



CANÇÓ DE PEDRO COSTA

22.10.2022 – 23.04.2023

Cançó de Pedro Costa és la primera exposició que adopta una perspectiva tan concreta sobre l'obra del cineasta: el rostre, la veu i la cançó com a senyals del més particular de cada persona, però també com a resposta a la pressió conjugada de la Història i la història personal. Cinc obres de les deu que es presenten han estat realitzades per Pedro Costa expressament per a aquesta exposició.

Pedro Costa (Lisboa, 1959) és un dels cineastes més apreciats pels nous públics de cinema i per la crítica internacional, sobretot des de la realització de *No quarto da Vanda* (2000). El seu últim llargmetratge, *Vitalina Varela* (2019), va rebre el Lleopard d'Or a la millor pel·lícula al Festival de Locarno.

El seu posicionament cinematogràfic recolza tant sobre els temes que planteja com en les maneres de produir les imatges, incloent-hi els aspectes tècnics i estètics, posant èmfasi en la dimensió del treball (economia, estructura de la producció, temps de rodatge i edició, modes de relació, etcètera).

Basant-se en una concepció del treball diferent, Costa va donar l'esquena a la indústria del cinema a partir de la seva pel·lícula *No quarto da Vanda*. Des d'aleshores ha mantingut una llibertat i una independència exemplars, i això sense renunciar a vincular la seva feina amb els eixos principals de la història del cinema.

La coherència de la seva obra permet comprendre-la com un tot en moviment, organitzat mitjançant algunes línies que convergeixen o es creuen de diverses maneres. Els personatges de les seves pel·lícules (hauríem de parlar sobretot de persones) han estat sempre éssers desubicats, desplaçats, lumpen, drogo-addictes, immigrants negres..., amb els quals aquest cinema s'identifica i es compromet d'una manera peculiar. A aquesta presa de partit se suma una opció estètica cada cop més sobria i depurada, que desenvolupa procediments visuals i sons per afavorir que es posi l'atenció sobre els cossos, els objectes i les paraules, alhora que es desenvolupa un llenguatge cinematogràfic concís, sofisticat i diàfan.

Convé observar un procés de radicalització d'allò que és hegemònic a allò que és subaltern per dues vies: la professional i la racial. A *O sangue* (1990), primer llargmetratge de Costa, hi havia actors blancs i professionals (a excepció dels nens). En el següent, *Casa de lava* (1994), hi debuten Cap Verd, el colonialisme i els cossos negres, mentre augmenta el nombre d'actors aficionats i decreix el de professionals. A partir d'aquí, desapareixeran de manera progressiva els actors professionals i blancs per ser substituïts per actors negres aficionats. No obstant això, la pràctica del cinema ha transformat aquests aficionats en intèrprets consumats, i aquest és un dels principals èxits del realitzador. Vanda Duarte, Ventura o Vitalina Varela són potser els actors més destacats, però n'hi ha molts més que executen els

seus papers de manera impecable. *Vitalina Varela* representa un vèrtex d'aquesta evolució, ja que només dona visibilitat a persones negres. I no és una dada fútil que Vitalina Varela rebés a Locarno el premi a la millor actriu el 2019.

És com si Pedro Costa, com a autor, hagués desertat de la seva doble identitat: nacional (portuguès de raça blanca) i professional (director de cinema inserit a la indústria). L'opció pels personatges capverdians suposa un rebuig de la posició metropolitana dins l'estructura colonial que defineix el passat immediat de Portugal, a més de constatar la negativa de Costa a oblidar aquest passat i les seves conseqüències actuals. L'exultant presència dels cossos negres, coincidint amb la creixent foscor de les pel·lícules (ara bé, foscor polisèmica), és tot un manifest estètic, racial i polític. En aquest sentit, adquireix importància no solament la presència exclusiva d'actors negres a *Vitalina Varela*, sinó també l'assumpció progressiva del crioll capverdianisme als films, en detriment de la llengua materna portuguesa. Aquest aspecte es pot apreciar molt bé a l'exposició *Canção de Pedro Costa*.

També s'hi adverteix un procés d'aculturació extraordinari, perquè procedeix en direcció inversa a l'habitual: alguns objectes de l'alta cultura occidental esdevenen mestissos per la cultura minorada capverdiana. Una llarga seqüència de *Juventude em marcha* (2006) explica una visita de Ventura a l'exposició de la col·lecció de la Fundació Calouste Gulbenkian de Lisboa. I en aquesta important representació Ventura s'escarxofa en un superb canapè francès del XVIII, en una mena d'apropiació simbòlica del patrimoni portuguès i europeu; ell, un home negre que procedeix d'una illa marcada pel comerç esclavista que va ser colònia portuguesa fins al 1975, poc després de la Revolució dels Clavells, es pren la llibertat de descansar sobre un objecte luxós exponent de l'aristocràcia occidental.

Cal tenir present que la manera de Pedro Costa de practicar el cinema suposa la continuïtat dels mateixos actors en pel·lícules successives —l'experiència de vida i les intencions d'aquests actors són determinants per a la definició dels seus papers— i que es podria dir el mateix de determinats espais als quals recorre una vegada i una altra (Cap Verd, els barris lisboetes de Fontainhas, 6 de Maio i Cova da Moura, els cementiris, l'arquitectura, especialment de les xaboles o els habitatges autocons-

truits, la ruïna, etcètera) o de certs arguments de la mirada i l'escolta (fixesa de la imatge, clau d'il·luminació baixa, la nit, el tempo llarg, el silenci i una atmosfera sonora molt rica, el contingut de la qual prové en part de l'*off*, etcètera). A tots aquests elements s'hi sumen frases, objectes i temes que passen d'una pel·lícula a una altra i creen un sistema de referències internes molt dotat, que treballa a favor d'un llenguatge propi. Per l'abundància d'aquestes congruències, parlem de cinema poètic.

La poesia s'entén com a tret estructural, en la mesura que el relat ja no avança sobre la trama tradicional de causa i efecte —o almenys no de manera preferent. Per això es presenten sovint ambigüitats, quan la lògica narrativa s'affluixa per abordar una complexitat més gran, cosa que permet la relació puntual de variacions argumentals: la textura del relat adquireix densitat en temptar-nos amb interpretacions paral·leles, de la mateixa manera que les paraules en el poema queden connotades per més d'un significat sense que les possibles divergències entre aquests col·lapsin entre si. És un cinema poètic sotmès a lleis pròpies que es consolida apurant els detalls, els ressons interns i la ressonància entre films, buscant l'exactitud, allò que aporten els llindars de la significació, i no pas la borrositat. El joc exigeix a l'espectador que tingui una actitud oberta (paradigmàtica) a l'hora de rebre els estímuls que ens ofereix.

La coherència i l'organicitat del cinema de Pedro Costa es localitza en primer lloc en un conflicte que arrossega des de la mateixa inauguració. La primera escena de *O sangue* ens mostra un pare que es disposa a abandonar els fills. En Vicente, el gran, li pregunta què ha de dir a en Nino, el germà petit, i el pare respon lacònicament: «Que m'he mort». Es pot dir que aquest trencament sinistre i mentider adoptarà matisos diferents de film en film, ampliant els seus accidents, les seves implicacions de tota mena, fins al recent *Vitalina Varela*.

Nens deixats a la vora del mar mentre la mare s'allunya nedant, llençats a les escombraries o assassinats per la mare, venuts pel pare a una prostituta, etcètera, apareixeran ací i allà com a modalitats de la mateixa causa. És inevitable pensar que els cossos plens d'hematomes dels joves drogoaddictes que protagonitzen *No quarto da Vanda* són una encarnació d'aquest trauma. Tots han estat abandonats per la sort, la família, l'Estat o ells mateixos. I la devastació d'aquest maltractament, en la

seva versió més política, s'acarnissarà sobre els cossos dels immigrants negres capverdians. El pare Estat colonial ha causat una malaltia que Ventura i altres companys immigrants saben diagnosticar amb exactitud mentre romanen ingressats al frenopàtic de *Cavalo dinheiro* (2014). «Jo sé quina malaltia tinc», respon Ventura a una pregunta del psiquiatre, i hi afegeix, per explicar-ne l'etiologia: «És la taca d'humitat a la paret de casa nostra». Marginació i malaltia.

Seguint amb el que s'ha dit, en diversos moments de la filmografia de Pedro Costa (*No quarto da Vanda, Juventude em marcha, Cavalo dinheiro*) s'al·ludeix a un cèlebre passatge de la novel·la de Georges Bernanos *Diari d'un rector de poble*, en la qual es basa la pel·lícula homònima de Robert Bresson (1936, la novel·la; 1951, el film). Allà, l'abat de Torcy no atribueix l'alcoholisme del jove capellà protagonista a la seva responsabilitat individual, sinó que el comprèn socialment i històricament: «I no et pensis que et prenc per un borratxo. (...) Tard o d'hora hauries tingut una set que, al cap i a la fi, no és teva i que dura des de fa segles. Una set de pobres gentes. Es tracta d'una sòlida herència!». ¹ Aquest llegat patrimonial és la traducció en allò que és col·lectiu del «Que m'he mort» dictat per aquell pare sense nom a l'inici de *O sangue*.

Entre les variacions que experimenta el conflicte fundador, n'hi ha que augmenten la gravetat del succés, com a *Ossos* (1997), on l'enllaç suporta una tensió atroç i acaba donant com a resultat la venda d'un nadó perpetrada pel seu jove pare. D'altra banda, hi ha respostes tan extraordinàries i imaginatives com el personatge de Ventura a *Juventude em marcha*. Ventura s'oposa de la manera més estructural possible a la figura del pare que abandona voluntàriament, i sota el signe de la mort, els fills. Al llarg de tot el film manifesta ansietat per aplegar una prole nombrosa, en un impuls ampli i expansiu, gairebé delirant. Quan està a punt de ser reallotjat, reclama més habitacions per als fills; un funcionari de l'Ajuntament li pregunta: «Quants fills té?», i Ventura respon: «Encara no ho sé». Sovint, no quedarà clar si algú és fill seu o no; de vegades semblarà que sí i d'altres vegades que no, ja que hi intervé aquella típica inestabilitat de la narrativa costiana que acabem de descriure.

L'assumpte, per tant, no consisteix a tenir, obtenir o produir fills, biològics o no, fins i tot imaginaris, sinó a construir

tossudament la ficció, molt més indòcil i esquiva, d'un pare. A Ventura, figura acollidora per a tots els personatges que circulen pel paisatge de la pobresa i l'exclusió, li convé la definició que donava de si mateix Bernardo Soares, l'heterònim peçoà autor de la segona part del *Llibre del desassossec*: «algú abstractament maternal»². Podem dir-ne també «home matriarcal»³, que és com hom denominava el capellà Don Manuel Bueno a la novel·la d'Unamuno *San Manuel Bueno, màrtir*. Per aquestes raons, la figura de Ventura és compensadora del drama principalment masculí que actua de motor de la narrativa de Pedro Costa (la posició de Nino recaurà successivament en una cadena d'homes i, de manera ben diferent, en les dones).

La diferència entre dones i homes és un tema crucial. S'observa en tota l'obra cinematogràfica, és descrita per mitjans materials i formals, i la seva manifestació més òbvia és la separació dels espais dels uns i de les altres. Ho veurem amb claredat a pel·lícules com *No quarto da Vanda*, però també a l'exposició *Cançó de Pedro Costa*. Aquestes es mostren molt més resolutives i, des del punt de vista de la representació, s'adiuen menys amb el paper de nena abandonada, per més que les seves condicions siguin les mateixes o pitjors que les dels homes. S'hi adiu menys perquè accepten menys.

Les històries del cinema, la pintura, la poesia o la música són presents en aquestes pel·lícules, sovint barrejades amb referències particulars i col·lectives que tenen a veure amb les persones que acompanyen el realitzador. Cal destacar, almenys, un altre cas després del ja assenyalat de Bernanos i Bresson. Molt al començament de *Casa de lava* (segon llargmetratge) apareix una carta entre els papers de la senyora Edite, esposa d'un pres polític portuguès que va morir tancat al penal capverdian de Terrafal, descrit sovint com a camp de concentració. La carta està escrita en crioll i transitarà per la pel·lícula amb diversos semblants, ja que en un altre moment es dirà que pertany a Leão, el jove illenc que, després de patir un accident de treball a Lisboa, és retornat en coma a Cap Verd, fet que desencadena el relat. Per tant, la carta és a les dues ribes, la portuguesa i la insular, i afecta per extensió a tots els personatges de l'univers imaginari de Pedro Costa.

Aquesta carta es conjuga amb la darrera que el poeta surrealista Robert Desnos va enviar a la seva companya Youki el 15 de juliol del 1944 des del camp de concentració de Flöha. Diferents

personatges en pel·lícules posteriors a *Casa de lava* s'apropien d'aquesta carta d'amor, sobretot Ventura i Lento a *Juventude em marcha*, els quals la converteixen en columna vertebral del film, tot i que també és evocada a *Vitalina Varela*. La circumstància amorosa i terrible de Desnos i Youki es fon amb d'altres igualment dramàtiques: la representada per Edite i Vicente (el pres polític de Tarrafal) i la que personifiquen Leão, Ventura i els altres capverdians emigrats a Portugal per raons econòmiques. A tots els escau aquest text profundament emotiu i carregat del pes negatiu de la Història. El mestissatge dels textos es comprova en la seva traducció al crioll, així com, per exemple, en la conversió d'«una caseta al bosc de Compiègne» en «la caseta de lava amb què sempre has somiat». Hi ha passatges afegits que resulten fonamentals per al cabal de frases que travessa la filmografia de Costa generant incomptables ressons, com aquest final de la missiva: «Fa mal veure aquestes coses terribles que no vull veure (...) De vegades perdo les forces i penso que oblidaré».

La memòria adquireix aleshores un valor excel·lent. Ventura planteja a *Juventude em marcha* una pedagogia de la memòria. Lento, que comparteix amb ell una xabola en un suburbi de Lisboa, li demana que escrigui en nom seu, ja que és analfabet, una carta per a la seva dona, que viu a Cap Verd. Ventura la va component mentalment i la repeteix al seu company, de manera parcial o total, fins a sis vegades al llarg del film. Si n'afegim una setena en boca de Lento, sembla que som nosaltres, els espectadors, els qui s'han d'aprendre el text. El cinema treballa contra la pèrdua de la memòria, contra l'oblit dels morts i la seva dilució a la Història. I el treball dur funciona, si més no per a Lento i Ventura, els quals veuran transformades les seves posicions subjectives al final de la cinta.

Passa una cosa d'enorme transcendència per a l'evolució d'aquesta cinematografia: la melopea que Ventura profereix una vegada i una altra, per raó del seu contingut, però sobretot per la seva mera vocalització, esdevé la primera de les cançons de Pedro Costa i, tal vegada, la més important. La veu sorgeix amb un potencial diferent del que s'ha sentit fins aleshores, i això que les veus de Vanda, Zita, Nhurro i d'altres estan carregades de riquesa expressiva, de tonalitats vernacles i també particulars, podríem dir que arrossegades pel cos concret dels seus parlants. La veu de Ventura recitant la carta ens situa davant la

matriu del cinema que vindrà, d'allò que ara mateix es presenta com a avanç a l'exposició *Cançó de Pedro Costa*.

El text de la carta erigeix la figura de l'home negre amant, desplaçat del seu medi cultural per la necessitat d'emigrar, explotat a la metròpoli, més encara que els seus companys blancs, i que, malgrat tot, conserva l'amor i la fidelitat envers la seva dona, que s'ha quedat a les illes. És bonic, la seva connotació política emocional, pels ecos successius que recull (Desnos, presoner dels nazis; el pres de Tarrafal, subjugat per la dictadura salazarista), però no deixa de contenir una certa idealització de la figura masculina.

Simplificant molt a causa de l'espai disponible per a aquestes notes, arriba un moment en què la diferència entre homes i dones s'expressa amb tota claredat i fins i tot amb contundència. Vitalina Varela, tal com explica la pel·lícula que porta el mateix nom, viatja a Lisboa per anar a l'enterrament del seu marit, el qual pràcticament l'havia abandonat trenta-cinc anys enrere, tan bon punt es va instal·lar a Portugal. Quan arriba Vitalina, Joaquim fa tres dies que està enterrat. La veu de Vitalina es trenca amb la de Ventura extremant les qualitats del xiuxiueig i es crea un producte sonor rar, tens, però d'una efectivitat audiovisual enorme (seria difícil sentir aquesta entonació al teatre, per exemple). És una veu que canta sense necessitat de cantar. Però hi compareix la dona real, que desmenteix la figura ideal femenina que proposava la carta de Ventura; la dona que arruïna també l'ídol masculí creat per les necessitats d'un home immigrant sotmès a un règim castrador. Ho aconsegueix passant comptes amb el seu marit i, per extensió, sumant els valors totals del conflicte que recorre les pel·lícules que comentem. «La teva mort no esborra tot el mal que has fet», diu Vitalina a l'esperit de Joaquim. De manera que, finalment, descobrim dues tensions que travessen aquests films: la que parteix de l'escena inicial, marcant l'abandonament patit pels homes, cosa que arriba fins a *Vitalina Varela* en el personatge del sacerdot Ventura (abandonat pels parroquians i per la seva fe), i la que llegim ara amb claredat des de Vitalina cap enrere, passant per les nombroses dones que planten cara de manera més concreta i valenta a la situació d'injustícia social i familiar en què viuen: Edite, Clotilde (que al final d'*Ossos* mata al pare inconsistent que havia venut al nadó), Vanda (que reconeix davant Nhurro haver triat les drogues, mentre ell s'acull a l'argument de

l'abat de Torcy), Zita, Bete, Jeanne Balibar o Danièle Huillet (la cineasta també guerreja amb el seu marit, Jean-Marie Straub, en el retrat que els dedica Pedro Costa al film del 2002 *Onde jaz o teu sorriso?* (On jau el teu somriure?).

La veu extraordinària de Vitalina resol la incògnita d'una diferència; és a dir, crea un estat nou del conflicte posant les imatges en moviment per pur efecte de la contrarietat: proferir les seves paraules amb absoluta fricció i des d'una oposició radical. Ella planteja el negatiu de tot l'anterior, dona cos a la destinatària sempre equívoca dels desitjos expressats en una carta, posa imatge a aquella dona que no en tenia, però la imatge resulta totalment contrària a les expectatives que l'anunciaven. Sentim per això que alguna cosa ha conclòs en la investigació posada en marxa des del conflicte arrel que va aparèixer a *O sangue*, atès que el seu duel ha estat utilitzat i provat en imatges amb exhaustivitat film rere film, perseguint les seves diverses formacions fins gairebé esgotar-les, fins a trobar l'antítesi representada per Vitalina. De tot plegat en resulta un poliedre de veritats i fantasies al voltant del trauma i les seves derivacions: Història, imatge, escena, personatge i veu. Vitalina és, per tant, àpex del cinema de Pedro Costa i qui dona pas al futur. La cessió del punt de vista masculí, a partir de la contundència del de Vitalina, és una marca commovedora, que abunda en la postura desertora del realitzador: de la seva identitat nacional, professional i de la mirada.

Allò que és específic de la narrativa fílmica de Pedro Costa, basada en la intensitat de les ressonàncies més que no pas en la successió i les seves conseqüències (això ens permet considerar-la com un tot, com s'ha dit més amunt), planteja un estat en què la querella de Vitalina no anul·la les tesis de cadascun dels personatges i escenificacions anteriors. De fet, l'últim pla de *Vitalina Varela* recupera els temes associats a la carta de manera positiva: una jove parella construeix amb les seves pròpies mans la seva «caseta de lava» a Cap Verd. Aquesta recuperació ens fa suposar que tot l'aparell ficcional tornarà a llançar-se sobre els antics assumptes. Tanmateix, hi ha senyals que indiquen que el que vindrà camina cap a formes alterades, sublimades, pròpies d'un segon grau on el conflicte només nia com a forma representant d'una altra forma. I per aquí entrem al moll de la perspectiva curatorial de l'exposició *Cançó de Pedro Costa*.



Casa de lava - quadern, 1994



Les nostres veus no cantaran més. Adelaide, 2022



A la petita radio, 2022



Les nostres veus no cantaran més. Clotilde, 2022



Ne change rien, 2009



Cant de pedra, 2015

Una cançó es pot considerar un segon grau de l'enunciació si la posem en relació amb la comunicació verbal comuna dels mateixos continguts, per exemple, la denúncia d'una situació o d'un sentiment. La cançó suposa una distància més gran respecte del referent, entre altres coses per la disciplina musical i per les formes que aquesta adopti, incloent-hi la preparació de l'interpret, l'assaig, la repetició i les convencions musicals. Per això ens hem de fixar en dos antecedents significatius: la pel·lícula *Ne change rien* (2009), centrada en assajos o actuacions de la cantant Jeanne Balibar (la famosa actriu francesa mostra aquí la seva faceta musical), i l'espectacle de música i cinema que Pedro Costa va posar dret al costat d'Os Músicos do Tejo el 2016 amb el títol *As filhas do Fogo*. Ambdós treballs ens parlen de la importància que tenen la música i el cant en aquest moment, quan potser es podrien donar les condicions per a un nou cicle i una nova actitud, tal com hem vist seguint de manera succinta l'evolució de les pel·lícules.

Tot i que la seva activitat se centra en el cinema, Costa ha exposat peces relacionades amb les seves pel·lícules moltes vegades, sovint acompanyat per altres creadors com l'escultor Rui Chafes, el fotògraf Paulo Nozolino o la cineasta Chantal Ackerman. Ha exposat, entre altres llocs, a la Fundació Serralves de Porto (2005 i 2018), al Museu Hara de Tòquio (2012) i, recentment, al Centre Pompidou de París (2022).

Cançó de Pedro Costa és una exposició concebuda per a La Virreina Centre de la Imatge. S'hi aborda l'obra del cineasta des de la perspectiva concreta que en caracteritza l'esdevenir en el sentit que estem comentant i s'hi assaja el que podria ser un dels seus futurs immediats. L'exposició gira al voltant del rostre, la veu i la cançó com a senyals del més particular de cada persona, però també com a resposta a la pressió conjugada de la Història i la història de cadascú, resposta al trauma i al que manca. Es tracta de la primera exposició que investiga de manera específica aquesta faceta tan rellevant per a la darrera obra de l'autor. Val a dir que l'elecció d'aquest tema no obeeix a un gust determinat o a la llibertat de seleccionar elements d'un conjunt molt ben nodrit, malgrat que tot això sigui cert, sinó que resulta pertinent en aquest moment precís de l'evolució del projecte cinematogràfic de Pedro Costa. Fins i tot podem aventurar que el seu proper

llargmetratge serà una pel·lícula musical en sentit estricte. Les obres presents a *Cançó de Pedro Costa* s'acosten més i més al nou i probable desplaçament cinematogràfic.

L'exposició s'articula a partir de deu obres, amb títols al·lusius a la idea de cant: *Casa de lava - quadern* (llibre d'artista, 1994) i *Cançoner de Fogo* (vídeo documental per visualitzar el contingut del quadern), *Balar de Balibar* (projecció, 2009), *Cançó de Ventura* (projecció, 2014), *Les nostres veus no cantaran més* (conjunt de tres obres independents projectades a diferents sales de l'exposició, 2022), *Cant de pedra* (cinc fotografies sobre paper, 2015), *Morna d'ombres* (instal·lació amb cinc projeccions sobre pantalles penjades del sostre i banda sonora, 1994-2022) i *Cançons per evitar el suïcidi* (instal·lació composta per les obres *Sobre el suïcidi* i *A la petita ràdio*, totes dues del 2022).

Casa de lava - quadern, llibre d'artista elaborat durant la producció de la segona pel·lícula del cineasta, avança molts dels temes que es van anar desenvolupant al llarg dels anys a la seva filmografia i fins i tot conté el text de la famosa carta que acabarà als llavis de Ventura. Per aquesta raó, el podem considerar un cançoner, títol assignat al vídeo que permet visionar completament les seves pàgines, *Cançoner de Fogo* (2013), exposat al costat del quadern original. El copiós murmuri visual de retalls de premsa, fotos, notes a mà i altres signes recollits al quadern, ens mostra el moviment mental de l'autor, cinema de debò. Guardant silenci i exposant la trama subjacent al film, es dirigeix la mirada al treball, lloc d'intimitat i pensament. El quadern obsequia l'oïda atenta amb ressons previs de les cançons que, de mica en mica, van venir després.

La primera cançó és una escena de *Ne change rien*. Jeanne Balibar intenta dominar un ritme en aparença fàcil: tararà rarà / tita rirà / tararà ratà / tatarirà... És l'esquelet de la cançó *Cette nuit* i el treball per encarnar-la; és per això que obre la nostra exposició. Rodolphe Burger, autor de la música, acompanya amb la seva guitarra la cantant. La seqüència demostra la dificultat de Balibar per marcar temps (s'endarrereix, s'avança), però també ens mostra la diferència de la seva veu. De què va aquesta veu? De la seva diferència, especialment quan sembla desafinar o perdre els temps. Els possibles errors afecten només l'ordre de la música, però de cap manera la presentació del cos. De què va aquesta veu? De la seva indiferència.

Cançó de Ventura procedeix del curtmetratge *Sweet Exorcist* (2012), que va ser el primer que es va rodar de la pel·lícula *Ca-
valo dinheiro* (2014), de la qual forma part. Un pla fix i extens. Ventura expulsa, en breus ràfegues, les paraules d'*Alto Cutelo*, poema de Renato Cardoso, després musicat per Os Tubarões i publicat el 1976 en el seu primer disc, titulat *Pepe Lopi*. La cançó s'uneix al context de la independència de Cap Verd, esdevinguda l'any anterior. Sorpren que la lletra d'*Alto Cutelo* aconsegueixi sintetitzar tant, i amb exactitud, la columna vertebral del relat aportat per les pel·lícules de Pedro Costa. Podria tractar-se de la biografia cinematogràfica de Ventura. Aquesta és la cançó, tal com ell la canta:

ALTO CUTELO

*A Alto Cutelo
Ja no neix el ginebre
L'arrel es va assecar
I no troba l'aigua
L'aigua corre molt fonda
I no arriba a l'home
La dona fa una setmana
Que no encén el foc
Els seus fills...
Els seus fills al carrer
Només treballa un
El marit fa molt
Que va marxar a Lisboa
Contractat
Va marxar a Lisboa
Va vendre la seva terra
Allí es treballa
Amb pluja i amb vent
A la CUF
A la Lisnave i a J. Pimenta
Mà d'obra barata
Per més que es treballi
Mà d'obra barata
Xavola sense llum
Un altre dia de tenebres*

*A la terra
La meua consciència
Ijo que vaig treballar
Ja no neix el ginebró
Al Cutelo...*

Convé que ens fixem en la lletra de *Les nostres veus no cantaran més*. Escrita a vuit mans, manifesta l'estat de preocupació comú a les tres cantants i el realitzador, i per això és un document valuós en els ordres artístic i vivencial. Karyna Gomes, Alice Costa, Elizabeth Pinard, o bé Irondina, Clotilde, Adelaide. I entre les veus de les dones, la de Pedro Costa, una veu intercalada amb les altres tres, tal com imaginem que passa en cada text i cada imatge filmats per ell. Però si afinem l'oïda, sentirem amb claredat quatre veus més: Olga, Masha, Irina i Anton; elles, protagonistes de *Les tres germanes*, i ell (Anton Txékhov), autor de la peça teatral del final de la qual (acte quart) procedeix la base textual de la cançó.⁴ En el nostre cas, les germanes són emigrants, pobres, d'una altra raça, i estan desorientades. Les tres obres del conjunt *Les nostres veus no cantaran més* es diferencien per la cantant (al títol, es distingeixen per l'afegit del nom del personatge) i pel contingut de les seves lletres, molt relacionades però distintes en extensió i en algun detall. En reproduïm la més extensa.

LES NOSTRES VEUS NO CANTARAN MÉS

*Quin dia tan merdós!
Estic cansada...
Ens quedarem soles.
Començarem una altra vegada soles.*

*Un dia sabrem per què patim
I aquest misteri s'acabarà.*

*Però s'ha de viure
S'ha de viure
Treballar i res més.*

*Escolteu!
Aquesta música és tan bonica...*

*S'ha de viure
S'ha de viure*

*Nosaltres desapareixerem per sempre
Ens oblidaran
Oblidaran les nostres cares
Les nostres veus no cantaran més*

*Ningú no recordarà quantes érem
El nostre patiment esdevindrà alegria per a la gent el futur*

*Oh, estimades germanes
Les nostres vides encara no han acabat
Viurem!
Sabrem per què vivim i per què patim*

*Si sabéssim...
Si sabéssim...*

*Un dia sabrem per què patim
I aquest misteri acabarà*

*Deixem-ho córrer...
Aquests morts no poden respondre*

Estic cansada...

Rostre, cant, vida. Oblit, silenci, mort. Sèries de conceptes enllaçats que expliquen a la perfecció l'argument de l'exposició *Cançó de Pedro Costa*, la raó que avala la seva atenció a les cares i les cançons com a antídots o negacions de l'oblit i la mort. I, si ens fixem en el lapse entre els versos 7 i 13, la música queda enmig del parèntesi format per la repetició del verb viure, reformulant l'interval de la vida com a treball i cançó. Aquesta abraçada fa entendre que el treball consisteix justament a fer música, com si cantar servís per explotar el misteri de viure patint. Una altra manera de glossar-ho és que la música tan bonica de què parla l'Adelaide no és sinó la música del treball, el so de l'activitat. Música de treballar o el treball de fer música.

Cant de pedra és una sèrie de cinc fotografies. Les imatges provenen de fotogrames de *Casa de lava*, *Juventude em marcha* i *Cavalo dinheiro*, que van ser projectats sobre la pedra del Crip-topòrtic del Museu Nacional Machado de Castro, de Coimbra, a partir dels quals es van obtenir les fotos exposades, impreses en paper japonès per a l'exposició. La porositat del paper concorre amb la de la pedra que forada en les cares petites vies, petits túnels pels quals transita el temps i amb ell tota la Història (de la carn) que som capaços d'assimilar. Cinc rostres masculins amb prou feines il·luminats. Eloquentes, precisament perquè són muts. La característica de les fotos, la seva doble textura (pedra, paper), produeix un doble silenci i, per tant, un interval, el propi de tota vocalització. Pell d'imatge que ens recorda que la veu, aquesta textura corporal, podria ser muda en essència.

La morna és un estil de música capverdiana, i *Morna d'ombres*, una instal·lació que compta amb cinc projeccions en sengles pantalles penjades a certa altura i submergides en un ambient sonor que va ser editat amb material gravat a Cap Verd durant el rodatge de *Casa de lava*. Cinc plans amb rostres de dones, de la mateixa manera que a *Canto de pedra* hi havia cinc homes. Elles, però, molt més lluminoses i elevades, ens exigeixen dues maneres de mirar dissemblants, mantenint l'apartament per gèneres tan present a la cinematografia de Costa. Dones i homes muts. Escolten o, com passa sovint, canten cap endins.

Morna das sombras és el títol d'una cançó que va ser composta pel violinista Bassoé (Raul Andrade) per a *Casa de lava*. La cançó, en la veu adolescent de la Tina, està inclosa dues vegades a la peça sonora de la instal·lació, primer a *cappella* i després acompanyada pel violí de Bassoé. La lletra adapta en crioll uns versos celeberrims de Robert Desnos, els últims que guardava en el moment de morir, acabat d'alliberar el camp de concentració txec de Terezín, on estava internat, el juny de 1945. Són a penes vuit línies que versionen altres versos anteriors d'*He somiat tant amb tu*, el segon poema del llibre *A la misteriosa*, del 1926. La paraula última de Desnos impregna de manera doble i profunda l'imaginari de Costa i la seva atmosfera musical.

És la cançó més dolça de totes les que competeixen per ser escoltades a *Cançó de Pedro Costa*.

MORNA D'OMBRES

*Somiaré tant amb tu
t'estimaré tant, parlaré tant amb tu
estimaré tant la teva ombra
que no quedarà res de tu.
Seré només una ombra entre les ombres.
Seré cent vegades més ombra que la teva ombra
Ésser l'ombra que va i ve
en la teva vida plena de sol*

La instal·lació *Cançons per evitar el suïcidi* es forma amb dues pantalles enfrontades entre si. Les projeccions funcionen de tal manera que sembla que es prestin atenció mútuament. Sobre el suïcidi i *A la petita ràdio*, les dues obres independents que conformen la instal·lació, compten amb lletres de Berthold Brecht i música de Hanns Eisler.

Sobre el suïcidi afegeix a la música d'Eisler un fragment de la *Cantata BWV 4 "Christ lag in Todesbanden"*, de Johann Sebastian Bach. El text de la cançó prové de l'obra *La bona persona de Sezuan*. La prostituta Shen-Te evita el suïcidi de l'aviador Yang Sun i després canta aquesta cançó:

SOBRE EL SUÏCIDI

*Al nostre país i en aquests temps
no haurien d'existir cap-vespres tristos
ni ponts arquejats que creuin els rius
ni aquella hora incerta en què la nit es fon en el matí
ni hiverns tan llargs... Què són, si no, nefastes temptacions
enmig de tanta misèria.
Només cal una gota que faci vessar la mida
perquè l'home posi fi a aquesta vida impossible.⁵*

El rerefons d'*A la petita ràdio* està relacionat amb l'anterior més del que sembla a primera vista. Brecht fugí de la persecució nazi salvant el seu aparell de ràdio (no esmenta cap altra cosa rescatable en aquest poema; en d'altres, sí) per garantir que podrà estar informat a l'exili de tot el que passi a la desgraciada Alemanya. Aquesta és la lletra:

A LA PETITA RÀDIO

*Capseta que vaig carregar amb cura quan vaig fugir
de casa al vaixell i del vaixell al tren
perquè els teus llums no se'm trenquessin
i els meus enemics no deixessin de parlar-me.*

*A la capçalera del llit i amb gran dolor
de les seves victòries i les meves penalitats
tancant la nit i començant la matinada:
promet-me que mai no emmudiràs de sobte⁶.*

Les dues cançons van ser escrites per Brecht durant el seu exili, de manera que la peça s'inscriu en un fons històric la tonalitat del qual percut també l'obra de Pedro Costa. *Cançons per evitar el suïcidi* desplaça l'angoixa, prolixa i sovint insuportable, i en corregeix l'escala, fent-la passar, primer, per la representació i, en un segon grau, per la forma musical cantada. Distància doble que constitueix en sentit estricte l'evitació, ja que un efecte substitueix una causa.

Les cinc obres independents aplegades a *Cançons per evitar el suïcidi* i *Les nostres veus no cantaran més* han estat produïdes expressament per a l'exposició *Cançó de Pedro Costa*. Provenen del material escènic teatral d'*As Filhas do Fogo* i han estat filmades per a l'exposició amb una posada en escena cinematogràfica original. *Morna d'ombres* presenta variacions significatives respecte d'ocasions anteriors. *Balar de Balibar*, el fragment de la pel·lícula *Ne change rien*, es presenta així per primera vegada.

L'exposició va acompanyada de l'edició d'un assaig titulat igualment *Cançó de Pedro Costa*, escrit pel comissari de la mostra, Javier Codesal.

Notes

- ¹ Georges Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*. [Diari d'un capellà rural].
- ² Fernando Pessoa, *Llibre del desassossec*. Traducció al català de Gabriel Sampol i Nicolau Dols. Quaderns Crema, 2002.
- ³ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*. Madrid, Cátedra, 1980, p. 95.
- ⁴ Anton Txékhov, *Les tres germanes*. Traducció al català de Narcís Comadira. Editorial Proa-TNC, 2004.
- ⁵ Bertolt Brecht, *La bona persona de Sezuan*. Traducció al català de Feliu Formosa. Arola Editors.
- ⁶ Bertolt Brecht, *Poemes i cançons*. Traducció al català de Feliu Formosa. Editorial Empúries, 1998.

Comissari: Javier Codesal

PER EVITAR EL SUÏCIDI

Seminari sobre l'obra de Pedro Costa

13 – 17.02.2023

Aquest seminari proposa un apropament al cinema de Costa i a la seva expansió en l'espai de l'art contemporani partint de la mostra presentada a La Virreina Centre de la Imatge.

Amb la participació de Pedro Costa i Javier Codesal.

Inscripcions a lavirreinaci@bcn.cat

FILMOTECA DE CATALUNYA

17.01 - 07.02.2023

En paral·lel a l'exposició, es durà a terme una retrospectiva completa i carta blanca, amb presentacions del cineasta, a la Filmoteca de Catalunya. Consulteu el programa a www.filmoteca.cat

Dimarts 17 de gener

20 h – Projectió d'*Onde jaz o teu sorriso?* (Pedro Costa, 2001)
i col·loqui amb el cineasta

Dimecres 18 de gener

17.30 h – Projectió de *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa, 2014)
20.30 h – Projectió de *Mudar de vida* (Paulo Rocha, 1966)
Totes dues sessions comptaran amb la presència del cineasta

La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horari: de dimarts a diumenge
i festius, d'11 a 20h
Entrada gratuïta



#PedroCosta

@lavirreinaci

barcelona.cat/lavirreina