras em *Cavalo Dinheiro*



Fonte: Frames capturados pelo autor.

A fixidez que impregna *Cavalo Dinheiro* ainda é tributária da incomunicabilidade entre o claro e o escuro. O forte contraste separa os dois polos como dois mundos. O plano cinematográfico se torna fragmentado quando recortado pelas linhas e formas umbráticas, em uma espécie de mapeamento ciográfico do espaço. Intervalos pretos surgem nas imagens, como se Ventura e os demais imigrantes transitassem entre o real e o imaginário. A plasticidade tenebrosa reforça o tom lutuoso dos relatos, ao mesmo tempo que emoldura as cenas com outros tempos históricos (Costa Jr., 2021). O presente é arrastado às zonas assombradas do passado. Talvez seja mais apropriado dizer: embalsamado, confinado pelos tempos de outrora. *Cavalo Dinheiro* refuta um modelo de iluminação que poderia sugerir o movimento do que é figurado a partir de mas-

sas de claro e escuro cuja ausência de linhas e contornos acentuados reforçaria a transição entre os elementos em cena – como acontece no que Wolflin (2000) define de caráter pictórico, referindo-se às artes visuais. Inversamente, o contraste visual, a rigidez dos limites entre luz e sombra engendra ambientes majoritariamente fixos e constrictos, posto que delimitados, compartimentados em pequenos blocos cravados pelas sombras.

A sensação de rigidez se ajusta ao tempo dilatado de alguns planos e ao hieratismo dos atores. A morosidade do caminhar de Ventura e de Vitalina, seus gestos endurecidos, os momentos de pose, e os olhares pétreos que geralmente dirigem ao fora de campo, indicam que o corpo introjeta os demais signos de imobilidade. O estado de hebetude dos sujeitos filmados le-

vanta a suspeita de que estão em vias de serem enregelados com suas histórias na superfície da imagem. Outras vezes, a figura humana encontra um lugar para se acomodar entre as brechas de luz desenhadas pelas sombras, que replicam os constantes enquadramentos e reenquadramentos provocados por portas e janelas – levando a pensar em outro cineasta da imobilidade, tão admirado por Costa, Yasujiro Ozu. Parece ser necessário estabelecer zonas de encarceramento, molduras, formas de retidão no espaço e do tempo – evitando o eventual efeito de fluidez da montagem cinematográfica. Se, a princípio, a imagem em movimento separa o cinema e a fotografia, *Cavalo Dinheiro* lapida cada plano como um bloco marmóreo. A encenação austera, em sua particular resistência ao movimento, alonga a duração, empregando diferentes meios para reparar o “defeito” do cinema que é o escoar do tempo, engendrando um estranho parentesco de determinadas cenas com a fotografia.

Neste ponto, podemos recuperar a possível relação do filme com Riis nos termos de uma estética da duração do presente e da autonomia do plano. Para Costa, o instante da fotografia, sua ausência de movimento e tempo¹⁶,

não nos chega como memória, aquela espécie de fotografias do passado [a exemplo das de Riis], amareladas, sépia, a mim nunca chegam como memória do passado, são muito mais presentes porque não acontece em [s]i essa reconstituição histórica (Costa, [2017]).

Seria necessária uma abstração diante da fotografia para reposicioná-las em um contexto. Por isso, o cineasta acredita, como já citamos, em seu peso documental, na “informação pura e simples, enxuta de intenções, de ideologia” (Costa, 2017). Embora seja econômico em suas palavras, Costa localiza o cinema, quando se lança ao passado, como sujeito ao risco da reconstituição histórica. Nesse sentido, o que os signos de quietude e imobilidade em *Cavalo Dinheiro* parecem promover é justamente uma interrupção, ainda que par-

cial, do fluxo narrativo, em uma individuação dos planos, de modo a suspender temporariamente o sentido transparente. Evita-se a reconstituição histórica, a memória fixa do passado, lançando o olhar espectral diante de uma opacidade dos sujeitos filmados, documentando e insistindo em sua presença na imagem, como se captados em um perpétuo agora.

Guardadas as diferenças históricas, identificamos um vago paralelo com o que Walter Benjamin sublinhava nos primórdios (auráticos) da fotografia, a partir dos retratos de David Octavius Hill. Produzidos com material de fraca sensibilidade luminosa, exigiam uma longa exposição dos retratados ao ar livre. “O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo” (Benjamin, 1994, p. 96). *Cavalo, Dinheiro* opera em chave próxima, mas por outro meio – o cinematográfico, naturalmente: o que se vê na imagem é o processo de decalque, a captura *in acto*, a integridade da duração que se sedimenta, como se estivéssemos nos bastidores da feitura de fotografias de Hill, acompanhando o tempo estendido da pose dos retratados. Os signos de imobilidade do filme evitam a possível dispersão das formas e dos eventos no movimento, mantendo a pregnância pela estase na longa tomada. Poder-se-ia repetir o atestado de Benjamin (1994, p. 96) sobre Hill: “Tudo nessas imagens era organizado para durar”.

Mais de um século depois, já não se poderia atribuir ao filme de Costa aquele valor de culto das primeiras fotografias. Contudo, nada impede de identificar no filme uma estética que reivindicar “a pequena centelha do acaso, do aqui e do agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” (Benjamin, 1994, p. 94). *Cavalo Dinheiro*, parece-nos, joga com uma encenação da durabilidade a fim de burilar no plano cinematográfico a marca candente da história e da

¹⁶ O intento não é aquiescermos à questionável compreensão de Costa sobre a ausência do tempo na fotografia, mas analisar como sua perspectiva pode lançar luz sobre a incorporação de Riis em *Cavalo Dinheiro* e, de modo mais geral, sobre a relação entre fotografia e cinema em sua obra.

experiência dos imigrantes que retrata.

O cinema e o retrato: poéticas da opacidade

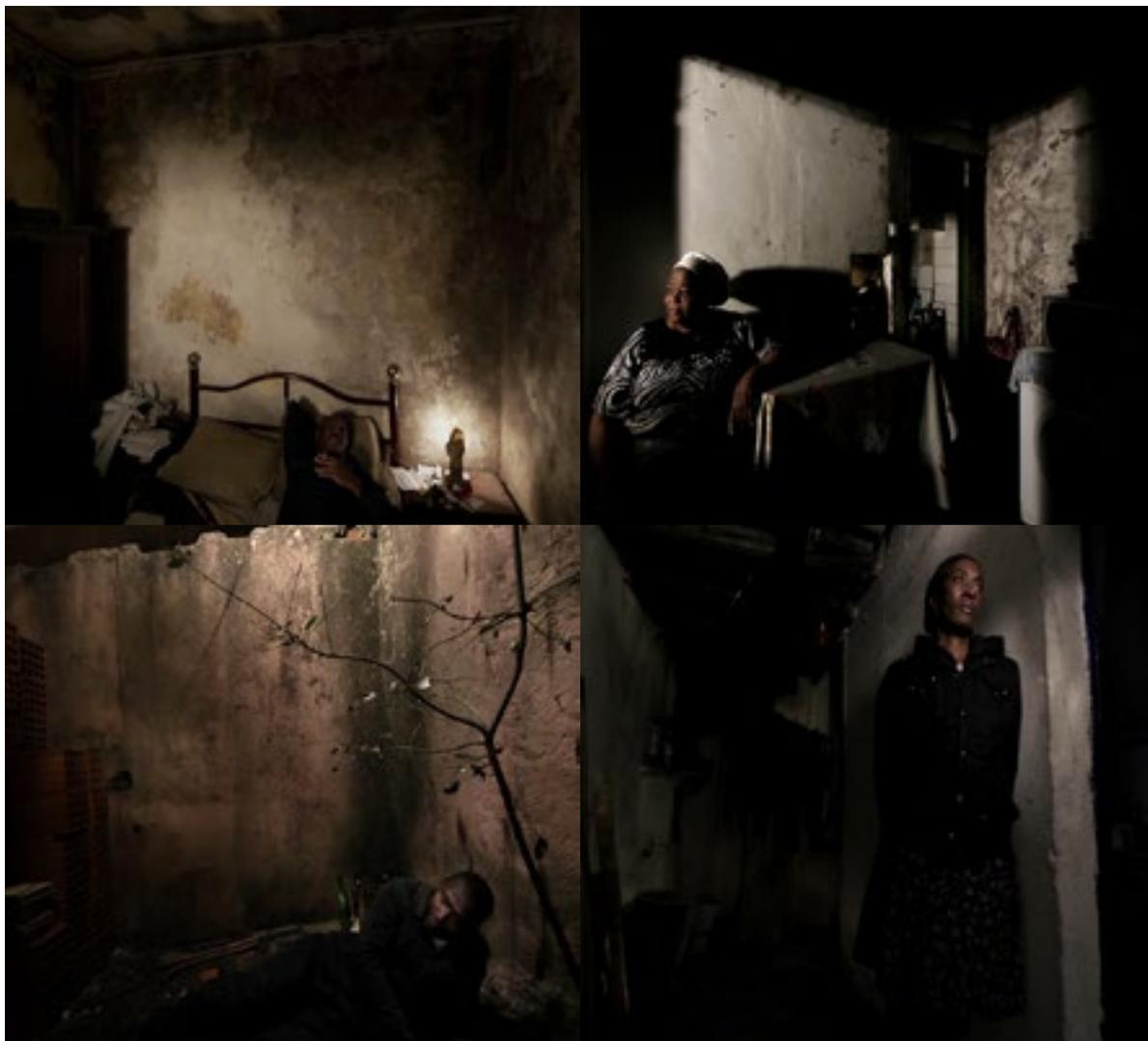
Embora existente desde a Antiguidade greco-latina, o retrato pictórico foi renovado na Idade Moderna europeia, com a arte produzida na Itália Renascentista e nos Países Baixos. Correspondente a um título honorífico, o gênero ali se firmava pela representação tanto da história e da posição social como da interioridade do modelo a partir da semelhança, especialmente dos traços fisionômicos (Burckhardt 2012; Pomnier, 1998). Particularmente nos Países Baixos, Hans Belting (2014) enfatiza a mudança estética ocorrida quando o retrato deixou de ser apanágio dos nobres da corte do mundo feudal e se introduziu em um universo dessacralizado burguês, pautado pela cultura material. Em vez subsumir à noção de beleza, à idealização do modelo a partir de esquematismos prévios, o retrato privilegiava a partir de então o realismo empírico, a descrição do visível. Conquanto o automatismo técnico celebrado com a invenção da fotografia, no século XIX, promettesse uma nova etapa no realismo daquele gênero de representação, a produção de retratos continua suscetível a dicotomias já existentes na pintura, sobretudo entre o desejo de traduzir fielmente os traços do modelo e a produção de uma imagem idealizada (Fabris, 2004). Partindo dessa tradição na fotografia, gostaríamos de discutir a construção do retrato no cinema de Pedro Costa. Supomos que o realizador recuperara certos predicados do gênero em prol de um engajamento particular com o real, criando um dispositivo capaz de mobilizá-lo e, simultaneamente, de reinventá-lo.

O cinema reconfigura o gênero do retrato a partir de seus próprios meios. Em exposição sobre os empréstimos e dissociações em relação à herança pictórica, Oliveira Jr. (2017, p. 189) identifica como uma das características do retrato feito por imagens em movimento o desejo de "fixar o 'ser' por retoques sucessivos e esforço prolongado

de observação", relegando ao segundo plano a ação dramática. Como resultado, aceder-se-ia à potência narrativa, mas não à narração. Nesses termos, entendemos que o retrato no cinema depende de estratégias de apartamento do eixo narrativo-dramático, tal como se identificar, por exemplo, pelo uso de planos detalhes que inclinam a encenação para a descrição visual. Trata-se de deflagar um efeito similar ao *close up*, capaz de gerar "uma pausa no fluxo narrativo, uma imagem estável próxima do olhar fixo da fotografia"¹⁷ (Campany, 2008, p. 49, tradução nossa). Nesse caso, o essencial é o caráter dêitico da imagem, geralmente acompanhado pela opacidade brumosa que envolve os retratados.

Os traços mencionados estão presentes em diferentes cenas de *Cavalo Dinheiro*, mas com mais nitidez em uma sequência de retratos filmados, quando a ação dramática do filme é interrompida para um encadeamento de planos fixos (Figura 7). Duram poucos segundos, ecoando o efeito produzido pelas fotografias de Riis na abertura do filme, por vezes aproximando-se do seu enquadramento de borda irregular (Carter, 2008) e de sua liberdade no olhar (Costa, 2014). A maioria dos sujeitos retratados não faz parte da trama. As exceções são Vitalina e uma personagem (talvez o seu marido morto) que aparece como fantasma nas lembranças e delírios de Ventura. Sobre as outras pessoas, nada sabemos. Elas surgem imóveis ou realizando pequenos movimentos, geralmente em ambientes domésticos, circunscritas pela escuridão, encarceradas pelas sombras.

¹⁷ Do original: a pause in the narrative flow, stable image close to the halting stare of the photograph.

Figura 7 – Sequência de retratos filmados em *Cavalo Dinheiro* (2014)

Fonte: Frames capturados pelo autor.

As imagens da sequência são apresentadas na forma de fragmentos relativamente soltos, suspensos da narrativa principal, procedimento que está presente em Costa desde *Casa de Lava*. Em si mesmos, os planos apenas designam as figuras, os gestos, os lugares, sem oferecer aos sujeitos uma espessura identitária. Os retratos filmados aproximam-se de uma propriedade da fotografia já mencionada a partir de Costa, e que já foi motivo de crítica ou alerta por autores diversos, de Bertolt Brecht a Susan Sontag: o significado aberto, no limite vago, que reclama uma intervenção, uma associação, uma legenda ou uma contextualização. "Uma foto é apenas um fragmento e, com a passagem do tempo, suas

amarras se afrouxam. Ela se solta à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura" (Sontag, 2004, p. 86). Ou ainda: "la foto seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizeram uso." (Sontag, 2003, p. 36). Em *Cavalo Dinheiro*, a imobilidade e a o caráter difuso dos retratados acena para uma vida cuja profundidade da experiência escapa ao espectador, a quem é limitada a possibilidade de olhar, de imaginar, não de apropriar-se. O retrato vela, protege, mais do que revela os sujeitos.

Ao mesmo tempo que Costa joga com a opacidade do fragmento, o paralelo com a fotografia tem seus óbvios limites. Estamos, afinal, em um

filme. O caráter dêitico dos retratos é passível de ser complementado ou tensionado por duas vias: a do espectador, que é solicitado a fabular as correspondências entre a experiência daqueles sujeitos com as histórias dos demais imigrantes do filme; e a da trilha musical. A sequência é acompanhada pela canção *Alto Cuelo*, da banda cabo-verdiana *Os tubarões*. A letra não é uma legenda, mas nos aproxima de um significado: fala sobre um marido que precisa ir a Lisboa, trabalhar sob a chuva e o vento em estaleiros, fábricas e andaimes, ganhando pouco e sendo explorado pelo branco. É um relato que reverbera as histórias de Ventura, Vitalina e outras personagens. Não se sabe se recobre as figuras que posam na sequência. O enigma perdura. Em todo caso, vale menos a identidade particular de cada sujeito, e mais a do grupo, o estatuto social do imigrante, a força do conjunto – tal como Fabris (2004) discute a propósito das fotografias de August Sanders na série *Face do tempo* (1929).

Os retratos filmados de *Cavalo Dinheiro* condensam uma operação que está dispersa ao longo do filme. A sequência coloca o espectador diante de sujeitos e de experiências que a ficção se recusa a enquadrar dentro de uma forma transparente. O dispositivo de enunciação recua, silencia, assumindo que algo lhe escapa. A função mediadora da fotografia, que estava na base da relação inicial entre Pedro Costa e os habitantes de Cabo Verde em *Casa de Lava*, parece antecipar algo desses retratos: o inapreensível do outro, o reconhecimento de uma diferença, mas também de um respeito perante quem se filma. Ao mesmo tempo, é o próprio cinema que assume o papel antes atribuído à fotografia durante seu processo criativo: o de criar uma imagem que, para além de produto final estético, é o constructo das relações sociais, dos laços comunitários entre o realizador e os sujeitos filmados. Há algo da crença que alimentou certos artifícios do retrato, na pintura e na fotografia, de que a fidelidade da imagem produzida dependeria do nível de intimidade entre o retratista e os modelos. Pelo menos, é o que observamos em *Cavalo Dinheiro* e nos demais filmes realizados por Costa desde o retorno das

filmagens de *Casa de Lava*, resultantes de longas frequentações entre o cineasta e os sujeitos retratados. Como Rouillé (2009) demarca sobre o trabalho de fotógrafos engajados em práticas dialógicas com os retratados, a possibilidade de reduzir o fosso social exige contatos e permutas, um tempo de convivência, além de uma extrema disponibilidade para o outro. Talvez seja aí que a prática da captura e da apropriação de imagens permita ser tensionada com uma construção conjunta, o que certamente não dissolve uma série de tensões e assimetrias entre os lados envolvidos.

Cumprido demarcar que o fotográfico em *Cavalo Dinheiro* também compreende a produção de representações que contrastam com os lugares e sentidos comumente impostos aos sujeitos em cena, nomeadamente a elisão dos imigrantes dos grandes eventos da história oficial de Portugal. Costa (2014) conta que enquanto festejava a Revolução dos Cravos, como parte da esquerda do país, Ventura e outros amigos de diferentes nacionalidades estavam aflitos, preocupados se teriam ou não trabalho, se conseguiriam economizar para trazer esposa e filhos de suas terras natais, se seriam ou não deportados. Em pesquisa no acervo de jornais da época, o diretor não constatara nenhum rosto negro nas fotografias de manifestações contra o golpe de 1975. Assim, o conjunto de signos de imobilidade anteriormente discutidos em *Cavalo Dinheiro*, em sua duração lapidar de cada plano e gesto, age diretamente sobre esse quadro, contrapondo-se ao esquecimento, retendo na duração a experiência e a memória dos cabo-verdianos, renegadas pela escrita da história. Os planos-retratos e a própria disposição retratística do filme carregam a ambiguidade do gênero pictórico e fotográfico de: registrar, tentar ser fiel ao modelo, ao mesmo tempo que retoca, reescreve, transforma o real. A identidade de cada sujeito é uma construção resultante da dialética entre suas experiências reais e o mundo ficcional erigido pela imagem.

Considerações finais

No percurso aqui desenvolvido, dedicamo-nos a demonstrar em que termos é proposta uma interface com a fotografia pelo cinema mundial contemporâneo, tomando Pedro Costa como um estudo de caso. O uso de *stills* no processo criativo de *Casa de Lava*, a incorporação das imagens de Jacob Riis em *Cavalo Dinheiro* e, finalmente, as correspondências na modulação da temporalidade fotográfica e cinematográfica, incluindo o diálogo com o gênero do retrato, funcionaram como balizas de nossa proposta, cuja finalidade suplantou a demarcação de fronteiras entre mídias. Nosso maior interesse foi demonstrar como a mobilização do fotográfico explicita as práticas relacionais entre os produtores de imagens e os sujeitos filmados, incluindo o parcial recuo em desvelar de modo transparente a identidade dos últimos, preservando a opacidade. Igualmente, examinamos como os enlaces diversos com a fotografia permitem a criação de um dispositivo plástico e temporal capaz de reforçar um regime de duração dos retratados, fornecendo condições de engajamento espectral diante de sua experiência histórica.

Referências

- À OESTE dos trilhos (铁西区). Direção: Wang Bing. China, 2003. Vídeo (551 min), son., color.
- BARRADAS JORGES, Nuno. Living Daily, Working Slowly: Pedro Costa's In Vanda's Room. In: DE LUCA, Tiago; BARRADAS JORGE, Tiago (org.). **Slow Cinema**. Edimburgo: Edinburg University Press, 2016. p. 169-179.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens**: Foto, Cinema, Vídeo. Tradução de Luciana A. Penna. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- BELTING, Hans. **Miroir du monde**: L'Invention du Tableau Dans Les Pays-bas. Paris: Hanz, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BING, Wang. Interview: Filming a Land in Flux. **New Left Review**, [s. l.], n. 82, jul./ago., 2013. Disponível em: <https://newleftreview.org/issues/ii82/articles/bing-wang-filming-a-land-in-flux>. Acesso em: 25 jun. 2022.
- BING, Wang. Remaining Images. In: **Magician Space**. [S. l.], 2020. Disponível em: <http://magician.space/exhibition/wang-bing-yi-cun-de-ying-xiang>. Acesso em: 5 maio 2022.
- BURCKHARDT, Jacob. As Origens da Retratística Moderna. In: FERNANDES, Cássio (org.). **Jacob Burckhardt: O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Fap-Unifesp, 2012. p. 187-200.
- CAMPANY, David. **Photography and Cinema**. Londres: Reaktion Books, 2008.
- CARTER, Christopher. Writing with Light: Jacob Riis's Ambivalent Exposures. **College English**, [s. l.], v. 71, n. 2, p. 117-141, 2008.
- CASA de lava. Direção: Pedro Costa. Portugal/França/Alemanha: Madragoa Filmes, 1994. (110 min), son., color., 35 mm.
- CAVALO Dinheiro. Direção: Pedro Costa. Portugal: OPTTEC, 2014. DCP (104 min), son., color.
- COSTA, Pedro. **Casa de lava** - Caderno. Lisboa: Pierre von Kleist Editions, 2013.
- COSTA, Pedro. [Entrevista cedida a] Carla Henriques. In: **RDP**. [S. l.], 6 set. 2013. Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p389/e127883/entrevista-rdp>. Acesso em: 3 mar. 2020.
- COSTA, Pedro. Entrevista Com Pedro Costa. [Entrevista cedida a] Bruno Andrade, Cauby Monteiro e Cauê Dias Baptista. **Foco**: Revista de Cinema, [s. l.], 2017. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-g/costaentrevistadv.htm>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- COSTA, Pedro. Horse Money: An Interview with Pedro Costa. [Entrevista cedida a] Aaron Cutler. **Cineaste**, [s. l.], v. XL, n. 3, 2015. Disponível em: <https://www.cineaste.com/summer2015/horse-money-pedro-costa-aaron-cutler>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- COSTA, Pedro. Murmures Dans Un Corridor Lointain. [Entrevista cedida a] Miguel Armas. **Lumière**, [s. l.], out. 2014. Disponível em: http://elumiere.net/numerog/entrevista_costa/entrevista_costa_fr.php. Acesso em: 2 fev. 2020.
- COSTA JÚNIOR, Edson Pereira da. **A figura humana no cinema**: matéria, desejo e comunidade. 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, 2018.
- COSTA JÚNIOR, Edson. Memories from the Darkness in the Films of Pedro Costa and Affonso Uchôa. **Comparative Cinema**, [s. l.], v. 9, n. 17, p. 38-56, 2021. <https://doi.org/10.31009/cc.2021.v9.i17.03>.
- DAVIS, Glyn. Stills and Stillness in Apichatpong Weerasethakul's Cinema. In: DE LUCA, Tiago; BARRADAS JORGE, Tiago (org.). **Slow Cinema**. Edimburgo: Edinburg University Press, 2016. p. 99-111.
- DOANE, Mary Ann. Real Time: Instantaneity and the Photographic Imaginary. In: GREEN, David; LOWRY, Joanna. **Stillness and Time**: Photography and the Moving Image. Brighton: Photoworks: Photoforum, 2006. p. 23-38.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

EDWARDS, Elizabeth. Rastreamento a Fotografia. In: BARBOSA, Andrea *et al.* **A Experiência da Imagem na Etnografia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 153-190.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**: Uma Leitura do Retrato Fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**: A Vanguarda no Final do Século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GREEN, David. Marking Time: Photography, Film and Temporalities of the Image. In: GREEN, David; LOWRY, Joanna (org.). **Stillness and Time**: Photography and the Moving Image. Brighton: Photoworks: Photoforum, 2006. p. 9-22.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: GG, 2002.

LIM, Song H. **Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness**. Honolulu: University of Hawaii's Press, 2014.

MULVEY, Laura. **Death 24 x a Second**: Stillness and the Moving Image. Londres: Reaktion Books, 2006.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. Retratos em Movimento. **ARS**, [s. l.], v. 15, n. 31, p. 183-208, 2017.

PAI e filhos (*Fu Yu Zi*). Direção: Wang Bing. China/ França: Wil Productions, 2014. DCP (87 min), son., color.

PASCAL, Janet B. **Jacob Riis**: Reporter and Reformer. Nova York: Oxford University Press, 2005.

POMMIER, Edouard. **Théories du Portrait**. De la Renaissance aux Lumières. Paris: Gallimard, 1998.

RIIS, Jacob. **How the Other Half Lives**: Studies Among the Tenements of New York. Nova York: Dover Pubns, 1971.

RIIS, Jacob. **The Making of an American**. Nova York: Macmillan, 1902.

ROUILLE, André. **A Fotografia**: Entre Documento e Arte Contemporânea. Tradução de Constança Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

SÍNDROMES e Um Século (Sang Sattawat). Apichatpong Weerasethakul. Tailândia/ França/ Áustria: Kick the Machine: Anna Sanders Films: New Crowned Hope, 2006. (105 min), son., color., 35 mm.

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TIO Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas (*Loong Boonmee Raleuk Chat*). Direção: Apichatpong Weerasethakul. Tailândia/ Inglaterra/ França/ Alemanha/ Espanha/ Holanda: Kick the Machine: Illuminations Films Past Lives, 2010. (114 min), son., color., 35 mm.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**: O Problema da Evolução dos Estilos na Arte Mais Recente. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Edson Pereira da Costa Júnior

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP) em São Paulo, SP, Brasil. Realizou pesquisa de pós-doutorado com bolsa PNPd/CAPES no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP (2019-2021). Pesquisador de pós-doutorado e professor participante temporário no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em Campinas, SP, Brasil – (FAPESP 21/02448-5).

Endereços para correspondência

Edson Pereira da Costa Júnior

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Rua Elis Regina, 50
Cidade Universitária "Zeferino Vaz"
Barão Geraldo, 13083-854
Campinas, SP, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para validação do autor antes da publicação.