



TEXTO DIGITAL

Revista de Literatura, Linguística, Educação e Artes

De “Cavalo Dinheiro” a “Vitalina Varela”: a imagem-sonora

From “Horse Money” to “Vitalina Varela”: the sound-image

Edmundo José Neves Cordeiro^a

^a Universidade Lusófona, Lisboa, Portugal - edmundo.cordeiro@gmail.com

Palavras-chave:

Imagem-sonora.
Forma humana.
Forma política. Pedro Costa.

Keywords:

Sound-image.
Human form.
Political form. Pedro Costa.

Resumo: Há toda uma série de coincidências e choques entre o passado e o presente em *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa, 2014) que emergem na forma de *glossolalia*, com vozes que transportam memórias de todo o lado, de todo o tempo. Em *Vitalina Varela* (Pedro Costa, 2019), aí é a voz de Vitalina (Vitalina é agora a pessoa e a ‘personagem’ do filme, uma cabo-verdiana que chega a Portugal dias depois do funeral do seu marido) que se imprime através do filme, e que lhe muda decisivamente o sentido quando conta uma história (uma longa história, como são sempre as histórias da experiência). Há uma diferença entre os seus sussurros em *Cavalo Dinheiro* e aqui, no filme que tem o seu nome. É nossa intenção descrever estes filmes tirando consequências do conceito de “imagem-sonora” apresentado em *A Imagem-Tempo*, de Gilles Deleuze. É um conceito que tem em vista uma separação, uma disjunção, ou uma sobreposição estratigráfica entre ver, ou ouvir, e falar — “os exemplos mais completos da disjunção ver-falar podem ser encontrados no cinema” — que julgamos estar no centro da política e da estética de Pedro Costa.

Abstract: There are all kinds of coincidences and clashes between the past and the present in *Horse Money* (Pedro Costa, 2014) that emerge in a form of *glossolalia* with voices bringing back memories from everywhere. In *Vitalina Varela* (Pedro Costa, 2019), there, it is Vitalina's voice (Vitalina is now the person and ‘character’ of the film, a Cape Verdean woman who arrives in Portugal three days after her husband's funeral) that is printed throughout the film, now raising the level of hers whispers in the previous film, *Horse Money*. It is our intention to describe these films taking consequences from the concept of “sound-image” presented in *L'image-temps* by Gilles Deleuze. There is a separation, a disjunction, or a stratigraphic overlapping — «the more complete examples of seeing-talking disjunction can be found in film» — that we think it is the core of Pedro Costa's aesthetics and politics.



Ouvimos o início de *Valentina Varela*. Sons de passos, de muitas pessoas, sons de portas de ferro que são abertas e que são fechadas, som de água que corre; sons ao longe, que acompanham, vozes de crianças, cães, e sempre as vozes que sussurram, que falam em segredo (é crioulo cabo-verdiano), e sussurram porque é assim que se fala aos espíritos, quanto mais baixo mais os espíritos podem ouvir e eventualmente responder... E vozes que enumeram, dizem uma coisa, acrescentam outra coisa, acrescentam outra ainda... Um mundo sonoro que o filme recompõe e nos dá conhecer — se pudermos conhecer ainda — e nos dá a pensar — se pudermos pensar ainda.

O filme começa com um funeral nocturno, como num mundo de Murnau; as pessoas vêm de um funeral, Ventura — chamemos-lhe assim, porque é a mesma pessoa e a mesma figura desde *Juventude em Marcha* (Pedro Costa, 2006) — é levado em braços (mais tarde saberemos que Ventura é o padre) e na imagem seguinte vêmo-lo no chão — e vamos vê-lo muitas vezes no chão, deitado, sentado, titubeante; Ventura já se aproxima da terra, a terra já o chama com mais força, ainda que por vezes se entregue ao mesmo deambular de sempre. Mas Ventura aqui talvez já não seja bem Ventura; em todo o caso, há muito que sabemos que Ventura é muita coisa, uma personagem colectiva, uma forma¹. E as pessoas que vêm do funeral não páram, vêmo-las entrar e interminavelmente caminhar por essas ruelas que conhecemos bem desde *Ossos* (Pedro Costa, 1997) — vêmo-las a elas e vemos as suas sombras, dado que a iluminação as duplica paredes fora. Há quantos anos conhecemos estas casas, estas ruas, estas sombras? Desde *Ossos*, há cerca de duas décadas e meia, o que quer dizer que os ‘décors’ se mantêm; o que quer dizer que, para estas pessoas, o ‘país’ não muda.

Antes do constante retrato de Vitalina e da sua palavra se instalarem no filme, temos ainda essa sua chegada a Portugal, no aeroporto, recontando-se assim agora aquilo que de fundamental ficou fora-de-campo em *Cavalo Dinheiro* entre as imagens da aproximação de um avião ao aeroporto de Lisboa e a caminhada solitária de Valentina pela cidade, diante das estátuas. Aí, ninguém a recebia — só as estátuas de figuras mitológicas a recebiam. Mas aqui, em *Vitalina Varela*, ela é recebida. Enquanto a casa do seu marido morto é ocupada pelos amigos e vizinhos deste, Vitalina, no aeroporto, imagem-aparição

¹ A propósito de Ventura enquanto forma humana (personagem colectiva), ver CORDEIRO, Edmundo. Ventura: A Character's Mental Landscape as History. *International Journal of Film and Media Arts*, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 32-41, nov. 2017. ISSN 2183-9271.

tal como todas as outras do filme, desce descalça as escadas do avião, deixando um rasto que tanto pode ser provocado por copioso choro como por incontinência urinária, por medo, medo que estará omnipresente ao longo do filme, e que se mistura à sua força, à sua resistência, ao seu desejo louco. Ao seu encontro vem um grupo de cabo-verdianas, são as mulheres que vêm fazer a limpeza do avião e que, sob a brutal intensidade sonora, a abraçam e lhe dizem para não ficar em Portugal. Vitalina não lhes responde, mas a resposta temo-la mais à frente quando diz a um interlocutor: “Esperei mais de quarenta anos para vir para Portugal. Fico para o resto da minha vida.” Vitalina vem para ficar. É um gesto que não tem medida, temos de perceber isso; um acto revolucionário.

Depois de chegada a casa, Vitalina começa a falar com o seu marido morto, com o seu espírito, marido que a abandonara e que ela nem sequer morto o pôde ver. Fá-lo com o olhar fixo na câmara, o olhar fixo em nós — tremendíssima imagem de desalento e força ao mesmo tempo, Vitalina sentada, vestida de camisa de noite, inclinada, apoiada no braço onde incide a luz branda, revelando-nos essa luz somente parte do rosto, um dos olhos, mantendo-se a outra parte na obscuridade:

“Estás surpreendido não estás? Não esperavas a minha visita. Não me queres perto de ti, mesmo na hora da tua agonia. Casámos no registo civil a 14 de Dezembro de 1982 e na igreja a 5 de Março de 1983. E da clareza daquele amor não resta nada. Não confio em ti, nem na vida nem na morte. O corpo... Está no cemitério, no caixão... Não o pude ver. Está morto, debaixo da terra.”
(*Vitalina Varela*, Pedro Costa, 2019).

E uma lágrima cai pelo seu rosto, como em *Cavalo Dinheiro*.

Em *Cavalo Dinheiro*, os documentos que ela lê são como que os pedestais de uma vida, da sua vida. O “acto de fala” — o som, a voz de Valentina — adquire autonomia, não depende da imagem visual, tornando-se por isso numa “imagem sonora”, segundo o conceito de Gilles Deleuze². E assim, a imagem, quer dizer, o complexo áudio-visual, move-nos para lá da superfície, não para um significado submerso, mas para outra região de acontecimentos do mundo, e para outra região estética que tem necessariamente de nos implicar a nós.

² DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p.317: “A imagem visual torna-se *arqueológica, estratigráfica, tectónica*. Não que sejamos reencaminhados para a Pré-história (há uma arqueologia do presente), mas para as camadas desertas do nosso tempo e que estão cheias de fantasmas; para as camadas lacunares que justapomos segundo orientações e conexões variáveis.”

Em *Vitalina Varela*, Vitalina já não lê, ela fala, fala para a ouvirmos — fala para ouvirmos. A sua acção é essa: fazer-nos ouvir. Podemos entender isso enquanto especificação (nova) do conceito de “imagem sonora”. São momentos que nos obrigam a ouvir, ou que nos põem a questão de ouvir, como ao espírito a quem ela se dirige. Vitalina quer que o espírito a ouça e quer que o espírito lhe responda. São momentos políticos. *Vitalina Varela* é um hino.

Vitalina Varela é um hino a Valentina, evidentemente, dado que é a pessoa cuja vida alimenta o filme. Mas, com isso, é um hino a Valentina enquanto figura, enquanto forma humana. E, por consequência, a grande diferença “sonora” entre *Cavalo Dinheiro* e *Vitalina Varela* reside também aí. Todo o filme é o canto de Valentina, sendo as suas imagens como que ‘décors’, ou pinturas vivas de e para esse canto. Ao estatismo monumental de *Cavalo Dinheiro*, onde Valentina lia — grandiosas leituras — os seus certificados de nascimento e de casamento, esses atestados de existência, sucede-se em *Vitalina Varela* um movimento novo ligado à palavra, introduzindo-se novas qualidades: Vitalina não pára, chegada ao seu novo espaço, a casa que o seu falecido marido deixou num bairro de imigrantes cabo-verdianos em Lisboa; Vitalina não pára, reencontrando Ventura, seja na horta, seja na igreja, ouvindo-o e falando-lhe, narrando a sua história. Vitalina não pára de expressar o seu desejo profundo, e o filme vai restituindo ou insistindo na conta por saldar que é a sua vida, o tempo de um amor que não pôde ser vivido.

Na segunda tentativa de comunicar com o espírito, ou de falar connosco, Vitalina queixa-se-lhe da péssima construção da casa onde está e de como a de Cabo Verde, que o seu marido começara com ela a construir numa ida de férias, era incomparável, em tamanho, em condições. Estas “portas di merda”, este tecto onde bate com a cabeça, este telhado que se desfaz em cima dela quando toma banho, a ameaça constante que a chuva e o vento são. (Pedro Costa, entre *Casa de Lava* (1994) e *Ossos*, já nos tinha dado a imagem dessa diferença abissal de construção, com o *travelling* acompanhando a personagem de Mariana, numa povoação da Ilha do Fogo, em *Casa de Lava*, e com o *travelling* acompanhando a personagem do jovem pai, em *Ossos*, sobre o antigo bairro das Fontainhas, na periferia de Lisboa³.) E a isso vai juntar-se o medo, com o som a ele ligado,

³ Sobre o papel destes *travellings* para além do conteúdo documental aqui referido, vejam-se os textos de HASUMI, Shiguéhiko. Aventura: um ensaio sobre Pedro Costa. *Cem Mil Cigarros* (CABO, Ricardo Matos

o que quer dizer que, na aproximação sonora entre interior e exterior, nessa outra dimensão do habitar que desafia a ideia burguesa de privacidade, o som já não acompanha, já não ilumina, já não aquece como sucedia em filmes anteriores nos mesmos espaços.

Mas depois dessa estadia o marido veio para Portugal e não mais voltou, engolido por tudo aqui. É o que Vitalina lhe repete, é o que Vitalina nos conta a nós. A casa de Cabo Verde vai ficar gravada no filme enquanto a imagem de um futuro por cumprir e, com ela, o dilema do movimento sem redenção entre duas terras, a de Cabo Verde e a de Portugal, quando algo de fundamental não se pode cumprir, como o desejo de uma vida melhor. De Cabo Verde para Portugal, os homens transformam-se para pior, como Vitalina “lhe” diz, como Valentina nos diz.

Vitalina reencontra Ventura, que está sentado no seu casebre, na sua igreja vazia — “não há nada mais triste do que um padre neste lugar”. Vitalina chega e diz: “Não se lembra de mim, padre?” E uma vez mais conta parte da sua história, revelando agora o acontecimento traumático que fez com que Ventura tivesse deixado de ser padre lá, em Chão Bom, Cabo Verde, e tivesse partido e perdido a crença, mesmo sabendo que “o medo também entra nos céus”.

Com Ventura a palavra cai, precisa e surpreendente. Desde sempre que Ventura é aquele que diz. Aquém e além de qualquer justiça, aquém e além de qualquer justeza instrumental, o papel de Ventura como que se resume a fazer cair com precisão uma palavra (ou uma palavra-gemido, uma palavra-esgotamento, por vezes). E Vitalina, enquanto cava, repete o que Ventura diz. Vitalina encontra Ventura na horta e na igreja, sempre à noite, essa “noite imensa” que é o tempo de todo o filme, que se nos apresentam enquanto espaços originários, a horta, a igreja-casebre, grandiosos enquanto tais, construídos com os elementos simples e quotidianos — horas e horas para os desenhar com a luz, para os fazer aparecer. Mas, claro está, porque esses espaços, a horta, a igreja, são também espaços clandestinos, de actividade clandestina: plantar e colher um

org.). Lisboa: Orfeu Negro, 2009 e de CORDEIRO, Edmundo. *Pedro Costa e Pierre Perrault. Intercessão, Força ficcional, Força documental*. Lisboa: Creative Space / Amazon, 2013.

tubérculo enquanto actividade clandestina; cantar o Cordeiro de Deus na igreja enquanto actividade clandestina.

Ventura diz parte do poema “Sombra” de Antero de Quental, Vitalina vai repetindo, mas a partir de determinada altura Vitalina fica só a ouvir. É dos poucos momentos em que se fala português no filme. O poema, transformado por Ventura e Pedro Costa, diz que nós nascemos da face de Cristo beijada por Judas, dessa face que é metade do céu envolta em sombras, ao passo que a outra face, a intocada por Judas, é puro luar, a outra metade do céu. Nós — nós, quem? Ventura e Vitalina e o seu povo? Nós todos? — nascemos dessas sombras, dessa “noite imensa”.

Temos pois de transcrever aqui as palavras de Ventura, palavras feitas com o poema de Antero de Quental, e não idênticas a este:

“Quando Cristo sentiu que a sua hora
Enfim era chegada, grave e calmo,
Serenos se acercou dos que o buscavam.
Pôs os olhos no chão.
Então aquele
Que o tinha de entregar, aproximando-se,
O tomou nos braços, murmurando:
Que Deus te salve. Mestre! e, sobre a face
O beijou, como fora contratado.

Era duro o caminho.
Dos dois lados, lá em baixo,
Cobria a treva a terra toda.

Sobre o mais alto desse monte
Enfim chegados, de repente,
Viu-se-lhe uma das faces alumiar-se
Com uma luz doce, mas imensa!”

E aqui Vitalina deixa de repetir.

“Tudo se esclarecia – vale e serra
E a metade do céu – aparecendo
Como um puro luar.
E essa face radiante era a que Judas
Não chegara a tocar.
Mas a outra,
Que ele beijara, conservou-se escura
Como se o crime dele ali guardasse...
Nem dava luz;
era uma noite imensa,
Partido o mundo em dois, essa metade

Era a que se ficara envolta em sombras.
É dessas sombras que nós somos nascidos.”

É pois dos poucos momentos em que se fala em português no filme. Não é que o crioulo cabo-verdiano esteja longe do português, mas há evidentemente uma separação fundamental — e o filme tem por isso de ser legendado em português. Ora, esta é uma questão muito importante no filme. Se “a nossa pátria está no céu”, como diz Ventura olhando para as cruzes que são os postes dos fios das comunicações, Vitalina não fala português, pelo menos assim é dito, o que a impede de fazer-se entender perante o espírito do seu marido, com ‘quem’ pretende falar: “os espíritos só falam em português”, foi o que lhe disse o padre, isto é, foi o que lhe disse Ventura. “Se eu falar português, você fala comigo?” pergunta Vitalina ao espírito. Mas, evidentemente, não obtém resposta. O espírito somos nós. Somos nós que temos de aprender a responder. O poema de Antero-Ventura faz parte dessa aprendizagem.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L’image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

VITALINA Varela. Direção: Pedro Costa. Portugal, 2019.

NOTAS DE AUTORIA

Edmundo José Neves Cordeiro (edmundo.cordeiro@gmail.com) - PhD in Communication Sciences in 2003. Associate Professor and Researcher (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, CICANT), no Departamento de Cinema e Artes dos Média e no Departamento de Ciências da Comunicação da mesma University. He published «Actos de Cinema», by Angelus Novus, Coimbra, 2005, and completed a post-doctoral research at the Université de Montréal (Canada) and at the Universidade Nova de Lisboa, which resulted in the book «Pedro Costa e Pierre Perrault. Intercessão, Força Ficcional, Força Documental», by Creative Space / Amazon, Lisboa, 2013. He is the screenwriter of several films of Jorge Cramez, namely «Amor Amor» (2018), and directed the film «Todas As Cartas de Rimbaud» (2017).

Como citar este artigo de acordo com as normas da revista?

CORDEIRO, Edmundo José Neves. De “Cavalo Dinheiro” a “Vitalina Varela”: a imagem-sonora. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 309-316, 2020.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Histórico

Recebido em: 02/10/2020.

Aprovado em: 08/10/2020.