



Pedro Costa e sua Poética da Pobreza

MATEUS ARAÚJO SILVA

Doutor em filosofia pela Universidade de Paris I (Sorbonne) e pela UFMG
Ensaísta de cinema e tradutor de Glauber Rocha para o francês

Resumo: O ensaio discute a poética da pobreza elaborada por Pedro Costa ao longo do seu itinerário de cineasta, mais precisamente entre *Casa de lava* (1995) e *Tarrafal* (2007). Esse trajeto é dividido em dois momentos, que se distinguem do ponto de vista da relação entre a filmagem e a ficção, das figuras dramáticas, dos espaços privilegiados pelo cineasta e da sua interação com os pobres que ele filma. O primeiro, de *Casa de lava* a *Ossos* (1997), é caracterizado como uma aproximação à pobreza, e o segundo, de *No quarto da Vanda* (2000) a *Tarrafal*, como uma imersão na pobreza.

Palavras-chave: Pedro Costa. Pobreza. Hospital. Prisão. Realismo.

Abstract: Abstract: This essay discusses the poetics of poverty developed by Pedro Costa throughout his itinerary as filmmaker, mainly between *Casa de Lava* (1995) and *Tarrafal* (2007). This journey is divided in two periods, distinguished from the point of view of the relation between shooting and fiction, as well as of the dramaturgic figures, of the spaces privileged by the filmmaker, and of his interaction with the poor people shot by him. The first period, from *Casa de Lava* to *Ossos* (1997), is characterized as an increasing closeness to poverty, while the second one, from *No quarto da Vanda* (2000) up to *Tarrafal*, is regarded as an immersion in poverty.

Keywords: Pedro Costa. Poverty. Hospital. Prison. Realism.

Résumé: Nous discutons dans cet essai la poétique de la pauvreté élaborée par Pedro Costa tout au long de son itinéraire de cinéaste, plus précisément entre *Casa de Lava* (1995) et *Tarrafal* (2007). Ce trajet est divisé en deux moments qui se distinguent du point de vue de la relation entre le tournage et la fiction des figures dramaturgiques, des espaces privilégiés par le cinéaste et de son interaction avec les pauvres qu'il filme. Le premier moment, celui de *Casa de Lava* à *Ossos* (1997), est caractérisé par une approche de la pauvreté et le second, de *No quarto da Vanda* (2000) à *Tarrafal*, par une immersion dans la pauvreté.

Mots-clés: Pedro Costa. Pauvreté. Hôpital. Prison. Réalisme.

Esta escolha [de António Reis] pelo campo dos humildes foi para mim fundamental, pois há no pobre uma beleza, uma riqueza, uma verdade, que se está a perder porque não é bem vista, não é bem ouvida, e isto só pode ser feito se se passar muito tempo com essas pessoas. O Reis passou a vida toda com eles. [...] o cinema começa de uma maneira e vai acabar – se acabar – dessa mesma maneira, com as pessoas pobres. O cinema começou a olhar para as pessoas que não tinham imagem, não começou por fazer histórias – ele é História. E isso, para mim, é que é magnífico.

Pedro Costa, 1997

Desde muito cedo, o cinema de Pedro Costa buscou sua inspiração e sua forma no universo da pobreza, do qual extraiu uma poética singular. Se *O Sangue* (1990), seu primeiro longa, ainda permanece na ante-sala desse universo, envolvendo seus personagens numa aura de mistério sem determinar claramente as circunstâncias históricas e sociais concretas sob as quais eles enfrentavam a dificuldade de ser,¹ os filmes seguintes dão a ver, de modo cada vez mais frontal e direto, personagens pobres vivendo em comunidades ameaçadas, nas franjas da sociedade. De *Casa de lava* (1994) a *Tarrafal* (2007), seu cinema elegeu pobres portugueses ou imigrantes (notadamente caboverdianos) e procurou interagir com eles de perto, assumindo como tarefa principal a elaboração a um só tempo de um método de trabalho, de uma postura ética e de um estilo de *mise en scène* que lhe permitissem abordar a contento aquela realidade em que decidiu mergulhar, sem nunca renunciar a um sentido agudíssimo da beleza.

Neste ensaio, vou discutir o modo como sua abordagem da pobreza se desenha de filme a filme, de *Casa de lava* a *Tarrafal*, numa dialética entre o desejo de ficção do cineasta e sua interação efetiva com as comunidades pobres das quais se aproximou na elaboração dos filmes. A atenção a esta dialética permite dividir a evolução interna do seu trabalho de 1994 para cá em dois momentos principais, o primeiro compreendendo *Casa de lava* e *Ossos* (1997), o segundo se estendendo de *No quarto da Vanda* (2000) a *Tarrafal*. O primeiro nos aparece como uma *aproximação* da pobreza, em face da qual o cineasta parece tatear um *approach*, isto é, uma forma, que lhe faça justiça. O segundo nos aparece como uma *imersão* na pobreza, o cineasta encontrando sua forma e desenvolvendo-a em todo

1. *O Sangue* mostra, com fotografia crepuscular em p&b e narrativa lacônica, um fim de ano difícil para dois jovens irmãos vivendo sem a mãe nas proximidades de Lisboa, e cuja família se desfaz de vez após a partida do pai em fuga. Embora problemática, essa família não apresenta a mesma precariedade material que os protagonistas dos filmes seguintes. A julgar pela sua casa e pelas indicações que o filme fornece, é uma família de classe média, sem sinais claros de pobreza. A beleza misteriosa do filme traz ressonâncias cinefílicas que vão de *They live by night* (Nicholas Ray, 1947) e *The night of the hunter* (Charles Laughton, 1955) até certos filmes de Wim Wenders, com o qual seu fotógrafo alemão Martin Schäfer trabalhara bastante (penso sobretudo em *O estado das coisas*, de 1982, fotografado por Schäfer e Henri Alekan). Mas, à luz dos filmes posteriores de Costa, ela parece ainda uma beleza à procura de um assunto. Seria instrutivo compará-la àquela que nos impressiona na notável trilogia autobiográfica em p&b do escocês Bill Douglas (*My childhood*, 1972, 46'; *My ain folk*, 1973, 55'; *My way home*, 1978, 71'), que mostra de modo mais depurado a vida duríssima de dois órfãos crescendo como podem na penúria material e afetiva.

o seu esplendor. Vou discuti-los em separado nas seções I e II, centrando minhas considerações em dois aspectos principais daquela dialética: 1) a eleição pelo cineasta de espaços coletivos emblemáticos da experiência social da pobreza, que se alternam com o espaço da casa (como o hospital, que aparece bastante nos dois primeiros filmes da série) ou com ele se confundem (como a prisão, que paira como uma analogia insistente sobretudo nos dois últimos filmes em data, mesmo sem aparecer na imagem); 2) a relação entre o cineasta e os pobres que ele dá a ver, mediada por personagens “assistenciais” nos primeiros filmes e mais direta nos últimos.

A caracterização dos dois momentos da filmografia de Costa de 1994 para cá à luz desses aspectos me permite também situar seu projeto estético singular na confluência de duas vertentes do cinema europeu moderno: 1) a temática de um certo cinema social centrado no universo dos pobres e dos imigrantes, que ele não chega a reivindicar, mas acaba retomando, depurando e radicalizando a seu modo, até alcançar resultados muito próprios; 2) o trabalho da forma de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, com o qual aprofunda o diálogo em seus filmes mais recentes, colocando em novo patamar a presença dos Straub no seio do melhor cinema português moderno.

I. A Aproximação da Pobreza em *Casa de lava* e *Ossos*: as figuras da mediação e o emblema do hospital

Do primeiro ao terceiro longa em 35mm, o cinema de Costa já revela uma evolução clara. Se *O Sangue* não chegava a tratar dos pobres, os dois filmes seguintes partem ao seu encontro, abandonando Lisboa para descobrir Cabo Verde (*Casa de lava*) e voltando a Lisboa (*Ossos*) para descobrir os bairros de Fontainhas e Estrela d'África, em que o subproletariado nativo convive com imigrantes das ex-colônias, Cabo Verde incluído. *Casa de lava* mostra um período curto da recuperação do operário Leão (Isaach de Bankolé), imigrante acidentado em Lisboa (onde caiu, ou se jogou, de um prédio em construção onde trabalhava) e repatriado pelos conterrâneos à sua cidade natal em Cabo Verde. Ali, a enfermeira Mariana (Inês de Medeiros), que veio trazê-lo ainda em coma e acabou acompanhando sua convalescença, descobre a população local dos cabo-verdianos e com ela interage, num contato que se torna o centro da

história, tão ou mais importante que o caso de Leão na base da narrativa. *Ossos* mostra um momento da batalha cotidiana de alguns pobres de Estrela d'África, uma favela da periferia de Lisboa, concentrando sua atenção na luta de um jovem pai (não nomeado, e interpretado pelo ator não profissional Nuno Vaz) para salvar seu bebê com o qual, num gesto de desespero, a mãe tentara se suicidar com gás de cozinha. Vemo-lo levando o bebê embora da casa da mãe, pedindo esmolas nas ruas e sendo acolhido pela enfermeira de meia-idade Eduarda Gomes (Isabel Ruth), até propor a uma moça (prostituta?), interpretada por Inês de Medeiros, entregar-lhe o bebê para sempre. Mais uma vez, à margem desta história principal, o filme atenta para outros personagens daquela comunidade pobre, e para o contato que a enfermeira acaba travando com eles.

Se a filmagem do *Sangue* parecia, apesar de seus percalços,² ter se assujeitado aos imperativos de uma ficção prévia, sentimos em *Casa de lava* e *Ossos* que este esquema tradicional começa a balançar, a experiência da filmagem com as comunidades pobres flexibilizando, redefinindo ou modificando os parâmetros iniciais de uma ficção que a precedia. Na verdade, o encontro com os pobres nestes dois filmes, que mudará duravelmente o rumo do cinema de Costa, repercute em vários níveis, dos atores (e seu habitat, sua língua e sua prosódia) à *mise en scène*, passando pela própria dramaturgia dos filmes. Em depoimentos sobre os dois filmes, Costa e Pierre Machuel (diretor de fotografia de ambos) contam como a interação com os pobres nas filmagens os levou a modificar o roteiro, a decupagem e a luz inicialmente previstos.³

Em primeiro lugar, os atores não profissionais ganham mais espaço. Se o elenco do *Sangue* se compunha quase todo de atores portugueses consagrados (Canto e Castro, Luis Miguel Cintra, Isabel Ruth) ou promissores (Inês de Medeiros e Pedro Hestnes),⁴ *Casa de lava* já começa a misturá-los, junto com atores estrangeiros (Isaach de Bankolé e Edith Scob), à população cabo-verdiana, promovendo uma interação antropológica e lingüística que os filmes seguintes aprofundarão. A partir de *Casa de lava*, atores negros não profissionais de origem cabo-verdiana aparecerão em todas as ficções de Costa, assim como a língua crioula de Cabo Verde, ex-colônia portuguesa que se torna uma referência constante do seu cinema.⁵ *Ossos* vai além, pois é o primeiro a

2. Dentre os quais a morte em 1988 do diretor de fotografia, Martin Schäfer, antes da finalização do filme.

3. Falando de *Casa de lava*, Costa diz que “depois de ter quase acabado a redação [do roteiro], eu me disse que não deveria filmar esta ficção muito roteirizada, mas primeiro ir ver as pessoas da ilha [do Cabo Verde], que eu queria misturar com os atores. Elas me fascinaram, nós vivemos com elas e foi aí que o filme realmente começou” (COSTA, 1995, p. 60-61). Falando de *Casa de lava* e de *Ossos*, Costa e seu fotógrafo Pierre Machuel comentam como a interação com as condições materiais dos vilarejos do Cabo Verde e do bairro de Fontainhas os forçaram a redefinir a decupagem e a luz de ambos os filmes.

4. Ao que consta, o único ator não profissional no elenco era o órfão Nuno Ferreira, que interpretava o personagem homônimo do filho caçula.

5. Dado sintomático, três dos cinco filmes de Costa posteriores ao *Sangue* trazem títulos diretamente inspirados em realidades cabo-verdianas: *Casa de lava* (construção típica da arquitetura popular do arquipélago), *Juventude em marcha* (hino de outrora da sua juventude comunista) e *Tarafal* (cidade da sua ilha de Santiago onde Salazar fez construir em 1936 uma prisão para degredar presos políticos).

atribuir aos pobres de Lisboa alguns dos papéis principais (Nuno Vaz faz o protagonista, cuja experiência se assemelha à sua, assim como Vanda Duarte, que faz Clotilde, amiga da mãe do bebê), reservando um lugar considerável mas já declinante para os atores profissionais que com eles contracenam (Isabel Ruth, Inês de Medeiros e Maria Lipkina).

Esses atores não profissionais aparecem, por assim dizer, em seu habitat natural, no bairro onde moram, ainda que com nomes fictícios. *Ossos* começa também a explorar, mais do que fazia *Casa de lava*, a exigüidade espacial dos interiores pobres. Apesar de contrabalançá-la com vários exteriores e com o apartamento de classe média de Eduarda, mais espaçoso, que aparece várias vezes, o filme privilegia os planos fechados na casa dos pobres, invertendo a propensão para os espaços naturais abertos (um canal do rio Tejo e seu entorno, as montanhas vulcânicas e a praia de Cabo Verde) ou para interiores mais amplos, que ainda marcava *O Sangue* e *Casa de lava*.⁶ Alternado com os espaços domésticos, o espaço do hospital também tem uma presença marcante nos dois filmes, aparecendo como palco e emblema de uma sociabilidade de caráter assistencial, um espaço possível para a troca e a solidariedade entre os pobres adoentados que sofrem (*os pacientes* dos filmes) e os agentes sociais que procuram socorrê-los. Não por acaso, logo no início de *Casa de lava*, cabe a um médico (interpretado por Luís Miguel Cintra) contar a história de Leão a uma enfermeira no quarto do imigrante em coma, assumindo a tarefa narrativa de apresentar a situação social do protagonista no momento mesmo em que procura salvá-lo. Não por acaso, personagens de enfermeiras têm um papel central em ambos os filmes, interagindo com os protagonistas pobres que viram a morte de perto, e que elas ajudam a convalescer.

No contato dessas enfermeiras com os outros personagens de Cabo Verde ou da favela lisboeta Estrela d'África, o cineasta encena, de certo modo, sua própria interação com os pobres, da qual os filmes são ao mesmo tempo uma representação e um resultado. Elas acabam funcionando nos filmes como representantes ficcionais do cineasta, figuras de alter-ego a garantir a mediação entre ele e os objetos do seu olhar (compassivo?). Interpretadas por atrizes portuguesas brancas, elas exprimem interesse, compaixão e genuíno

6. Ambos começavam e terminavam com planos de exteriores.

desejo de ajudar os pobres, evocando ao mesmo tempo outras personagens femininas do cinema europeu moderno que se viram confrontadas com uma alteridade radical de natureza sociocultural. Se, em *Casa de lava*, o encontro difícil de Mariana (Inês de Medeiros) com os habitantes da ilha cabo-verdiana em que ela chega evoca, como já notou a crítica, a personagem de Karin Bjorsten interpretada por Ingrid Bergman em *Stromboli* (Rossellini, 1949),⁷ a devoção maternal crescente com que, em *Ossos*, Eduarda (Isabel Ruth) procura socorrer alguns pobres desamparados, acolhendo em sua casa o jovem pai com seu bebê e indo ao encontro de Tina e Clotilde na favela de Estrela d'África, nos remete à “conversão aos pobres” vivida pela personagem de Irène Gérard interpretada pela mesma Ingrid Bergman em *Europa 51* (Rossellini, 1951-2).⁸

Não que o cineasta endosse inteiramente o ponto de vista dessas personagens assistenciais ou lhes dê a última palavra nos filmes, sem estabelecer nenhuma distância em relação ao que elas dizem e fazem. Elas são personagens entre outras, que o narrador silente constrói e acompanha “de fora”. Seja como for, o destaque dessas enfermeiras nos dois filmes nos sugerem que o cineasta precisa ainda, em sua aproximação aos pobres, tematizar a aventura do contato que está buscando, e acertar as contas, simbolicamente, com o regime da compaixão e com a postura assistencial, que ele projeta nelas para encená-los numa espécie de laboratório antropológico. Mariana e Eduarda encarnam, mais que qualquer outro personagem, o desejo do cineasta de se aproximar do corpo, da fala e do espaço dos pobres no trajeto que vai do *Sangue* a *Ossos*. E anunciam ainda seu desejo de ultrapassar esta aproximação para imergir de vez no universo da pobreza, o que ele fará nos filmes seguintes. Com efeito, ambas saem literalmente do hospital para entrar na casa dos pobres, que elas desejam fisicamente e com os quais chegam mesmo a fazer amor, levando o ímpeto de comunhão até o limite da fusão carnal, para muito além do limiar que as personagens de Rossellini nunca transpuseram. Ora, excetuados a dimensão sexual e o horizonte de comunhão plena, esse mergulho no universo da pobreza, que Mariana e Eduarda antecipam, é exatamente o que fará Pedro Costa no seu trabalho posterior.

7. Filme que Costa (1997, p.64-65) diz ter visto várias vezes na Escola de Cinema de Lisboa, que possuía uma cópia muito usada por António Reis em suas aulas.

8. Ela não deixa de evocar também a devoção do personagem de “médico social” interpretado por Paul Mclsaac em *Doc's kingdom* (Robert Kramer, 1987), filmado em Lisboa com produção de Paulo Branco, alguns atores portugueses (dentre os quais o grande cineasta João César Monteiro) e cenas semidocumentais num hospital da capital onde Doc trabalhava. Como em *Casa de lava* e *Ossos*, o hospital é em *Doc's kingdom* um espaço freqüente e dramaturgicamente estratégico.

II. A Imersão na Pobreza, de *Vanda* a *Tarrafal*: a imediatez como programa e a analogia da prisão

Os filmes seguintes radicalizam o cinema de Costa, aprofundando conquistas já visíveis em *Casa de lava* e *Ossos*, e prolongando a experiência deste último, mas inaugurando uma nova etapa do seu trabalho, a partir de uma série de decisões intimamente ligadas, que circunscrevem seu universo dramático e reduzem drasticamente seu aparato técnico. Se as filmagens de *Casa de lava* e de *Ossos* tendiam, como vimos, a redefinir ou a modificar uma ficção que lhes precedia, *Vanda* e *Juventude* invertem a equação,⁹ e conferem de vez o primado ao processo de filmagem, que acaba instaurando ou secretando em sua própria dinâmica uma ficção – que dele resulta ao invés de precedê-lo. De modo mais estrito do que em *Ossos*, Costa circunscreve em *Vanda* seu território à favela de Fontainhas na periferia de Lisboa (demolida na passagem do milênio), e restringe seus atores aos habitantes pobres daquela comunidade, que ele transforma em personagens de si mesmos.¹⁰ Estreitando o convívio com eles na longa gestação de *Vanda* e *Juventude*, o cineasta acompanha de perto seu dia-a-dia, seguindo-os pacientemente durante as filmagens cotidianas, que se estendem por períodos muito mais longos e continuados do que até então. Para isso, Costa abandona a película em 35mm e os atores profissionais, reduz a equipe técnica (já pequena nos dois filmes anteriores) e renuncia a um *cameraman* para adotar uma câmera DV que ele mesmo opera, secundado por um engenheiro de som, filmando sem roteiro nem ficção prévios uma grande quantidade de material,¹¹ na cumplicidade cotidiana com as pessoas filmadas (atores não profissionais). Apoiado nesse dispositivo franciscano, o cineasta tem trabalhado nos últimos filmes com pouquíssimo dinheiro e mais liberdade.

Seu estilo se depura. A passagem ao vídeo digital e a redução da equipe de filmagem não redundam numa maior mobilidade de câmera. Pelo contrário. Mais até do que em *Ossos*, a decupagem de *Vanda*, *Juventude* e *Tarrafal* privilegia os planos fixos e longos. O tempo dos filmes se dilata, e seu olhar parece mais plácido. *Vanda* (170') e *Juventude* (154'), por exemplo, escapam da duração padrão e se aproximam, neste aspecto, da duração dilatada dos filmes de um Rivette, que Costa aprendeu a respeitar nos cursos de António Reis (de

9. Neste ponto, *Tarrafal* difere um pouco de *Vanda* e *Juventude*, por ter sido feito mais depressa (num prazo curto de dois meses, estipulado pela encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian), numa beira de estrada em que as pessoas filmadas não habitavam.

Nessas condições, não se trata mais de acompanhar seu cotidiano no seu espaço habitual, mas isto não impede em todo o caso a ficção de nascer das filmagens, ao invés de subordiná-las de início.

10. A partir de *Vanda*, os personagens são quase sempre homônimos dos atores, a situação e o espaço ficcionais daqueles tendendo a retomar, no todo ou em parte, a situação e o espaço reais destes, ainda que a ficção instaure diferenças e rearranje as peças.

11. Para *Juventude*, Costa diz ter filmado de segunda a sábado ao longo de um ano e meio, totalizando cerca de 340 horas de filmagem, o dobro do que filmara para *Vanda*. De cada plano, ele chegava a filmar 30 ou 40 tomadas (Cf. COSTA, 2007a, p.75).

quem fora aluno na Escola de Cinema de Lisboa, de 1979-80 a 1983) – e que se tornou seu admirador e amigo.¹² A dramaturgia também se depura, as peripécias narrativas escasseiam e vem à luz uma curiosa inversão do que ocorria nos filmes anteriores. Sem protagonistas únicos, *Casa de lava* e *Ossos* contavam histórias de indivíduos que escaparam da morte, convalescendo de acidentes (ou de tentativas de suicídio) entre o hospital e a casa. Definindo mais claramente seus protagonistas, *Vanda* e *Juventude* transcendem, porém, seu raio e contam histórias de uma comunidade ameaçada, em dois momentos consecutivos, pela demolição do seu bairro (em *Vanda*), ou pelo realojamento posterior dos seus membros em conjuntos habitacionais de outro bairro em que eles não se reconhecem (em *Juventude*).

Vanda mostra de perto o cotidiano de Vanda Duarte, sua irmã Tina, sua mãe e alguns outros personagens de Fontaínhas, no momento mesmo em que o bairro está sendo demolido pela prefeitura. O filme se apresenta como uma crônica daquela demolição (ou, mais precisamente, da vida daquelas pessoas sob tal demolição), filmada em planos contemplativos, na fronteira entre o documentário e a ficção.¹³ As perspectivas daquela gente parecem limitadíssimas, a maioria se droga durante quase todo o filme, que se organiza numa espécie de paralelismo melancólico entre a demolição do bairro e a autodestruição lenta dos corpos drogados que ele dá a ver. *Juventude* traz um relato mais complexo, dando a ver, a partir da alternância de três séries de cenas da história de Ventura (cuja relação temporal nem sempre é clara), o realojamento dos habitantes de Fontaínhas noutro bairro. Algumas cenas acompanham as visitas que Ventura faz à casa ou ao trabalho de vários personagens, que aparecem como seus filhos, depois que sua mulher rompe com ele. Outras, provavelmente em *flashback*, mostram-no numa casa partilhada com Lento (seu filho ou colega?), que o ajuda a repetir e memorizar uma carta anunciando à sua mulher um reencontro – bem anterior à cena da ruptura. Outras, enfim, mostram-no visitando o apartamento de um conjunto habitacional onde ele deveria ser realojado após a destruição de Fontaínhas, mas no qual ele resiste a morar.

Nos dois filmes, os personagens mediadores que representavam de certa forma o cineasta desaparecem, dando lugar a um olhar mais direto e sem anteparos para os pobres, dos

12. Seria interessante examinar as relações entre o trabalho de Costa e o de Rivette, que Reis apresentava a seus alunos como um gigante, “o maior crítico e teórico do cinema” (COSTA, 1997: 64). Costa escolheu atrizes que haviam atuado em filmes de Rivette (Inês de Medeiros, Jeanne Balibar) e partilhou com seus atores (profissionais ou não) a criação de ficções de modo semelhante ao de Rivette. Este, por seu turno, defendeu desde cedo o cinema de Costa, elogiando *Ossos* nos seguintes termos: “Acho-o magnífico, e considero Costa um imenso [cineasta]. É belo e forte, mesmo que eu tenha dificuldade de compreender as relações entre os personagens. Como *Casa de lava*, podemos revê-lo e há outros enigmas que aparecem a cada revisão” (RIVETTE, 1998, p.41). Consta que Rivette considerava *Vanda* um dos melhores filmes da passagem do milênio no mundo, e que sua admiração por Costa influenciou a decisão dos Straub de se deixarem filmar por ele nesta mesma época.

13. Pouco tempo depois, sem conhecer o filme de Costa, um jovem cineasta chinês, Wang Bing, fez em *A oeste dos trilhos* (China, 2003) uma outra esplêndida crônica de uma demolição, a da cidade-fábrica de Tie Xi, no interior da China. Como Pedro Costa, Wang Bing filmou quase todos os dias durante dois anos, sozinho com uma DV, o cotidiano dos trabalhadores daquele lugar em processo de desativação e demolição, acumulando trezentas horas de filmagens, transformadas em um filme de nove horas divididas em três partes. A semelhança dos métodos e a excelência comum dos resultados de *Vanda* e de *A oeste dos trilhos saltam* aos olhos. Já notadas pela crítica (cf., por exemplo, BURDEAU, 2004, p. 36), elas ainda esperam uma análise comparativa de fôlego, que muito oportunamente Oswaldo Teixeira está empreendendo.

quais Costa se aproximara mais fortemente na produção mesma dos filmes. Mais próximo dos pobres do que antes, Costa parece não precisar mais encenar seu contato com eles, bastando-lhe vivê-lo no trabalho cotidiano que eles partilham. Assim, a figura dramaturgica do alter-ego mediador é simplesmente eliminada da representação, o cineasta pobre (despojado do aparato cinematográfico habitual) estabelecendo uma relação direta e sem anteparos dramaturgicos com seus personagens pobres (despojados de seu habitat e de sua comunidade). Já não se trata mais de encenar a assistência a personagens doentes que sofrem, mas de testemunhar seu cotidiano sitiado. A circunscrição dos espaços em que eles se movem e a sensação de exigüidade dos interiores, que já marcavam *Ossos*, se acentuam a partir de *Vanda*,¹⁴ que as explora de modo a produzir uma idéia de confinamento. *Juventude* e *Tarrafal* vão além, sugerindo mais claramente uma analogia entre a prisão (nunca visível na imagem) e o espaço social dos pobres.¹⁵ Tal analogia exprime a percepção que o narrador tem do espaço em que se movem os pobres e imigrantes, confinados no bairro das Fontaínhas (que Costa qualificava de gueto numa entrevista sobre *Ossos*)¹⁶ ou no interior das suas casas. Os imigrantes cabo-verdianos Ventura e José Alberto Tavares, que protagonizam estes filmes, ganham uma dimensão de prisioneiros deportados, graças a duas decisões do cineasta: 1) a retomada em *Juventude* de uma carta criada por Costa para *Casa de lava*, a partir da carta escrita em 15 de julho de 1944, do campo de concentração nazista de Flöha, por Robert Desnos para a sua esposa Youki, que ele deixara em Paris ao ser capturado pelos alemães; 2) a atribuição do nome “Tarrafal” (cidade da ilha de Santiago em Cabo Verde onde Salazar instalou em 1936 uma prisão política) ao último curta-metragem mostrando um imigrante cabo-verdiano às voltas com a notificação oficial de sua expulsão de Portugal.

Fundida com outras escritas por imigrantes cabo-verdianos às suas mulheres, que eles deixaram no arquipélago ao partirem para Portugal, a carta de Desnos aparecia três vezes no miolo de *Casa de lava*, aos 46’, aos 58’ e aos 91’. Mariana a encontrava nos papéis pessoais de Edite (Edith Scob), uma misteriosa europeia de meia-idade vivendo em Cabo Verde com seu filho adulto, de quem a jovem enfermeira se aproximara. Escrita em crioulo e guardada num envelope endereçado à Ilha do Fogo

14. Lembremos as muitas cenas de droga ou conversa dela e de Tina em seu quarto, ou dos homens noutras casas. Mas lembremos também, nos filmes seguintes, a sala de montagem do Fresnoy usada pelos Straub (em *Où gît ton sourire enfoui?*), a casinha de Ventura e Lento (em *Juventude*), o quartinho do esconderijo – prisão (em *Tarrafal*).

15. Em *Ossos*, um dos planos enquadra uma janela baixa de modo a evocar uma cela de prisão, mas este gesto não é sistemático nem neste nem nos outros filmes. Em *Vanda*, a protagonista conta à sua irmã Tina uma visita que fizera a uma amiga presa, mas a prisão não chega a aparecer na imagem. Curiosamente, a situação mais próxima de uma prisão que vemos num filme de Costa talvez seja a de Vicente seqüestrado no apartamento dos homens que perseguiam seu pai, perto do fim do *Sangue*.

16. “É um bairro na fronteira de Lisboa, onde ninguém se aventura, pois trata-se de um lugar de marginalidade e de droga, uma espécie de enorme gueto” (COSTA, 1998b, tradução e grifos meus).

em Cabo Verde, a carta estava num baú com outros documentos de Edite, como um atestado de óbito de um prisioneiro político português (Vicente Bento Águas), provavelmente seu marido, transferido em 1958 para a prisão de Tarrafal, onde morreu em 1962. Mariana fica com a carta, que ela pede a uma jovem cabo-verdiana para traduzir numa cena posterior, e que ela crê ter sido escrita por Leão, embora ele lhe responda não saber escrever quando mais tarde ela lhe pergunta se foi ele mesmo quem a escreveu. Na medida em que Desnos escrevera sua carta preso num campo de concentração, sua fusão com cartas de imigrantes cabo-verdianos projeta nestes, por analogia, o estatuto de prisioneiro deportado de Desnos. E o fato de ela estar guardada com os documentos relativos ao caso de Vicente Águas morto na prisão de Tarrafal irmana também ao deste último o “destino arbitrário” de Desnos, morto no campo de Terezin, na Tchecoslováquia, em 8 de junho de 1945. Mas esta sugestão de analogia entre as três figuras do prisioneiro deportado (o poeta Desnos preso por seu combate antifascista, o prisioneiro político português que deve ter lutado contra o salazarismo, e os operários cabo-verdianos que emigraram para Portugal) fica um pouco submersa na narrativa de Casa de lava, ela não vem a primeiro plano e não chega a se explicitar ali de modo claro.

É exatamente esta analogia que o cineasta decide retomar e explorar para valer, dez anos mais tarde, nos seus dois últimos filmes, como se apostasse ainda no seu poder de sugestão e na sua capacidade de exprimir a situação dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal pós-Salazar. Assim, a carta de Desnos “crioulizada” vem a primeiro plano em *Juventude* e, repetida oralmente por Ventura em várias cenas, vira *leitmotif*, conferindo a Ventura e aos imigrantes cabo-verdianos que ele representa um estatuto análogo ao do poeta Desnos aprisionado num campo de concentração nazista. Esta analogia resulta de uma escolha muito refletida do cineasta, que a remete a um sentimento do próprio Ventura em Portugal,¹⁷ alude a ela na entrevista aos *Cahiers du Cinéma* de janeiro de 2007¹⁸ e a comenta com mais detalhe numa entrevista de janeiro de 2008 a Raphaël Lefevre (reproduzida no site <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com>):

“Ventura vivia com outros operários cabo-verdianos num casebre em que eles tinham um certo medo, tinham frio, se falavam muito pouco e se repousavam, pois chegavam

17. Respondendo a uma questão minha num debate público de 21/02/2008 após uma exibição de *Juventude* em Paris, Costa notou que o próprio Ventura falava de sua experiência em Portugal como uma prisão.

18. “... nós tínhamos tempo, nós nos fechamos no casebre. Num dado momento, eu me disse, como já me dissera no filme sobre os Straub: por que sair dali? Ontem, no debate, Jean-Marie me perguntava como surgiu esta idéia de confinamento, a razão dessa carta repetida, repetida, repetida. Eu via a carta, eu via esta prisão, e é um pouco como se Ventura fosse ao mesmo tempo o guardião e o prisioneiro” (COSTA, 2007a: 75, grifos meus).

cansadíssimos das jornadas de trabalho. E para mim, isto tinha um jeito de prisão, uma prisão deles [...]. Já que era uma prisão, fui ver os filmes de prisão dos anos 40-50: o que fazem [os prisioneiros]? Sempre a mesma coisa. Eles escrevem, por exemplo, os dias que passam, com riscos na parede. Não fizemos isto, mas encontramos um equivalente nesta pequena... canção quase [a carta de Ventura]. Ventura a rememora todos os dias, para não esquecê-la. Num certo sentido, eles são ao mesmo tempo prisioneiros e guardas da sua prisão. [...] Há aí uma certa provocação, mas se as pessoas sabem que Desnos escreveu esta carta à sua mulher num campo de concentração nazista, pouco antes de morrer... isto sugere um pouco que uma carta enviada de um campo de concentração nazista ou de um casebre em Fontainhas ou, sei lá, da Índia ou do Brasil, no fundo se equivalem. O desespero é o mesmo, as causas são quase as mesmas, são as causas deste ‘estado do mundo’. Claro, para Desnos era muito violento, mas não sei se Ventura foi menos destruído e massacrado que um prisioneiro em Auschwitz. O que estas pessoas têm em comum, também, é o fato de estarem privados de caneta, seja pelos nazistas, seja pela sociedade”.

A analogia entre o imigrante e o prisioneiro deportado ganha um reforço suplementar no curta *Tarrafal*, último filme em data do cineasta. Composto de seis cenas de grande placidez, o filme mostra gestos ordinários e conversas em crioulo de quatro personagens negros, imigrantes cabo-verdianos no interior, no quintal e nos arredores de um casebre calmo de beira de estrada, perto de Lisboa, no momento em que José Alberto, o mais jovem, recebera uma notificação de expulsão de Portugal. Evocando a casa abandonada em Cabo Verde, a mãe do jovem lhe conta logo na primeira cena uma história terrível (lenda? mito? sonho?) de uma espécie de vampiro advertindo suas vítimas com uma carta cujo recebimento prenuncia a morte. No último plano, vemos o close de um documento da Justiça portuguesa, cravado na parede com uma faca, notificando José Alberto de sua expulsão, e fornecendo assim uma versão “administrativa” e banalizada daquela história mítica. A placidez das imagens, a decupagem enquadrando os personagens de costas, os planos “pastoris” numa espécie de bosque e a violência surda do plano final acentuada pela faca conferem a este filme uma ressonância fortemente straubiana.¹⁹

19. Se o filme inteiro faz pensar no cinema dos Straub, o plano final (um dos mais straubianos de todo o cinema de Costa) traz inevitavelmente à memória dos seus admiradores uma espécie de conjugação dos vários closes de documentos presentes em seus filmes com a imagem pregnant da faca cravada na terra em *A morte de Empédocles* (1988). A relação entre o cinema de Costa e o dos Straub tem sido discutida pela crítica (cf. sobretudo RANCIÈRE, 2004 e 2007, e GALLAGHER, 2007), e seu exame exigiria um ensaio à parte, no qual *Où gît [Onde jaz]* deveria ser comentado para valer.

Ao dar a este curta o nome da cidade de Tarrafal, onde a ditadura salazarista construía em 1936 sua prisão para degredar em Cabo Verde os presos políticos portugueses, Costa projeta o espectro daquela prisão sobre os imigrantes – notadamente José Alberto – confinados (escondidos?) naquele subúrbio

lisboeta. Assim, o título com conotação carcerária pode remeter tanto à cidade para onde o personagem corre o risco de ser deportado de volta quanto ao próprio lugar em que ele está, nas proximidades de Lisboa, transformada assim, por analogia, em prisão e degredo. O esquema analógico esboçado em *Juventude* se completa então, os dois filmes se reforçando mutuamente. Assim como o poeta Desnos fora deportado para um campo de concentração nazista sob Hitler e como os prisioneiros políticos portugueses antifascistas eram deportados para Tarrafal sob Salazar, os imigrantes cabo-verdianos Leão, Ventura (que mesclam sua voz à de Desnos em *Casa de lava* e *Juventude*) e José Alberto (em *Tarrafal*) aparecem como prisioneiros deportados na Lisboa pós-salazarista.

Mas aparecem assim não exatamente *na tela*, pois a analogia aqui apontada não passa pela comparação entre o espaço visível da prisão e a vida social fora dela, à diferença de uma série de filmes que contrapõem os dois espaços para sugerir que a sociedade é uma grande prisão, tão ou mais coercitiva que a outra.²⁰ Nos de Costa, a prisão como tal nunca é mostrada, ela permanece como uma realidade ou um espectro em extracampo, projetado mentalmente sobre os espaços visíveis de interiores domésticos dos pobres (cárcere privado) ou de exteriores em que eles circulam (prisão a céu aberto). Assim, a analogia carcerária que paira sobre tais espaços só se consuma na imaginação do espectador, no intervalo entre o que vemos (as casas dos pobres ou a rua) e o que nos é sugerido (a prisão, a deportação). Depois de nos oferecer nos filmes anteriores imagens dos pobres como doentes nos hospitais e fora deles, Costa nos sonega agora imagens literais de prisão e de prisioneiros, delegando a nós, espectadores, a concretização da analogia. Somos nós agora, como espectadores, que vemos, nos pobres, prisioneiros deportados. Vale dizer, a operação do cineasta torna os espectadores co-responsáveis pela construção mental da imagem dos pobres-prisioneiros e dos imigrantes-deportados, duplicando assim sua co-responsabilidade real pelas políticas públicas dos seus governantes eleitos que, no âmbito da realidade extracinetográfica, vão sitiando mais e mais aquelas comunidades, em Portugal como em toda a Europa.

Assim como Fellini tende a abordar o espetáculo do mundo sob o prisma do circo (ainda quando não o mostra diretamente),

20. No cinema europeu moderno, o filme exemplar desta visão ainda é, no registro da comédia, *Dov'è la libertà?* (Rossellini, 1952-54), no qual Salvatore Lojacono (Totò), pouco depois de deixar a prisão onde purgara uma pena de 25 anos, constata que a vida cá fora é ainda pior e menos humana, se arrepende de ter saído e tenta voltar ao cárcere.

ou como Rivette tende a nos apresentar o mundo como um teatro ou um complô (ainda quando não nos dá a ver peças de teatro, ou preparações de complô), os últimos filmes de Costa tendem a nos fazer ver o mundo dos pobres e imigrantes vivendo na metrópole como uma prisão e uma deportação, mesmo sem mostrá-las. Partilhando com o espectador a elaboração mesma dessa visão carcerária da experiência social daquelas pessoas, eles acentuam em sua própria estratégia retórica a dimensão política do cinema de Costa.

III. Conclusão: um realismo “reordenador” (do hospital à prisão) e uma *beleza contra*

Vista em seu trajeto cronológico, a obra de Costa impressiona pela coerência da sua aventura estética. Cada novo filme parece responder ao anterior, retomando elementos, desdobrando questões e variando ângulos. Uma tal organicidade do trajeto permite dividir suas fases e agrupar os filmes de várias maneiras. A divisão em dois momentos principais desenvolvida neste ensaio não exclui outras possíveis. Fosse outra minha angulação, eu poderia ter falado, com toda legitimidade, em trilogia das Fontainhas (*Ossos, Vanda e Juventude*), trilogia do Cabo Verde (*Casa de lava, Juventude, Tarrafal*), tetralogia da DV (*Vanda, Onde jaz, Juventude e Tarrafal*) etc.²¹

Em todo o caso, seja qual for o agrupamento, o exame cronológico patenteia uma depuração e uma concentração progressivas, de *Casa de lava* a *Tarrafal*, passando sobretudo por *Vanda*. Se *O Sangue* já trazia uma narrativa rarefeita, uma dramaturgia lacônica e personagens misteriosos, esta austeridade dramático-narrativa se acentua entre *Casa de lava* e *Tarrafal*, num processo suplementar de despojamento, que foi de par com a aproximação e o mergulho de Costa no mundo dos pobres.²² Esse despojamento do cineasta acompanha um progressivo confinamento espacial dos seus personagens, e um estreitamento do horizonte que o narrador lhes atribui. De fato, embora terminem sempre de modo aberto, recusando desfechos enfaticamente conclusivos, os filmes de Costa trazem finais cada vez menos esperançosos. Até *Ossos*, os personagens principais acabavam, ainda que provisoriamente, libertos (Nuno e Vicente em *O Sangue*) ou salvos (Leão em *Casa de lava*, o bebê e seu pai em *Ossos*), ao passo que de *Vanda* em diante eles parecem ameaçados

21. Esta organicidade da filmografia e esta solidariedade entre os filmes diversamente agrupáveis permite comparar Costa a outro grande cineasta contemporâneo cujo corpo-a-corpo com o real veio renovar a articulação entre ficção e documentário. Penso no iraniano Abbas Kiarostami, na sua esplêndida trilogia de Koker – *Onde é a casa do meu amigo?* (1987), *E a vida continua* (1992) e *Através das oliveiras* (1994) –, mas também na sua série de filmes sobre a escola – *Recreação* (1972), *O passageiro* (1974), *Duas soluções para um problema* (1975), *Caso n.1, Caso n.2* (1979), *Os alunos do curso preparatório* (1985), *Onde é a casa do meu amigo?*, *Deveres de casa* (1989) – ou nos seus filmes mais recentes em DV, entre outros agrupamentos possíveis em sua riquíssima filmografia.

22. E que não deixa de ecoar um despojamento perceptível na filmografia dos Straub, dos filmes alemães carregados do início (*Machorka-Muff*, 1962, *Não-reconciliados*, 1964-5 e *Crônica de Anna Magdalena Bach*, 1967-8) aos filmes mais recentes, de aparência pastoril e plácida, filmados num bosque da Toscana (*Operai, Contadini*, 2000; *Le retour du fils prodigue – Umiliati*, 2002; *Quei loro incontrò*, 2006; *Le genou d'Artemide*, 2008).

(pela demolição em curso do bairro em *Vanda*, pela dissolução do sentimento de comunidade em *Juventude em marcha*, pela expulsão e pelo espectro da morte em *Tarrafal*). Na verdade, o estreitamento do espaço em que eles se movem se acompanha de um estreitamento das suas perspectivas. Da salvação e da convalescença possíveis na “sociedade hospitalar” eles passam à condenação iminente – e à morte anunciada – na “sociedade carcerária”. Assim, na sucessão de dois esquemas básicos de apreensão da realidade, um hospitalar e outro carcerário, o cinema de Costa acompanha, comenta e reage a um processo real, em curso nos últimos anos, de confinamento dos pobres e imigrantes na Europa unificada.

Resta pensar a beleza que emana das imagens e dos sons usados pelo cineasta para mostrar os efeitos desse processo em comunidades que o sentem na pele. Sem celebrá-los, evidentemente, seu cinema não renuncia porém à beleza, que salta aos olhos a cada filme. Num certo sentido, todo o itinerário de Costa até aqui, que descrevi como uma aproximação seguida de uma imersão na pobreza, pode ser visto como a construção de uma beleza capaz de dignificá-la, sem traí-la nem recalca-la. Foi talvez preciso um longo aprendizado, um longo exercício para desfazer uma alternativa excludente entre a beleza da representação e sua verdade (a violência do mundo), e para alcançar assim, em toda legitimidade, aquela beleza específica dos pobres a que Costa se referia no seu depoimento sobre António Reis usado aqui em epígrafe: uma beleza *malgrado*, uma beleza *apesar* – uma beleza *contra* o estado das coisas.

Ela dá corpo a um programa particular de apreensão da realidade, que poderíamos definir como um “realismo reordenador”. Tal realismo equilibra uma estrita atenção à realidade pró-fílmica, que Costa sempre defendeu, na esteira de António Reis e dos Straub, com uma tendência a reorganizar seus elementos nas ficções, na montagem e mesmo na mixagem do som.²³ Esse reordenamento franqueia ainda ao cineasta a introdução ou a utilização de figuras exteriores ao universo mostrado, mas capazes de condensar sua percepção da experiência histórica dos pobres em Lisboa, cujo trajeto os levaria do hospital à prisão. Isso ocorre já nos títulos metafóricos que dominam sua filmografia,²⁴ emprestando conotações orgânico-fisiológicas aos primeiros filmes e conotações políticas

23. Ver em Costa, 2007c, as considerações do cineasta sobre sua maneira de gravar o som em separado e de reorganizá-lo na montagem. *Juventude em marcha* nos dá um exemplo muito interessante dos efeitos de sentido desse método: um embate entre os burburinhos de rua mixados (como em Rivette, que os utiliza muito) e o som da televisão captado no novo quarto de *Vanda* atravessa a banda sonora do filme em meio às falas dos personagens, traduzindo assim a tensão de fundo que o filme tematiza entre uma sociabilidade comunitária quebrada pela demolição da favela das Fontainhas e sua substituição pela contrafação imaginária oferecida pela televisão no quarto mais confortável do apartamento alocado no novo bairro.

24. Mais literais, os títulos *Casa de lava* e *No quarto da Vanda* aparecem como exceções.

25. Segundo o próprio Costa, *Casa de lava* teria se inspirado em *I walked with a Zombie* (1943), e *Tarrafal* em *Night of the Demon* (1957).

26. Em declarações suas e em comentários da crítica sobre seu trabalho, vêm à tona paralelos com cineastas contemporâneos como Philippe Garrel, Béla Tarr, Sharunas Bartas e mesmo Sokurov, mas seria preciso verificar de perto tais sugestões sem abusar das comparações.

27. Os filmes europeus que vêm trabalhando esta temática nas últimas décadas constituem um *corpus* numeroso e variado, sobre o qual já existe um debate relativamente consolidado.

Ver, por exemplo, os três números publicados pela revista francesa *CinémAction* sobre a problemática dos imigrantes no cinema: n. 8, éte 1979 (“Cinemas de l’émigration”), hors-série 1981 (“Cinéma contre racisme: visages des communautés immigrées”) e n. 24, 1983 (“Cinemas de l’émigration 3”).

28. A lista poderia incluir ainda os filmes alemães do iraniano emigrado Sohrab Shahid-Saless (1944-1998), ou certos filmes de cineastas como Alain Tanner (*La femme de Rose Hill*, 1989), Abdelatif Kekiche (*La faute à Voltaire*, 2000) e Nicolas Klotz (*Paria*, 2000, e *La blessure*, 2004), entre muitos outros.

29. Compare-se, por exemplo, a maneira elíptica como Costa trata a situação (vívada por Leão em *Casa de lava* e evocada por Ventura em *Juventude em marcha*) de um operário imigrante que cai de um prédio em construção, e o modo como ela é explorada no miolo de *Riff Raff* (Loach, 1991) e de *La promesse* (irmãos Dardenne, 1996). Ou o estatuto dos planos dando a ver, pregado na parede, o aviso de expulsão do imigrante pobre no miolo de *La vie de bohème* (Aki Kaurismaki, 1991) e no fim já comentado de *Tarrafal*.

aos últimos, com base em referentes que eles não mostram na imagem (o *sangue*, os *ossos*, a *juventude em marcha* de que falava a canção comunista cabo-verdiana, a cidade ou a prisão de *Tarrafal*). Isso vale também para suas fontes iniciais de inspiração, que podem vir de filmes fantásticos ou de horror de Jacques Tourneur,²⁵ ou de um poema de Trakl falando dos ossos que restam quando a carne desaparece, ou da carta já comentada de Desnos à sua esposa.

Nesse seu projeto estético, Costa trava com a história do cinema um diálogo amplo e refletido, que abarca cineastas clássicos (Chaplin, Ford, Ozu), modernos (Bresson, Reis, os Straub) e contemporâneos.²⁶ Sem ir longe demais nas comparações a que a porosidade do cinema de Costa convida, e consciente de já tê-las multiplicado em excesso neste ensaio, eu situaria, à guisa de conclusão, seu projeto estético na confluência de duas vertentes reconhecíveis do cinema europeu moderno, a da temática social e a da política da forma.

Num primeiro momento da sua guinada rumo à pobreza, ele poderia ser comparado, pelo universo ficcional e pelos personagens que elegeu, a outros cineastas cujos filmes tematizam a precarização do mundo do trabalho e as vicissitudes dos humildes na Europa das últimas décadas.²⁷ Pensemos, por exemplo, em certos filmes de Ken Loach, dos irmãos Dardenne ou de Aki Kaurismaki (o mais criativo dentre eles),²⁸ que partilham alguns personagens, temas e situações dramáticas com os de Costa: acidentes de trabalho, exploração dos imigrantes e dos trabalhadores em geral, entreatura e solidariedade dos excluídos. Mas uma comparação mais atenta permite medir a *diferença* de Costa, tanto no método quanto nos resultados propriamente estéticos²⁹. Essa diferença foi ganhando corpo e nitidez de filme a filme, e ficou patente a partir de *Vanda*. O gesto de despojamento radical da parafernália cinematográfica ali inaugurado se seguiu a um encontro marcante de Costa com os Straub, a cujos filmes ele assistira graças a António Reis, e cuja interlocução veio nutrir sua guinada e confirmar o acerto do novo caminho escolhido, caracterizado aqui como uma imersão na pobreza. Tal encontro resultou no documentário *Où gît votre sourire enfoui?* [*Onde jaz o teu sorriso?*], realizado por Costa em 2001 sobre o trabalho de remontagem de *Sicília* pelos Straub na escola do Fresnoy, e cuja discussão preferi deixar para outra ocasião. Cristalizado

nesse filme admirável, mas repercutindo também nos dois que se seguiram, tal encontro representou talvez, da passagem do milênio para cá, o ponto culminante do diálogo do melhor cinema português moderno com o trabalho dos Straub,³⁰ que já havia de um modo ou de outro deixado traços, desde os anos 70, em cineastas tão diversos quanto António Reis & Margarida Cordeiro, João César Monteiro,³¹ Manoel de Oliveira (sobretudo em *Amor de perdição*, de 1978),³² João Botelho (em *Tempos Difíceis*, de 1988) e Alberto Seixas Santos (em *Gestos e fragmentos*, de 1980-82).³³ Esta dupla radicalização – de um cinema dos pobres e de um diálogo com os Straub – se consuma nos últimos filmes de Costa, sua contribuição maior ao cinema contemporâneo.

Referências

- AMIEL, Vincent. “Pedro Costa et le grave empire des choses”. In: *Positif*, n.488, outubro de 2001, p. 58-60.
- BOUQUET, Stéphane. “La poésie est un énigme” [sobre Casa de lava]. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 490, abril de 1995, p. 58-59.
- BURDEAU, Emmanuel. “Seul le cinéma: Pedro Costa tourne Dans la chambre de Vanda”. *Cahiers du Cinéma*, n. 536, junho de 1999, p. 60-62.
- BURDEAU, Emmanuel. “A diferença entre nós (ou como a mesa de montagem funciona, dos Straub a Costa)”. In: COSTA, STRAUB, HUILLET et al. *Onde jaz o teu sorriso?* Diálogos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 117-130.
- BURDEAU, Emmanuel. “Éloge de “Tiexi Qu” [1994]. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 586, janeiro de 2004, p. 34-36.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Sur quatre films mutants (Section IV, Dans la chambre de Vanda)”. In: *Voir et pouvoir*. Lagrasse: Verdier, 2004, p.627-633.
- COSTA, João Bénard da. “Dans la chambre de Vanda de Pedro Costa”. Trad. Pierre-Marie Goulet. In: *Images documentaires*, n. 44, 1º e 2º trimestres 2002 (Malaise dans le documentaire?), p. 41-49.
- COSTA, João Bénard da. “De sorrisos ocultos”. In: COSTA, STRAUB, HUILLET et al. *Onde jaz o teu sorriso?* Diálogos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p.142-50.
- COSTA, Pedro. De Lisbonne au Cap Vert: propos. *Cahiers du Cinéma*, n. 490, avril 1995, p. 60-61.
- COSTA, Pedro. “Pedro Costa”. [Depoimento sobre António Reis]. In: MOUTINHO, Anabela & LOBO, Maria da Graça (Orgs.). *António Reis e Margarida Cordeiro: a poesia da terra*. Faro: Cineclube de Faro, 1997, p. 62-68.
- COSTA, Pedro. “La vie des morts (entrevista a Dominique Marchais)”. [1998a]. In: *Les Inrockuptibles*, n.137, 1998, p.32-35.
- COSTA, Pedro. “Trois questions à... Pedro Costa (propos recueillis par Jacques Maldelbaum)”. [1998b]. In: *Le Monde*, 05/02/1998.
- COSTA, Pedro. “Un cinéaste punk [sobre Ozu]”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 603, julho-agosto de 2005, p. 85.

30. Num paradoxo que só posso sugerir aqui, cuja verificação e explicação exigiriam um ensaio à parte, eu me arriscaria a dizer que os cineastas portugueses modernos constituem talvez em toda a Europa o grupo dos mais influenciados pelo cinema dos Straub, que no entanto nunca trabalharam em Portugal e permanecem menos exibidos ali do que nos três países em que trabalharam – Alemanha, Itália e França.

31. Desde 1969, Monteiro já afirmava que “cada filme que Straub consegue fazer, rompendo a barreira econômica que o sistema lhe impõe, é uma vitória do chamado bloco aliado do cinema” (“Auto-entrevista” publicada em *O Tempo e o Modo*, n. 69-70, março-abril de 1969, e traduzida em REVAULT D’ALLONES, 2004, p. 36). Num depoimento mais recente, Vítor Silva Tavares nota que “o homem de cinema vivo, contemporâneo, com quem João César Monteiro tinha mais proximidade, por afinidade de postura diante do mundo, e de ordem estética, era sem dúvida nenhuma Jean-Marie Straub. Depois, vinham Dreyer, Bresson e Godard (no início). Mas o ponto de referência fundamental era Jean-Marie Straub, mesmo de um ponto de vista formal” (REVAULT D’ALLONES, 2004: 85-86).

32. Cf. DE BAECQUE E PARSÍ, 1996, p.91 e 161.

33. Sobre a recepção dos Straub em Portugal e o interesse que eles inspiram nos cineastas portugueses modernos, ver no catálogo sobre eles organizado por A. Rodrigues (1998) as notas “Straub/Huillet em Portugal” (p. 142-5) e os textos de João Botelho e Seixas Santos (p. 55-7 e 60-4).

- COSTA, Pedro. “Mon regard et celui des acteurs étaient le même”. [2007a]. Entretien à propos de ‘En avant, jeunesse’. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 619, janeiro de 2007, p. 74-78.
- COSTA, Pedro. Entretien avec Pedro Costa (par Jacques Lemière). [2007b]. *Images Documentaires*, n.61/62, 2º et 3º trimestres de 2007 (Le cinéma documentaire portugais), p. 72-97.
- COSTA, Pedro. Entrevista de Pedro Costa a Pedro Maciel Guimarães e Daniel Ribeiro [2007c]. In: *Catálogo do 11º Forumdoc.br.2007 - festival do filme documentário e etnográfico*. Belo Horizonte, 2007. [CD em separado].
- DE BAECQUE, Antoine & PARISI, Jacques. *Conversations avec Manoel de Oliveira*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1996.
- DESNOS, Robert. “Lettre à Youki” [15/7/1944]. In: *Destinée arbitraire*. Textes réunis et présentés par Marie-Claire Dumas avec de nombreux inédits. Paris: Gallimard (collection Poésie), 1963, p.240-1.
- EISENSCHITZ, Bernard. “Passerelles”. In: *Cinéma 03*, Primavera de 2002, p.5-19, section ‘Comme tout devient bruyant’, p. 10 [sobre No quarto da Vanda].
- GALLAGHER, Tag. “Straub Anti-Straub”. In: *Senses of Cinema*, edição 43, abril-junho de 2007, site www.sensesofcinema.com/contents/07/43/costa-straub-huillet.html.
- HASUMI, Shiguéhiko. “Adventure: an essay on Pedro Costa”. Sendai Mediatheque, 2005. Depois incluído na Revista eletrônica *Rouge*, n. 10, 2007: www.rouge.com.au/10/costa_hasumi.html.
- JOYARD, Olivier. “Le souffle rauque”. [sobre Ossos]. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 521, fevereiro de 1998, p. 72-3.
- JOYARD, Olivier. “Les amants de la nuit” [sobre O Sangue]. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 542, janeiro de 2000, p. 58-9.
- LOUNAS, Thierry. “Notas sobre *Onde jaz o teu sorriso?*”. In: COSTA, STRAUB, HUILLET et al. *Onde jaz o teu sorriso?* Diálogos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 109-16.
- NEYRAT, Cyril. “Entrer au musée” (et en sortir). In: *Cahiers du Cinéma*, n. 613, junho de 2006, p. 22-3.
- NEYRAT, Cyril. “Pas de Géant”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 631, fevereiro 2008, p. 24-26.
- QUANDT, James et al. “Still Lives: the films of Pedro Costa”. [Brochura de 24 p., em inglês, acompanhando uma retrospectiva de Pedro Costa exibida numa dúzia de cidades americanas e canadenses em 2007.]
- RANCIÈRE, Jacques. “Le mouvement suspendu”. In: *Cahiers du cinéma*, n. 523, abril de 1998, p. 34-36.
- RANCIÈRE, Jacques. “Os quartos do cineasta”. In: COSTA, STRAUB, HUILLET et al. *Onde jaz o teu sorriso?* Diálogos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 131-141.
- RANCIÈRE, Jacques. “La lettre de Ventura”. In: *Trafic*, n. 61, Primavera de 2007, p. 5-9. Traduzido neste volume.
- REVAULT D’ALLONES, Fabrice (Dir.). *Pour João César Monteiro*. Crisnée: Yellow Now, 2004.
- RIVETTE, Jacques. “La séquence du spectateur. (propos recueillis par Frédéric Bonnaud)”. In: *Les Inrockuptibles*, 25/3/1998, p. 40-41.
- RODRIGUES, Antonio (Org.). *Jean-Marie Straub/Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998.

ROSENBAUM, Jonathan. "Cinema of the future" [sobre uma retrospectiva de filmes de Costa em Chicago]. In: *The Chicago Reader*, 15/11/2007.

TESSON, Charles. "Lisbonne année zéro". *Cahiers du Cinéma*, n. 560, setembro de 2001, p. 81-82.

TURIGLIATTO, Roberto (a cura di). *Amori di perdizione: storie di cinema portoghese 1970-1999*. Torino: Lindau, 1999.