

O CINEMA DE

PEDRO COSTA

O CINEMA DE

PEDRO COSTA

O CINEMA DE

PEDRO COSTA

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - SETEMBRO DE 2010

01 A 12, SÃO PAULO


11 A 23, RIO DE JANEIRO

14 A 26, BRASÍLIA

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	
Para que tudo seja diferente Daniel Ribeiro Duarte	11
ENSAIOS	
Um: resgate do mistério Cléber Eduardo	43
A vida interior de um filme Adrian Martin	49
Do sangue à lava Eduardo Prado Coelho	59
Ossos Luis Miguel Oliveira	63
No quarto da Vanda João Bénard da Costa	67
Cartas, conversas e o abismo de superfícies Jair Tadeu da Fonseca	75
Comprometidos com a justeza do belo Cristian Borges	83
Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto da Vanda, Juventude em marcha Jean-Louis Comolli	87
A carta de Ventura Jacques Rancière	101
Vanda e Ventura: elogio aos ruídos como fonte de beleza Felipe Bragança	107
Pedro Costa e sua poética da pobreza Mateus Araújo Silva	111
Filmar o ato de criação: Pedro Costa e a poética das artes Pedro Maciel Guimarães	135
Duplo negro Alain Bergala	143
Uma porta fechada que nos deixa a imaginar Pedro Costa	147
FILMOGRAFIA	175
CARTA BRANCA A PEDRO COSTA	183
PROGRAMAÇÃO	187

APRESENTAÇÃO



O Centro Cultural Banco do Brasil tem a satisfação de apresentar *O cinema de Pedro Costa*, numa retrospectiva integral da obra daquele que é considerado um dos maiores diretores do novo cinema português.

Os filmes que compõem a mostra abarcam os 20 anos de produção deste artista lisboeta que construiu uma das mais sólidas e enigmáticas carreiras do cinema contemporâneo. Seu trabalho híbrido, que transita entre a ficção e o documentário, mistura questões sociais e poéticas, resistindo a classificações e contribuindo para a renovação do audiovisual.

Com a retrospectiva, o CCBB oferece ao público brasileiro a oportunidade de conhecer melhor esse artista questionador, inquieto em trilhar novos caminhos, que renuncia ao sistema tradicional de produção, com uma obra impregnada de humanismo.

Centro Cultural Banco do Brasil

Para que tudo seja diferente

Daniel Ribeiro Duarte*

“O discurso poético forja os seus instrumentos enquanto
caminha e enquanto caminha destrói-os”
Ossip Mandelstam

No arco de vinte anos que separa *O sangue* (1989) de *Ne change rien* (2009), muita coisa mudou no cinema de Pedro Costa. Cada um de seus filmes, ao encontrar seu espaço próprio e suas dificuldades, precisou reinventar o que foi feito nos anteriores. “Um filme também se faz das coisas que não correm bem nos outros”, diz Costa em uma entrevista, refletindo sobre a sua frustração com o aparato pesado do cinema, que o fez assumir um dispositivo completamente diferente em *No quarto da Vanda* (2000). O filme foi feito depois de *Ossos* (1997) e representa uma mudança radical: em vez de câmeras 35mm, refletores, uma grande equipe e caminhões, Pedro Costa escolheu uma nova forma de trabalhar. Por dois anos seguidos, foi diariamente ao bairro das Fontainhas e, munido de uma pequena câmera digital, fez um filme que questiona toda a maquinaria utilizada na indústria cinematográfica atual. O novo método veio para substituir a desproporção entre o esforço empregado em uma grande produção e o seu resultado, que não conseguia apreender a beleza que o realizador via no bairro e na vida de seus habitantes. Em *No quarto da Vanda*, o cineasta filma com respeitosa distância, mas grande envolvimento, um grupo de atores não profissionais, ao mesmo tempo em que testemunha a destruição daquele bairro pobre nos arredores de Lisboa, demolido para dar lugar a um novo plano urbanístico.

Convém duvidar, no entanto, que esse foi o único momento de ruptura significativa dessa obra que toma por força a fragilidade e faz dela motivo de transformação. *Casa de lava* (1994) pode ser visto como resposta a um certo sentimentalismo de *O sangue*, o seu

* Curador - Associação Filmes de Quintal

primeiro filme, além de se opor ao excesso de cinefilia deste. Enquanto *O sangue* se vale de inúmeras citações cinéfilas para construir uma história de amor e morte vivida em Lisboa, *Casa de lava* nasceu de uma viagem para a ilha de Santiago, em Cabo Verde, e marca o início da colaboração de Pedro Costa com atores não profissionais, o que mudaria sua forma de fazer cinema. A partir daí, as histórias não serão mais baseadas em citações cinéfilas ou literárias, mas, como sugere Robert Bresson, secretadas pelos gestos e palavras dos personagens. Por força dos encontros acontecidos em Cabo Verde, o roteiro com o qual Costa iniciou o projeto transformou-se completamente.

Na volta para Lisboa, o cineasta entregou presentes dos cabo-verdianos para os parentes que viviam no bairro das Fontainhas, habitado por imigrantes africanos e portugueses de baixa condição social. Esses encontros, por sua vez, geraram o filme *Ossos*, no qual Pedro Costa filma pela primeira vez com Vanda Duarte e sua irmã, Zita. O trabalho com Vanda, Zita, Pango e outros tornou-se uma experiência tão intensa que o realizador permaneceu no bairro e fez mais dois filmes: *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha* (2006). O devir da obra de Pedro Costa parece não ter fim, uma vez que neste presente momento está em curso a filmagem de um novo longa-metragem com o mesmo grupo com o qual Pedro Costa trabalha desde então.

Em sete longas-metragens tudo mudou, mas nada mudou. Se entre cada filme há mutações estéticas motivadas pelos novos encontros, há certas escolhas que parecem mover adiante o cinema de Costa. O despojamento dos meios de produção, o rigor formal, a plasticidade e a forma elíptica não abandonam essa obra e se reforçam a cada filme. Há também outro aspecto que se torna cada vez mais um posicionamento e uma convicção: a necessidade de deparar-se com o outro como base da criação – e é por isso que o cinema de Pedro Costa permite reviver a ideia de comunidade cinematográfica. Os filmes *O sangue* e *Casa de lava* e a trilogia das Fontainhas, passando por *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), com Straub e Huillet, e *Ne change rien*, com a cantora Jeanne Balibar, criaram-se a partir de encontros, e só puderam existir por relações que, bela e violentamente, fazem o cinema e a vida abrirem-se, afirmarem-se e referirem-se um ao outro.

Esses são filmes que estão fundados sobre muitos anos de trabalho intenso. Trata-se de uma pesquisa constante e rotineira, como a de um artesão. Assim, ao serem dados ao espectador, exigem igualmente que haja um trabalho, uma outra forma de experiência na sala escura. Quando se é apanhado por essas imagens, parece difícil diferenciar aquilo que é da beleza dos planos e das composições do que é da ordem da singularidade dos corpos – sejam os corpos dos atores-personagens, seja o do próprio espectador.

A retrospectiva *O cinema de Pedro Costa* exibirá nos CCBB's de São Paulo, do Rio de Janeiro e de Brasília todos os filmes de Pedro Costa, no formato 35mm (salvo a exceção dos curtas-metragens). Serão exibidos duas vezes em cada cidade, valorizando as correspondências entre os filmes, que reenviam-se uns aos outros, seja por nomes, personagens, gestos ou falas. A possibilidade de revê-los não apenas afirma a singularidade de cada um, mas permite que se crie uma teia de relações subterrâneas que remetem cada filme a imagens de outros. Um desses elementos é uma carta (“Nha cretcheu, meu amor...”) que aparece pela primeira vez em *Casa de lava*, escrita por um prisioneiro político do Tarrafal à sua amada. Remetendo ao campo de prisioneiros do regime salazarista, mas também ao extermínio dos judeus na Segunda Guerra Mundial (pois é feita com inspiração na última carta escrita pelo poeta Robert Desnos antes de ser morto pelos nazistas), a carta retorna em *Juventude em marcha*, dessa vez recitada pela voz de Ventura. Esse senhor cabo-verdiano traz no peso de suas palavras a tragédia de inúmeros imigrantes em Portugal ou de desterrados do mundo inteiro, que vivem o outro lado do progresso: uma biopolítica atroz que os condena a uma cadeia de morte política sucessiva.

Além de se corresponderem entre si, os filmes de Pedro Costa também evocam uma herança cinematográfica. Tendo experimentado anos de cinefilia, o realizador faz circular entre seus filmes referências a obras tão diferentes quanto as de Ozu, Ford, Godard, Hawks e Tourneur. A formação dessa comunidade cinéfila em sua obra (que

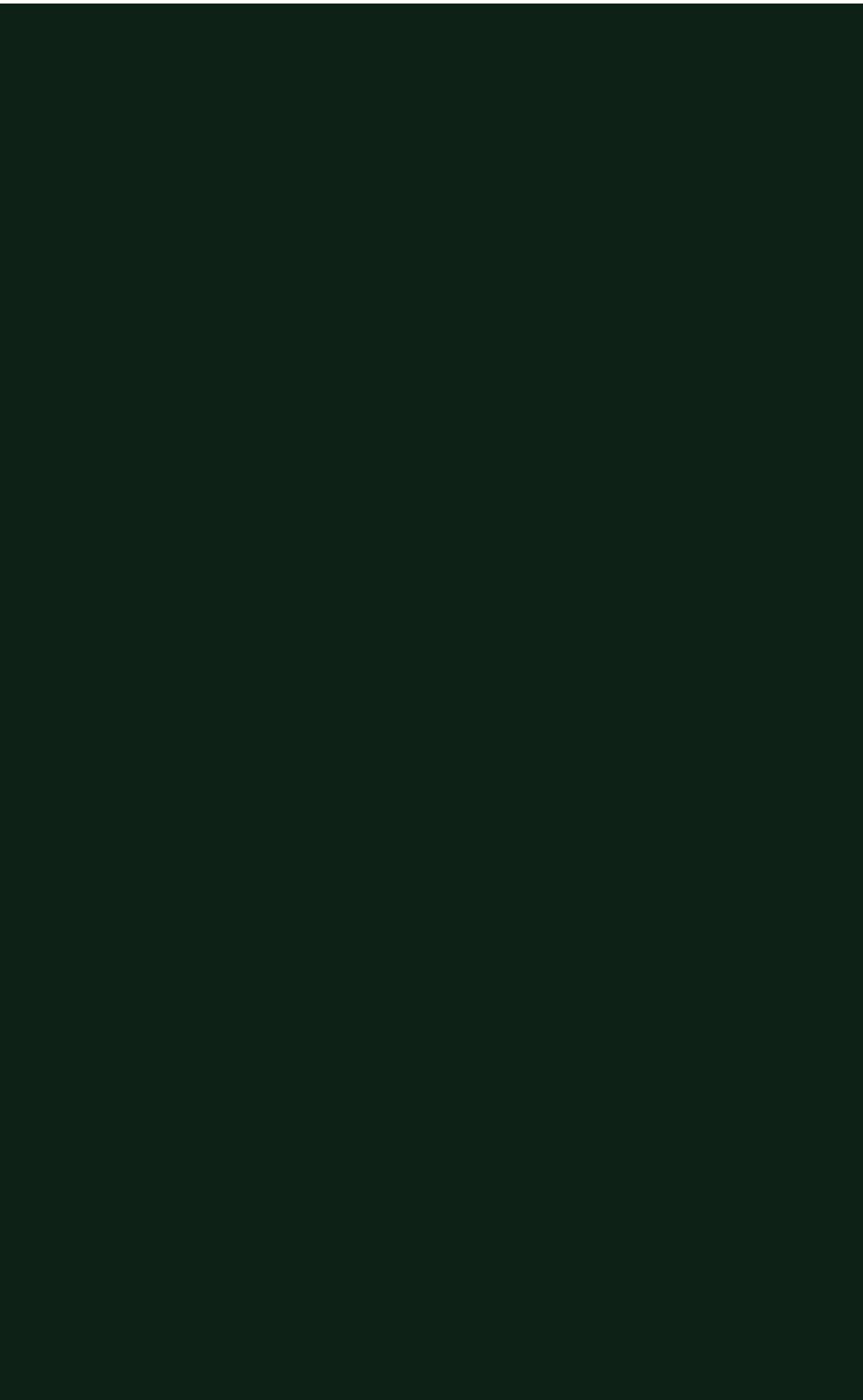
se entrelaça com a comunidade das pessoas filmadas), motivou-nos a pedir a Pedro Costa que fizesse, a exemplo do que já fez antes em outros países, a curadoria de uma pequena mostra dentro desta retrospectiva, elegendo filmes formadores para o seu cinema. O resultado é a *Carta branca a Pedro Costa*, na qual o espectador poderá assistir a quatro filmes que, de diversas maneiras, permitem refletir sobre a obra do realizador. Por serem filmes dificilmente exibidos no Brasil, será uma ocasião para muitos conhecerem partes ainda obscuras da história do cinema. A retrospectiva também oferece outras duas oportunidades de ampliar o universo cinematográfico de Pedro Costa. Uma delas é a exibição de *Tudo refloresce* (*Tout refleurit*, 2006), de Aurélien Gerbault. Esse filme acompanha parte das filmagens de *Juventude em marcha* e, ao mostrar o cineasta e seus companheiros no momento do trabalho, revela muito de como se dá a relação entre os membros dessa comunidade de realização. Já *O estado do mundo* (2007), filme coletivo produzido pela Fundação Calouste Gulbenkian, de Portugal, foi incluído na mostra pela presença do curta-metragem *Tarrafal*, mas também por trazer, nos outros trabalhos, uma pequena amostra de cineastas que, como Wang Bing, Chantal Akerman e Apitchatpong Weerasethakul, procuram restabelecer no cinema a coerência entre as suas possibilidades poéticas e os recursos utilizados.

Para este catálogo, procuramos reunir textos críticos que trazem pontos de reflexão sobre os filmes de Pedro Costa. Com ensaios inéditos, que acrescentam novos caminhos críticos à recepção desses filmes, conjugamos alguns textos de dois importantes volumes publicados nos últimos anos: *Cem mil cigarros*, lançado em Portugal sob a coordenação de Ricardo Matos Cabo, e o dossiê Pedro Costa, da revista *Devires*, publicada pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Nas mesas-redondas os espectadores vão se encontrar com o pensamento de críticos e cineastas, com o que se pretende originar novos caminhos de pensamento sobre essa obra. Contamos também com a presença de Pedro Costa, que estará no Brasil para comentar os seus filmes nesta retrospectiva e apresentar uma nova vídeo-instalação, na 29ª Bienal de São Paulo.

A relação da Associação Filmes de Quintal com os filmes de Pedro Costa vem desde 2007, quando realizamos, no *forumdoc.bh.2007*, em Belo Horizonte, a primeira retrospectiva completa dos seus filmes no País. Quase três anos depois, essa obra já viajou por países como França, EUA, Espanha, Japão e Coreia, mas ainda não tinha sido exibida com a amplitude desejável no Brasil.

Gostaríamos de fazer um agradecimento especial a Pedro Costa, que generosamente acompanhou a produção desta mostra desde o início e cuja presença garantiu que muitas dificuldades fossem solucionadas. Uma homenagem deve ser feita a Bernardo Vorobow, que há alguns anos tencionava trazer esses filmes ao Brasil e, se estivesse entre nós, certamente traria uma imensa contribuição a esta retrospectiva. Agradecemos também a todos os críticos, cineastas, produtores e amigos que participaram deste esforço para compartilhar com o público brasileiro o cinema de Pedro Costa, cuja circulação precária entre nós já se sentia como uma longa urgência.





|O sangue| Nunca quis falar disso abertamente, são resistências que tenho, mas o pesadelo de *O sangue* tinha a ver com a minha infância. Vê-se que é um filme de um tipo solitário, ensimesmado e que viveu em salas de cinema sozinho. Uma história à Truffaut. Um miúdo que se abandona ou é abandonado pela família e que passa a viver em salas de cinema a partir dos oito anos e segue por aí, infância e adolescência afora. E é também um filme feito por uma pessoa que tem medo de perder o cinema, de que a infância e o crescimento das pessoas não tenham filmes, não tenham livros e não tenham cinema e de que a sua solidão não seja preenchida por isso. A biografia do realizador é essa. O filme contém uma parte escura, sórdida, aquela dos velhos credores, que eram pessoas com quem eu cruzava ou que eram do meu círculo familiar, que já eram pessoas assustadas. Esse medo hoje está cumprido: já há crianças que não sabem o que é o cinema. Sempre fui muito metafórico, mas sempre disse – principalmente quando me referia à Pide (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) –, que havia uma polícia, havia um silêncio quotidiano... metaforicamente era isso, o evacuar o cinema.



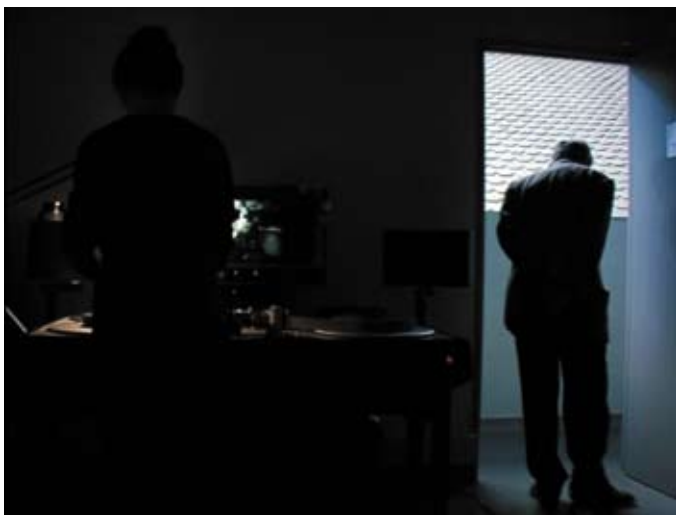
|Casa de lava| Ligar as cruzes do cemitério do Tarrafal à cama do hospital em Lisboa e perceber a cadeia que leva da morte do campo de concentração à morte dos cabo-verdianos nos andaimes, esse é o trabalho de qualquer cineasta; além de tentar ser o mais exaustivo nessa cadeia de morte política sucessiva. Essa era, para mim, a maneira mais correta de ver Portugal. Penso que a política é um subterrâneo de prisões, campos de concentração, algemas. É quase *mise-en-scène*: como é que pomos uma atriz a tatear entre o Tarrafal e um operário de hoje?



|Ossos|É como na Idade Média, tudo se torna uma espécie de território que não começa pelo centro, mas pelo exterior, e começa a avançar por contágio. No filme, há qualquer coisa de muito doente que começa a invadir tudo (...); não há muita diferença entre os negros do bairro e os brancos da média burguesia, é a mesma coisa: os mesmos gostos, as mesmas ambições.



[No quarto da Vanda] Durante as filmagens de *Ossos*, Vanda não queria falar, ela se recusava a dizer os diálogos que eu tinha escrito. Ela não estava concentrada da maneira que é preciso estar em uma filmagem clássica. Não é esse tipo de concentração que eu quero hoje em uma filmagem, mas na gravação de *Ossos*, essa atitude me parecia assustadora. Em vez de dizer “bom dia”, ela dizia “boa noite”. Ao invés de rir, ela chorava. Em vez de entrar em um ambiente, ela não entrava. Ela fazia muitas perguntas e não tinha vontade de dizer a frase certa no momento solicitado. Não era nem que ela achasse o roteiro bobo, ela simplesmente não tinha vontade. Ela dizia: “como não sou atriz, não posso mentir”. Então, era um problema para mim e para a equipe. Eu sempre tive problemas em forçar as pessoas a fazerem o que elas não querem. Contaram-me que um dia Rossellini teve uma crise de riso enquanto dirigia uma cena de um de seus últimos clássicos – tipo *Viagem à Itália* – em que dois atores deveriam dizer “eu te amo”. Ao final de dez minutos de repetição de “eu te amo”, ele teve esse acesso louco de riso. É preciso ser muito forte e, no fundo, um pouco idiota, como dizia Truffaut, para acreditar em tudo isso. Eu não posso fazer oito semanas de “eu te amo, eu não te amo”. Há algo de profundamente ridículo e patético em uma filmagem de cinema. *Ossos* tinha a ver com isso. Desses problemas, dessa confrontação com a Vanda, nasceu *No quarto da Vanda*.



|Onde jaz o teu sorriso?|São coincidências: um quarto, uma sala, pequenos gestos, uma pequena insistência em tornar grandioso o quarto. É um bocado como a Vanda: ao princípio, certezas absolutas; no fim do confronto, seja entre os dois, seja entre a Vanda e os outros, aquilo tudo vacila. Isso ocorre na cena em que a Danièle diz que o ator tem um sorriso nos olhos. No fim, durante toda a discussão, de frente para trás, é a própria Danièle que diz que não há nada nos olhos, não há ali sorriso nenhum, há talvez qualquer coisa...



[Juventude em marcha] Para mim foi mais o trabalho diário. Antes de começar cada dia de trabalho, o que mais me importava era como realmente conhecer aquele homem, aquele homem grande com quem falei e que aceitou minha proposta de fazer um filme. Então veio o momento, logo nas primeiras semanas de filmagem, em que tive que descobrir como eu poderia – as palavras não são suficientes –, como eu poderia me colocar à sua altura com minha câmera. A câmera teve que descer e descer e descer, porque eu não poderia estar à altura dele. Eu precisava estar abaixo. Não foi instintivo, mas nas primeiras semanas de filmagem eu adotei essa altura, esse posicionamento, esse respeito, talvez – assim surgiu e assim ficou. Pareceu bom para mim. Pareceu bom para ele, especialmente para a imagem, e pareceu bom para ele no espaço. Ele foi mais ou menos o designer do espaço. Ele atravessa algumas coisas que nos fazem ficar atento.



|**Ne change rien**| Quando estava lá com a Jeanne e os músicos, adotei a mesma forma de aproximação do outro filme (*Onde jaz o teu sorriso?*), discretamente me movendo por ali com pouquíssimo equipamento, aproximando-me bastante sem os perturbar e tentando ficar de olho no que acontecia a cada microssegundo. É tão breve que, no momento em que você corta, alguma coisa acontece; tão breve que você perde. Para os dois filmes foi a mesma fascinação, porque estava assistindo a pessoas de que gosto. O que estou fazendo é transformar essas pessoas em monumentos. Você pode cortar todas as partes ruins e as coisas que eles não fazem tão bem, porque você quer que eles se saiam bem, como atores, é quase como fazer ficção. Eu quero que o Straub e a Balibar sejam maiores do que a vida, maiores do que eles mesmos e maiores do que a imagem que se faz deles. A estrutura que criei foi bem ficcional, porque eles tinham que aparecer como heróis, como as pessoas grandiosas que sempre pensei que fossem, e não houve nenhuma decepção.



[Beauty #2] O Warhol tem uma coisa simpática: tinha um lado frívolo e um lado que eu sinto gravíssimo. Sinto em relação ao Warhol a mesma coisa que sinto em relação a mim: a única maneira que tenho de fazer filmes é torná-los a minha vida, mesmo que isso dure tempo, que nunca mais acabe. Já devem ter ouvido dizer que sou lento ao filmar. Eu não sou lento, eu quero é que os filmes sejam longuíssimos. O que vejo no Warhol, e se aproxima do que faço, é isto: vamos esticar a corda, vamos continuar, isso vai ser para sempre. Não tem importância nenhuma, mas é um caso de vida ou de morte. *Beauty #2* é o filme dele que mais me toca, porque aquilo é o quarto da Vanda sem ele ter pensado um segundo [é no quarto com Edie Sedgwick]. Eu demorei três anos. Vejo um cineasta com uma gravidade que me toca.



[Trás-os-Montes] O comboio fantasma de *Trás-os-Montes* tem a mesma fúria que o transe vodu no final do *I walked with a zombie*, de Tourneur. Não posso dizer onde começa *Jaime* ou *Ana* e termina *Rosa de areia* ou *Trás-os-Montes*. Não posso deixar de os ver sempre assim, ignorante de títulos, cenários, assuntos, histórias. Sei que fatalmente estarei sempre em igualdade em relação ao momento visto, sem mais nem menos armas, sem mais nem menos emoções do que aquelas defronte de mim. Só o presente existe, um fio sem origem nem morte. É comovente, porque é uma pura experiência sensual da duração. O rapazinho de *Ana...* repare como o seu delírio febril parece eternizar-se. Todos os espaços reais e mágicos – quarto, capoeira, falésia – tornam-se a mesma coisa e já outra coisa, animados pela terrível energia dessa vida das formas que ele tanto respeitava e a que retribuía todos os segredos e todas as audácias. Eis um rapazinho perdido, suspenso no espaço imenso. Eis o próprio espaço imobilizado. O que o António e a Margarida tentam fazer é curá-lo da sua doença, que é o tempo.



[Número zero] Os atores do bairro são os melhores atores que eu jamais terei, porque eles entendem o que é o cinema. Sem terem visto os clássicos, eles os interpretam. Eu nunca mostrei Ford aos atores. Porque mostrar Ford ao Ventura, se ele já interpretou em todos os filmes de Ford? Todos os dias quando eu me levantava, eu me perguntava como estar à altura daquele cara. Pode-se chamar isso de problema moral, ética, respeito, tudo o que quiser. Como fazer para filmar corretamente esse tipo, para narrar corretamente essa história? Não é diferente de *Número zero*. Eustache dizia que ele tinha feito o filme em resposta a uma dor. Essa dor era a necessidade do filme. No início é difícil, não se sabe aonde se vai chegar. Depois, de repente, o filme avança, decola. E tudo fica claro.



|Gente da Sicília| Straub e Huillet falam que não faz sentido olhar para um lugar desta ou daquela maneira, é preciso olhá-lo de uma outra forma. Isso se resume numa frase deles: “Sua namorada é bela por todos os lados, mas você só pode olhá-la de um “. Esta é a questão, não se pode olhar de todos os ângulos de uma vez. Straub sempre disse: “Para que um filme seja materialista, é preciso ser religioso; para que um filme nos deixe realmente a pensar, tem que se acreditar absolutamente em Deus”. Tem que ser assim. É preciso uma crença, não sei se em Deus, em uma força ou em uma convicção, além de um sentido para o movimento e da tensão que une todas as coisas e todas as pessoas. Um filme tem que girar sempre ao redor de uma trama; em um rio onde as pessoas se banham, por exemplo, acontecem coisas que não podem ser cortadas. Isso é o misticismo para mim.

ENSAIOS

Um: resgate do mistério

Cléber Eduardo

Talvez seja preciso arquivar temporariamente as categorias, os conceitos e as definições, abrir mão das referências a autores nobres e evitar o molho de chaves para decodificar os filmes por fechaduras já abertas. Talvez seja preciso retornar não exatamente à filmografia, procurando nela as matrizes históricas e estéticas ou caçando com lupas a célula-mãe do autor, mas retornar e conhecer cada filme específico, cada sequência, cada plano, sem domesticá-los ou enquadrá-los em determinada definição de conjunto. Conhecer de novo, se for o caso, mas sem reconhecer.

Talvez seja necessário voltar a se perder, a estabelecer interrogações, a reagir com exclamações, de modo a podermos lidar com o enigma Pedro Costa. Não se atravessa sua obra sem se perder por ela em suas brechas, em suas reentrâncias, ou mesmo nas elipses de suas estruturas de acontecimentos. Lidar com enigmas não é destrinchá-los, mas vivenciá-los no que eles têm de incontrolláveis, de fugidios, sempre a nos escapar pelas frestas, a recusar uma “moldura controladora”.

Obra fácil de quebrar. Sua rarefação do visível e suas invisibilidades tecem a linguagem existencial por meio da qual serão mostrados os seres de saúde ameaçada. Os corpos caem, desmaiam, estão deitados. Procuram ou são procurados pelas sombras. São vultos. Às vezes, clarões. Há um sopro de ar gelado sobre eles, mesmo quando estamos em um litoral de solo quente (*Casa de lava*, 1994). A obra de Costa pede uma manta. Talvez um mantra para acompanhar. Se sua força está no plano, no quadro e na seleção recortada de lugares, essa unidade mínima também é frágil, sente frio, tosse, respira com dificuldade, às vezes com taquicardia, às vezes com um batimento em déficit, espaçado, rarefeito, quase um traço no detector de vitalidade.

Pode-se ver potência de ação em seus personagens, nas formas de viverem suas vidas e de se afirmarem em seus espaços, porque essa gota d'água na tempestade é o que parece ter restado

a uma crítica de arte ainda crente em algo, no átomo da existência, se for necessário. Mas a imagem dos filmes nos mostra uma gente enferma, encarcerada em seus espaços e em seus espíritos. A força cinematográfica está em suas vulnerabilidades, em seus quartos fechados, em suas presenças fantasmagóricas, em suas resistências com tão pouco a tanta coisa, sem potencial para viradas de mesa.

Não se valora uma obra de arte sem noção menos ou mais precisa de um valor intrínseco à arte contida na obra. O que se reconhece como artístico em Pedro Costa, portanto, talvez seja uma espécie de metafísica do real. Isso tem menos a ver com o real em si, anterior à chegada mediadora e estilizante da câmera, e mais a ver com essa mediação propriamente, com essa capacidade de interferir na matéria-prima, remodelá-la e deixar ao final uma marca nas marcas anteriores. Costa acessa personagens e lugares, situações específicas, para insinuar algo aquém ou além do visível. Está lá e ausenta-se.

Não é o que mostra da vida, em última instância, que particulariza a obra de Costa, e, sim, como imprime nela, na imagem da vida, as suas interferências, as suas omissões. Há coisas invisíveis. A câmera não pode tudo. E essa é sua condição poética. A metafísica surge dessa estetização do intangível. Mostra-se sem se revelar nada. Não se procura a relação direta da imagem com o mundo. Procura-se, antes, uma imagem. Uma forma de espaço, um recorte, um enquadramento, uma seleção. Um olhar, enfim. A interferência.

Na arte de Pedro Costa, independentemente dos processos, seja o de *O sangue* (1989), seja o de *No quarto da Vanda* (2000), predomina o mistério. Isso porque se o real é em si evidente, concreto e ambíguo, é a ambiguidade, cultivada no limite do enigma, que nos conduzirá à sua metafísica pela omissão, pela duração não reveladora de muita coisa para além do devir daquela situação (naquele lugar), pelas elipses, pelas referências apenas parciais e pelos olhares que, mudos, encaram-nos apenas com a expressão de estarem ali. Ou além. Ou aquém.

Dois: no início, era um tapa

Se é preciso começar de algum lugar, que seja do começo: primeiro plano do primeiro longa-metragem (*O sangue*), preto e branco, frontal, o rosto de um rapaz. Ao fim desse plano, uma mão invade o quadro, esbofeteia esse rosto. Uma primeira imagem que, antes de morrer no corte para o contraplano revelador de onde veio a mão, é agredida por uma imagem invasiva. Violência. Vulnerabilidade.

Há nessa imagem inicial a invasão de um plano por outro. Um conflito e um atrito estão implantados. Não geram consequências diretas, mas são gerados por causas anteriores, presentes na vida daquelas pessoas, do homem e do rapaz, do velho e do jovem, do pai e do filho, mesmo antes de nos serem dadas à observação, ainda sem nada sabermos sobre elas.

O que temos é um plano sem segurança contra elementos externos. Forças de fora podem agir sobre ele. Também podemos constatar que o fora de quadro, por sua vez, não impede suas forças de pressionar o plano visível, de se tornar quadro, a ponto de uma mão sair de seus limites e agredir a imagem lá instalada no plano à mostra. Os planos podem terminar em choque mesmo sem ser necessário um corte. Isso parece ser quase uma lógica ao mesmo tempo estética e dramática.

Talvez possamos comparar esse início com o de *Casa de lava*. Imagens de um vulcão em erupção, magma, força da natureza, a terra em volúpia. Uma soma da mesma informação – um vulcão – nos mostra o plano como perigo. Beleza, certamente; destruição, simultaneamente. Os rostos mostrados ainda nesse prólogo, agora já unificados por uma mesma trilha musical sinfônica, testemunham a natureza, com seu potencial devastador e poético. Estará a terra a ameaçar aquelas vidas e aquelas expressões?

Se o primeiro rosto de *O sangue* é agredido por algo de fora, em frente, os primeiros rostos de *Casa de lava* estão estáticos, sucedem-se uns aos outros sem nada os atrair ou os repelir, a não ser o possível fato de estarem reunidos em torno das imagens do vulcão, como se olhassem o movimento da velha natureza (respiração do

fogo), sem identificarem o mistério do fenômeno, mas sem também ignorarem os riscos de tamanha beleza, a sensação de vulnerabilidade diante do incontrolável e do incontornável.

Avançemos para o plano inicial de *Ossos* (1997). Mais um rosto, também de mulher, como são os de *Casa de lava*, quase frontal como o de *O sangue*, a resistir ao nosso olhar. A moça está sentada em uma cama. Movimentos mínimos. Ela nos olha. Esse enquadramento parece proteger esse rosto e esse corpo em repouso. No entanto, essa vida dentro do plano, como veremos com outras vidas em outros planos, não está segura. Primeiramente, está devassada, mesmo discretamente. Está posta a ser vista. Não existe blindagem nesses enquadramentos tão protegidos. Existe sempre a presença do mundo ali dentro. E de nossos olhares.

Se é preciso começar de algum lugar em cada filme, que seja dos inícios, desses primeiros planos de uma narrativa, dessas forças internas aos quadros, das lógicas menos ou mais evidentes com as quais os quadros se sucedem, em associação, soma, complemento ou organização. Voltemos ao início do começo. Vemos nos primeiros planos de *O sangue*, crianças acordando, um corpo em movimento em uma paisagem de inebriantes efeitos pictóricos, uma jovem correndo em direção ao rapaz agredido no início, atrás de crianças que fugiram da escola. Aparentemente, retalhos visuais sem conexões.

Eis, no encontro do rapaz, Vicente (Pedro Hestnes), e da moça, Clara (Inês de Medeiros), um início de organização. Não sabemos ainda o que os une para além da circunstância, para além de estarem atrás das mesmas crianças, mas sabemos, pela forma de correr e pela maneira de falar dela, que, mesmo sem nenhum toque, contato, carinho, beijo ou carícia à vista, Vicente e Clara estavam juntos antes do primeiro plano e estarão juntos mesmo nos momentos de provisória separação. Talvez o filme todo seja sobre eles estarem juntos.

Eles lidam com a situação pessoal de Vicente. Clara não tem nenhuma particularidade, vive o problema dele e se apropria desse problema. Os dois estão juntos na ocultação do cadáver do pai dele, nos cuidados dispensados ao caçula, no atrito com um aparente tio, na relação com os cobradores de dívidas (lá plantados

para, aparentemente, criarem um obstáculo adicional no desejo de renovação e preservação do núcleo familiar).

Se é importante manterem-se impunes e viverem na sombra de uma fuga sem partida, mais fundamental é permanecerem juntos em uma aliança sem palavras de explicação, em uma espécie de pacto de sangue sem sangue. Ele lhe diz: “Me salve. Só confio em você”. Não há outras declarações verbais de amor, promessas de união eterna, prazos de validade sem validade, acima de quaisquer circunstâncias. Há apenas as quedas dos corpos na terra, um sobre o outro, e há a aproximação entre as bocas, lenta e progressiva, acompanhada pela câmera a fechar o plano, até o corte para um momento “supremo”.

Quando as bocas vão se tocar, ouvimos uma música (do grupo The The), que vai aumentando de intensidade. Corte da imagem dos rostos do casal em primeiro plano para o rosto dela em um fundo preto, com uma luz a banhá-lo, a gerar uma suspensão da experiência direta anterior e a inserção em um princípio de experiência poética interior. Por alguns segundos, entramos em uma fábula, talvez em um sentimento. Segundos depois, retornamos à experiência direta: o casal caminha por uma feira. Metafísica do real, a imagem não se deixa reconhecer, ela nos conduz, apresenta por segundos o desconhecido. Clara sente o momento como único.

Transcendência pela expressividade estética. Em *O sangue*, mas principalmente nos filmes seguintes de Pedro Costa, tudo é expressividade, não informação. E a expressividade, em arte, é a eloquência do “talvez”. Isso porque essa forma de compor as situações internas dos planos, essa forma elíptica, as omissões de situações e informações e esses vagares nos dão indícios e vestígios de acontecimentos e razões, sem transformar indícios e vestígios em provas de ocorrências. A evidência nos mostra algo, mas nos põe na ignorância, a um só e mesmo tempo.

O contraplano inicial de *O sangue*, mostrando-nos a origem da agressão, não será o modelo seguido. Essa relação tão direta entre uma imagem e a sua precedente, ou sua imagem posterior, será sempre permeada por buracos e vazios, pondo-nos a par apenas de parte de cada situação. Em tudo, um mistério. Algo escapa ao entendimento. É da ordem das coisas, da matéria e das superfícies um tanto de “além”,

de “aquém”, de “por meio de”. São assim as personagens femininas de *O sangue* e *Casa de lava*. Algo escapa à suas compreensões.

Se a moça de *O sangue* vive o problema alheio, como se não tivesse seus próprios problemas, não será diferente com Mariana, a enfermeira de *Casa de lava*. Ela, como a outra, será afetada e implicada pelos afetos de outras pessoas que conhece. Não vive essa experiência com leveza de espírito e sorriso no rosto. Será um peso, um fardo (sem fado), um limite. Ela é uma deslocada, que, se é abalada, também abala.

Os rostos e os corpos de Mariana e Clara são os mesmos e ao mesmo tempo são distintos: trabalhos de Inês de Medeiros, aos 21 anos em *O sangue* e aos 25 em *Casa de lava*. Ela é uma atriz de rosto angelical e juvenil, com um corpo de menina que, apesar da aparência frágil e das formas miúdas, quase infantis, em nada omite um potencial de convulsão.

Esses dois primeiros longas de Pedro Costa têm o rosto de Inês de Medeiros, essa energia (da aventura e da descoberta) sombreada pela tristeza, uma aparência de vulnerabilidade e delicadeza não desprovida de insinuações de (a)guardada intensidade, com juventude para se deslocar, cair, levantar, acudir e agredir, se necessário. Atriz e filmes nos mostram uma resistência nunca explosiva, nunca festiva, nunca festejo, mas sempre envolta em sombras, escondida em vultos, em respirações e sussurros. Uma obra e uma atriz que não berram, não gritam, mas que, com a respiração suavemente ofegante, apresentam-nos um mundo de suspiros, de desmaios, de tumores e temores, de tremores e amores.

A vida interior de um filme*

Adrian Martin

Ver os filmes de Pedro Costa convoca naturalmente a “experiência cinéfila” por excelência: comparamos, cruzamos referências, recordamos um momento em John Ford ou um dado efeito de estilo em Jacques Tourneur, um corte em Godard ou uma sobreimpressão em Epstein, uma atmosfera em *O tesouro do Barba Ruiva* (*Moonfleet*, Fritz Lang, 1955), ou o olhar ansioso no rosto de um ator secundário num filme de Nicholas Ray... filmes antigos e contemporâneos, clássicos e malditos.

Mas isso não é apenas um hábito preguiçoso ou um reflexo habitual quando se trata de Costa: é uma necessidade premente e uma questão de cinema.

Recordar desse modo lapidar nada tem a ver com as citações à Tarantino ou com os jogos pós-modernos de alusão, paródia ou revisão de muito do cinema narrativo contemporâneo. Nos filmes de Costa, atinge-se outro nível mais profundo, que associamos ao cinema de Carax, Godard, Schroeter ou Ossang, por vezes com Kusturica, Scorsese ou Kaurismaki. A poética de certos realizadores foi de tal modo interiorizada – pode-se até dizer tão profundamente *vivida* – por Costa (na esfera do imaginário), que se formou um palimpsesto único na interseção de todas essas visões, de todos esses mundos e de todas essas memórias: a sua assinatura é esse nó górdio, demasiado emaranhado, aglutinado e transformado para algum dia voltar a ser desfeito, separado nos seus vários elementos de origem.

Logo desde os primeiros momentos do primeiro longa-metragem, *O sangue* (1989), Pedro Costa obriga-nos a ver algo de novo e singular no cinema, em vez de algo genérico e familiar. A fotografia a preto e branco do compatriota de Wenders, Martin Schäfer, em *O sangue*, é bem mais do que um mero efeito da moda, de

* Publicado originalmente no livro *Cem mil cigarros - Os filmes de Pedro Costa* (Orfeu Negro, 2009)

grande contraste, transformando-se em algo de visionário: brancos que queimam, pretos que devoram. Imediatamente, os rostos são desfigurados e os corpos deformados por esse trabalho onírico sobre a luz, a escuridão, a sombra e a encenação.

Carl Dreyer em *Gertrud* (1964) deu ao cinema algo que Jacques Rivette (entre outros) aplaudiu: corpos que “desaparecem no corte”, que vivem e morrem de plano para plano, prosseguindo uma estranha semivida nos interstícios das bobines, das sequências, dos planos e até dos fotogramas. Costa apropria-se dessa poética da luz e da sombra, da aparição e do desaparecimento – a poética de Dreyer, Murnau e Tourneur – e radicaliza-a ainda mais.

Na sua obra, vemos aquilo a que Raymond Bellour chamou, em relação a Jacques Tourneur, “a representação calculada por parte dos atores, filmada como se eles fossem figuras”, sujeitas a “elipses e durações” estranhas e insondáveis: o silêncio fecundo de uma cena de *O testamento de Deus* (*Stars in my crown*, 1950) com as costas impassíveis de Joel McCrea voltadas para a câmara; ou a tensão sutil em *Fuga do passado* (*Out of the past*, 1947), quando alguém se afasta da câmara, desaparecendo na escuridão...

Em *O sangue* há uma tensão constante e vacilante: quando uma sequência termina, quando uma porta se fecha, quando alguém vira as costas à câmara, *será que a personagem que vemos vai alguma vez regressar?* As pessoas desaparecem entre cortes, um pai doente morre entre cenas, passando, num instante, de corpo que fala e (mal) respira a cadáver pesado.

E se algumas pessoas de fato regressam ao filme, *sob que forma o fazem?* Como fantasmas, zumbis, projeções da memória, realidades virtuais? O estatuto ambíguo dos mortos-vivos assombra tranquilamente todo o trabalho de Costa, até aos mais recentes *Juventude em marcha* (2006) e *Tarrafal*. (2007) É a melancolia crepuscular da semivida, mas sem o angelismo sentimental de baixo contraste da vida depois da morte de Wenders; o retrato de Costa da semivida vai beber na experiência dos pobres, dos desalojados, dos drogados e dos espoliados.

Tal como na obra de Philippe Garrel, há algo de duro, de irreconciliado, de “alheado” nesse minimalismo, como uma mente que

se esforçasse por se concentrar ou tornar clara uma vinheta quotidiana e sem fim de um horror social indizível. Como um ponto cego que cresce devagar, como uma mancha no coração da visão: ainda assim, o olhar continua fixo, firme como um rochedo, sem querer ou sem conseguir desviar-se, como em *No quarto da Vanda* (2000).

O sangue é um primeiro longa-metragem especial – de um gênero cinematográfico particular formado pelos primeiros filmes dos que ainda não são autores, sobretudo quando vistos retrospectivamente. Talvez tenha sido em *Relações de classe* (*Klassenverhältnisse*, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1984), que Costa aprendeu a inestimável lição da ficção no *écran*, digna de Sam Fuller: começar o filme de imediato, com um olhar, um movimento, alguma *deslocação* de ar e de energia, alguma coisa que se deixa cair como um pedregulho para estilhaçar a calma do equilíbrio pré-ficcional. Fazer arrancar, assim, o motor da intriga – mesmo que essa intriga acabe por ser muito nebulosa, envolta em questões que vão ao fundo do seu estatuto, que se configura como representação do real. *O sangue* começa abruptamente, depois do som (ainda com o *écran* a preto) de um carro a parar, uma porta a bater, passos: um rapaz leva uma bofetada. Corte (para um contracampo desolado, ao longo de uma estrada interminável no meio do campo) para um homem mais velho, o pai. Depois, de volta ao rapaz: “Faça de mim o que quiser”. O pai pega na mala de viagem (plano de pormenor) e começa a afastar-se... O início de *Juventude em marcha* também anuncia a sua história imortal desta mesma maneira: malas atiradas por uma janela, imagem perfeita da expropriação, de seres que andam de um lado para o outro sem descanso, desde o momento em que começam a existir na imagem (reminiscente, num plano surrealista, das malas atiradas *para dentro* de quartos através de janelas ausentes, sinal das mudanças incessantes no filme de Ruiz *A cidade dos piratas* (*La Ville des Pirates*, 1984).

É algo muito diferente do que Wenders tentou nos seus melhores filme – *Alice nas cidades* (*Alice in den Städten*, 1974) ou *No decurso do tempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1976) nos anos 1970 – em que a fotografia a preto e branco de Schäfer e de Robby Müller leva a cabo as mesmas desfigurações duras que vemos em *O sangue*: em Wenders,

o truque era suspender o filme antes sequer de começar o problema da ficção, deixando-o flutuar na deambulação que existe para lá das famílias, das identidades ou do sexo... Nos filmes de Costa, pelo contrário, a ficção parece que se dá, que se entrega instantaneamente e de uma vez só, logo no início: o resto do filme serão as reverberações, os ecos ou as repercussões desse primeiro golpe ou deslocação...

Costa usa a ficção, dá-lhe um corpo, mas ao mesmo tempo torna-o abstrato, esvazia-o, transformando esse corpo em algo fantasmagórico e incorpóreo: é um paradoxo vibrante e uma combinação rara no cinema. O que isso significa é que Costa consegue *momentos* que são cinema puro, ficção pura, intriga pura, ao mesmo tempo que lhes conserva o mistério, o “lado secreto” (“não se mostrem todos os lados de uma coisa”, avisou Bresson, conselho citado por Godard). Veja-se, por exemplo, essa passagem breve e sublime aos 22 minutos de *O sangue*, que acontece em apenas oito planos e que dura apenas cerca de 50 segundos.

A ação da cena, como poderia ter aparecido no roteiro, é a seguinte: um homem segue à distância uma mulher, pela rua. Primeiro vemos essa mulher acompanhando três crianças que a rodeiam, com o som natural da rua, disperso, ocupando a banda sonora; a câmara vai atrás dela, segue-a à mesma distância que o homem. Depois há um corte e a câmara está voltada para ele, ainda em *travelling*, mostrando-o num plano mais aproximado. É muito clássico, muito Hitchcock – com a surpresa, quase efeito de choque, de o vermos depois e não antes dela, tornando, assim, a estrutura do ponto de vista muito ambígua –, mas ao mesmo tempo muito econômico e bressoniano, já que toda a situação nos é transmitida através desses dois planos (mais uma vez a ficção é a primeira a surgir, de uma só vez, e o que interessa realmente é o que vem depois...). A seguir, uma elipse inquietante: a câmara continua apontada para o homem, continua em movimento, mas mais tarde, talvez horas mais tarde (quem sabe?), vemos novamente a mulher, a entrar no enquadramento pela esquerda, a caminhar num ritmo diferente do de há pouco, mas agora sem as crianças brincalhonas; alguém numa bicicleta bloqueia-lhe a passagem, e a sua campainha fornece aquele que é um dos primeiros sons da cena que se distinguem verdadeiramente, acima do murmúrio da rua e do vestígio audível dos passos.

A câmara aproxima-se dela (Inês de Medeiros, no papel de Clara), enquanto se prepara, imóvel por um instante, para atravessar a estrada; agora é quase um plano de De Palma ou Paul Thomas Anderson, sobretudo quando a mão do homem (Pedro Hestnes, no papel de Vicente) entra bruscamente no enquadramento pelo lado oposto, à direita. Ela vira a cabeça, sorri; mas a força do gesto do homem faz com que os livros dela caiam ao chão, e ela olha para baixo: uma pequena, mas poderosa catástrofe, que ressoa na cena. Ela se abaixa, e a câmara inclina-se discretamente com ela (é um reenquadramento à Lang); depois há outro plano, mais emotivo, ele está a olhar para ela e a baixar-se lentamente para a ajudar – nessa altura do filme, ele surge sempre mais próximo de nós, da câmara, do que a mulher. Um plano de mãos bressoniano: a mão dela agarra a dele, vira-a para cima e revela a ferida que (mesmo a preto e branco!) embebe a ligadura. De regresso ao grande plano, ele está a dizer, num tom melancólico mas dramático: “Salva-me... Só confio em ti.” Depois um novo plano da mulher, agora em grande plano, com o cabelo sobre o rosto e as feições embranquecidas pela luz, um outro nível de intensidade na sequência, enquanto ergue bruscamente a cabeça para responder ao olhar dele, para encontrar a força da sua pergunta-pedido.

Entretanto, não surge qualquer fala; em vez disso há uma explosão de música orquestral e melodramática, como um acorde de cordas “samplado”, um único *vibrato* subitamente concluído por uma subida em *staccato*, como nas montagens de música de Godard. Fechando o plano, a cena suspende-se de uma maneira mágica, com um fundido encadeado do rosto dela – em câmara lenta, a olhar de novo para baixo, para terminar o que estava a fazer; um plano que, em termos técnicos, podia ter acontecido inadvertidamente em qualquer filme de série B antigo, de Hollywood –, para as luzes que pontuam uma rua à noite e uma moto em movimento. Essa é uma imagem que realmente parece conduzir-nos a algum lado, anunciar uma mudança na ação e nas relações entre as personagens: mas o mistério e a ambiguidade presidem a todos os seus níveis e momentos.

Esse momento de *O sangue* conduz-nos a outro aspecto notável do trabalho de Costa e da sua aproximação da narrativa. Todos os seus filmes têm uma relação intrigante com a grande figura

cinematográfica do *encontro*. Deste depende muito o cinema clássico e moderno: da intensidade do primeiro encontro entre duas pessoas. O surrealismo bretoniano dependia disso, e a comédia romântica de Hollywood também. A *Nouvelle vague* francesa encontrou, a todo o custo, o seu código de espontaneidade no encontro. E tantos filmes excelentes – de *A condessa descalça* (*The barefoot contessa*, Joseph L. Mankiewicz, 1954), a *Crash – estranhos prazeres* (*Crash*, David Cronenberg, 1996) – vão bucar a sua força vital ao poder transformador e místico dos encontros.

Na obra de Costa, no entanto, algo de estranho aconteceu ao encontro; também ele se escapou por entre as sequências, entre os planos, entre os acontecimentos. Mesmo quando as personagens parecem encontrar-se pela primeira vez, suspeitamos – mas não de forma não racional ou lógica, quer dizer, *sentimos* – que já se devem ter encontrado antes, que já partilham alguma coisa – é algo que também encontramos em Garrel, por exemplo em *Le vent de la nuit* (1999). Não é um romance, nem uma explosão, mas qualquer coisa mais carregada: que obriga, que constrange, uma ligação ética ou moral. *Ossos* (1997) é sobre isto: o laço que existe entre médico ou assistente social e paciente e, em última instância, entre pai e filho. *Casa de lava* (1994) também é sobre o mistério do encontro, o mistério das relações humanas: para lá da classe, da raça, da cor da pele, da história pessoal e cultural, algo ligou duas pessoas, algo pesado e difícil de suportar...

Desde *O sangue* até *Tarrafal*, Costa desenvolveu um repertório notável de enquadramentos pictóricos. Diagonais marcadas, linhas de perspectiva acentuadas, conjuntos de formas que definem fortemente cada imagem. As suas composições têm uma geometria dinâmica e uma solidez angular. Mas, de modo a evitar a armadilha mortal de um mero pictorialismo estático de cartaz, Costa concebe os enquadramentos como sequências de montagem, campo e contracampo: o efeito é verdadeiramente eisensteiniano. Não chega a ser um efeito barroco (do gênero que vemos em Ruiz ou em Welles), mas a geometria não é menos alucinatória pelo seu rigor straubiano/eisensteiniano – um choque permanente de perspectivas, sempre móveis, como na descrição feita por Raymond Durgnat do choque

entre “pedaços” de um rosto, músculo contra osso, lado esquerdo contra direito, olho contra a face, boca contra testa ... Quem no cinema é hoje melhor retratista da complexidade do rosto humano do que Costa? E quem poderia estar mais interessado nesses extraordinários rostos, hipnoticamente *assimétricos*, em que uma imperfeição revela toda uma paisagem de personalidade, experiência e desejo?

O sangue, sendo o primeiro, é mais barroco do que os restantes: como todos os primeiros filmes, tenta incluir um pouco de tudo. Chega a incorporar imagens e sons de outros filmes, como num sonho – à distância, através do nevoeiro –, e até alguns compassos alegres de rock *New wave* dos anos 1980 (acordeão com baixo sintetizado, é *Perfect* dos The The) nesse momento maravilhoso de alegria em que os amantes correm pela estrada em direção à feira ...

O sangue também preparou o terreno que Costa exploraria em trabalhos posteriores. Para falar em termos puramente cinematográficos, Costa junta a tradição artística elevada de Murnau e Dreyer com a parte mais estranha e intensa da produção dita “popular” da velha Hollywood: é *Amarga esperança* (*They live by night*, Nicholas Ray, 1948), com aquilo que Jonathan Rosenbaum e outros aplaudiram como poesia da solidão, do isolamento e da noite (bem como dos seus ameaçadores criminosos, os maus da fita). Incorporando na cadeia de alusões conscientes e inconscientes a ligação crucial entre a alta-cultura e os gêneros populares: filmes que estão a meio caminho, como *O mensageiro do diabo* (*The night of the hunter*, Charles Laughton, 1955,) *O tesouro do Barba Ruiva*, sempre sobre a confusão de uma criança que enfrenta o mundo assustador dos adultos ... Tal como os retratos febris que Assayas faz da juventude, ou as parábolas mais ligeiras que Akerman fez da identidade sexual, os filmes de Costa (especialmente o primeiro) contam-nos a história de sujeitos que não estão preparados para entrar na Ordem Simbólica, passando por um intenso ritual de passagem. Não poderiam todas as personagens de Costa ostentar o intertítulo introdutório que Ray deu aos seus jovens inadaptados: “Este rapaz e esta rapariga nunca foram convenientemente iniciados ao mundo em que vivemos...”?

É fácil gostar dos filmes de Pedro Costa, e difícil interpretá-los. Talvez seja fácil gostar deles *porque* são tão difíceis de interpretar.

Não se oferecem de um modo simples ou rápido. O seu mistério e segredo não são algo de estudado, ou algo que seja acrescentado ao filme, como um estilo ou um maneirismo (como acontece tantas vezes). O que vemos a desenvolver-se em cada um dos seus filmes, e também através deles, é uma estranha *vida interior*. É raro um filme exibir uma vida interior – coisa que não tem nada (ou tem pouco) a ver com a psicologia interior das personagens, ou com as voltas enigmáticas de um enredo.

Os filmes que possuem essa qualidade reorganizam incessantemente as suas partes, redistribuem os seus elementos na mente do espectador ao longo do tempo – e, se forem vistos mais vezes, isso só prolonga e realça esse movimento. É como se cada unidade cinematográfica – cada plano, cada bloco de som, cada gesto, cada paisagem – se ramificasse para um qualquer espaço do texto, invisível e com grande profundidade de campo, um espaço ao mesmo tempo completamente imaginado e fantasticamente concreto; essas ramificações encontram-se, tocam-se, entrelaçam-se, criando novas lógicas, novas ligações e novos nichos de mundos. As dinâmicas visuais de Costa criam, sem dúvida, a peça arquitetónica mais visível deste filme vivo, interior: as linhas de fuga do filme explodem em cada imagem, ao mesmo tempo que escavam mais fundo, para levar a cabo um outro tipo de trabalho, diligente, como o de uma térmita (um cupim).

Rivette (mais uma vez) intuiu esse tipo de construção, como que de células, em Kazan, e Jean-André Fieschi identificou-o em Murnau; hoje temos os exemplos ricos de Víctor Erice, Claire Denis, Hou Hsiao-Hsien, Tsai Ming-Liang... Mas Pedro Costa, mais do que qualquer um desses notáveis cineastas, concentra a sua poética da “lógica dos mundos” (Badiou) na zona menor, mais local e mais intratável do mundo real que habita: não é para ele – pelo menos por agora – o cosmopolitismo global de sucesso (estilo Wong Kar-Wai) de muito do cinema contemporâneo de ponta. Costa move-se num ciclo lento no lugar onde se encontra em Portugal (ou fechado numa sala na França, para o seu filme com Straub/ Huillet) e para o fim de pensar; mas não é um realista como outros “localistas” orgulhosos como os Dardenne [e o filme destes, *A criança* (*L'enfant*, 2005) não

existirá numa relação de diálogo tardio com *Ossos?*]. Costa escava bem fundo no espaço psíquico-imaginário que se abre à sua frente naquela pequena porção de terreno familiar, naquela rua ou lugar, como fazem Abel Ferrara, Monte Hellman ou Garrel; transporta-nos (como diria Nicole Brenez) por meio de uma *anamorfose* profunda – um movimento de transformação que não deixa nada nem ninguém intacto, mantendo ao mesmo tempo o lusco-fusco sombrio da penumbra do mundo.

Tradução: Ricardo Matos Cabo

Do sangue à lava*

Eduardo Prado Coelho

1. O filme de Pedro Costa, *Casa de lava* (1994), começa com imagens do vulcão da Ilha do Fogo filmadas por Orlando Ribeiro. Esse é um começo que nos diz o começo de tudo - inscrição de uma violência abstrata, que, pouco a pouco, por sacões¹ introduzidos na imagem (é a música dissonante de Hindemith), deixa-nos ver a claridade do mundo e a nitidez do dia. Julgo que Pedro Costa aponta, nos títulos dos seus filmes, para uma intensa fascinação por formas primitivas e viscerais da matéria, energias grumosas e noturnas, que trazem do interior do caos e da morte a força da própria vida, mas uma força que excede e transborda da consciência extenuada dos seus atores. Assim se traça o percurso do sangue à lava. Nesse segundo filme, o título irá justificar-se, se tal fosse necessário, por uma frase suspensa de uma carta que Mariana encontrará na casa de Edith: “a pequena casa de lava que tu...”. As imagens seguintes são corpos, rostos, nuças, mãos e olhares de habitantes de Cabo Verde. O silencioso enigma dessas presenças vem de uma espécie de visibilidade queimada que as recorta na dureza da paisagem. Esses são corpos de uma memória anterior ao próprio pensamento, como diz Daniel Sibony (no seu belo livro sobre a dança, *Le corps et sa danse*, Seuil, 1995): “o espantoso é que um corpo seja sempre portador do desejo de uma história”. Esses corpos estão mais perto da imobilidade das origens do que do movimento dos enredos, mas o desejo já se lê neles como uma opressão, um entendimento calcinado e tácito, uma crepitação crescente.

Pedro Costa reconduz-nos sem aviso a uma cena que se passa com os operários da construção civil numa obra de Lisboa – mas a diferença salta à vista. Embora imigrantes, esses trabalhadores

* Publicado originalmente no jornal português *Público*, em 4 de fevereiro de 1995.

¹ Mais comum em Portugal, “sacão” quer dizer “safanão”, “tranco” ou “solavanco” (nota do revisor).

têm já a gestualidade de grupo urbano. E é no meio dela que o olhar do Leão, protagonista dessa história, prende-nos de súbito aos olhares do início – a mesma resignação, a mesma dor infinita – e, por isso e pela mudez do mais triste amor, cai: o Leão cai. Reencontramo-lo no hospital, deitado, em coma, ausente de si mesmo. Perto dele, Mariana (a espantosa Inês de Medeiros).

E preciso fazer notar que Pedro Costa tem a extraordinária inteligência de introduzir os restos de uma outra história no curso ainda indeciso dessa que se inicia. Quando Mariana se inclina para olhar não sabemos quem, uns braços se levantam para se agarrarem a ela – como quem se agarra à vida num gesto derradeiro. Essa cena irá de certo modo repetir-se quando Leão, o “morto” (como os outros lhes chamam), levanta-se de noite para puxar para si o braço do rapaz que dele se aproximava. Esses são momentos de convulsão em que a morte afirma os seus direitos sobre a vida – parece mais viva do que a própria vida, por uma obscura ligação primeira ao sangue e à lava. Antes de deixarmos o hospital, a história dessa mulher moribunda (Isabel de Castro) irá regressar por instantes: é o rosto de um cadáver e um lençol branco que o cobre – algo tão breve que qualquer espectador distraído poderá esquecer, mas que é um pouco a experiência que inicia Mariana no conhecimento da morte, e a invisível porta de entrada desse filme.

Ainda nessa fase devemos sublinhar outro ponto. Diante de nós, deitado, voltado para o lado da sua morte possível, o Leão. À direita, o médico, Luís Miguel Cintra, numa voz calafetada e espessa, traça o retrato clínico e humano da vítima (o Leão caiu, o Leão não quis viver, o Leão volta a casa, talvez a terra lhe restitua o desejo de vida, a medicina é aqui uma ciência demasiado humana e supérflua); à esquerda, Mariana. No centro da imagem, uma sombra, uma nuca, uma cabeça – como uma barra noturna a remeter para um mundo especial (vai haver ao longo de todo o filme uma “Morna das Sombras”). Essa imagem repercute uma das duas obsessões (deverá haver outras) do filme: filmar pessoas imóveis de costas, nucas curvadas, embebidas numa solidão muda, e mostrar pés anônimos que tocam a terra (por vezes, um prato com fruta ao lado).

2. Algumas vozes dizem: “aqui, nesta terra de Cabo Verde, até os mortos dançam”. E a cabeça do “morto” ri, é mesmo a que ri melhor. Isso porque o filme de Pedro Costa é acima de tudo uma aproximação magnífica dessa zona intermediária e crepuscular em que a morte salta como uma fera para o lado da vida e a vida se deixa modelar pelos mais inesperados figurinos da morte. Estamos numa obra de fronteira e contrabando com guardas fictícios, cães de olhos infernais, silêncios queimados e cintilações fulgurantes. Por vezes o excesso das incursões arrasa as personagens. Quando o médico tenta abrir um olho do Leão, para tentar surpreender alguns sinais de vida, Mariana, afirmando que a partir de agora se vai ocupar inteiramente dele, imita-o com um olho fechado e outro aberto, e parece que o seu corpo se desequilibra, ela cai, a cabeça encostada ao chão, absorta, prestada pela imensa fadiga daquilo que viu (e não viu).

No final o filho de Edith (Pedro Hestnes), personagem sem nome, hesitante e incerto dos seus lugares no mundo, leva Mariana ao cemitério onde está o corpo do prisioneiro que Edith acompanhou no Tarrafal. Ele tem, antes de partir, um gesto insólito: pega na fotografia que está sobre a cruz da sepultura e muda-a para a cruz que se ergue onde talvez esteja o cão morto. Nessa atitude ele parece querer dizer-nos que o grande princípio do reino das sombras é o do anonimato generalizado, em que tudo é reversível e permutável, em que nada hierarquiza o vegetal, o animal e o humano – é a zona fervilhante da lava e do sangue. O que o filme pouco a pouco nos transmite é que o amor só é possível como travessia dessa matéria inominável. Se Mariana deseja Leão porque ele emerge da face da morte, isso vai levar o filho de Edith a perguntar-lhe: “Será preciso que eu morra para que gostes de mim?”

A força da terra cabo-verdiana resulta da convergência de três realidades. Em primeiro lugar, a circularidade obsessiva de uma música que move os corpos na repetição algo espectral de uma alegria resignada e que é apenas a sabedoria antiquíssima do entre dois da morte e da vida. Nesse ponto, o contraste com Hindemith é particularmente elucidativo. Em segundo lugar, a

forma de se instituir o silêncio no interior de qualquer fala: Mariana vem de um mundo em que as palavras saem das palavras e continuam noutras igualmente tagarelas, enquanto em Cabo Verde ela tem de confrontar-se (mesmo no caso de Edith, ou sobretudo nele) com uma fala que se arranca à matéria do silêncio e se inscreve nos intervalos da morte propagada – todas as respostas são oblíquas, crípticas, reticentes. Em terceiro lugar, o olhar desses rostos é o de uma passividade interminável, o que os situa na mais dolorida distância de si próprios, mas na medida em que todo o desejo é a distância tomada sensível, essa passividade é o próprio corpo da passionalidade. Aquela que dança, como Mariana aprendeu a dançar, caminha sobre a terra de uma paixão infinita: há o vestido vermelho de uma rapariga deitada que retoma a imagem primeira do vulcão aceso.

Ossos*

Luis Miguel Oliveira

Em *Casa de lava* (1994), o anterior filme de Pedro Costa, ouvia-se da boca de um cabo-verdiano em trânsito para Portugal uma frase aparentemente anódina, mas que adquiria, de súbito, proporções quase trágicas: “Quero morrer em Sacavém”. A frase, dita com o tom de quem fala de um sonho, era arrepiante, mas era preciso estar cá, deste lado, para o perceber – por sabermos que a única coisa que podíamos oferecer a quem sonhava assim era, bem pelo contrário, um pesadelo. *Ossos* (1997), filme em que o Cabo Verde de *Casa de lava* faz *raccord* com o miserável bairro das Fontainhas, nos arrabaldes de Lisboa, é o filme desse pesadelo.

“Pesadelo”. A palavra é curta para descrever todo o alcance de *Ossos*, mas suficiente para o arrancar, desde já, ao fardo representado por toda a gama de “obrigações sociológicas” que alguns nele viram ou gostariam de ter visto. É importante, para evitar mal-entendidos, que isto se esclareça: *Ossos* não é um “documentário”, mas, antes, uma espécie de fábula, com não poucas alusões mitológicas variadas, sobre um mundo fechado, mas sem centro, com tendência a expandir-se para lá das suas fronteiras, num movimento que dilui e consome tudo e todos à sua passagem. Ele é como uma doença, de alma e de corpo, que avança insidiosamente até que percebemos que é tarde demais e que ela nos rodeia. Em *Ossos* não há o conforto da distância nem é visível a linha que estabelece a separação entre “nós” e “eles”: quando vemos, através das mulheres há dias, a arrumação fria, higienizada e desalmada das “nossas” casas, percebemos, com um arrepio, que a tangente se dissolveu e que é tudo o mesmo. Muito mais do que uma estocada na má consciência burguesa, *Ossos* é um filme que transforma o mundo numa parada de “zombies”, de “mortos em

* Publicado originalmente por ocasião do evento *Cinema - Uma escolha de Pedro Costa e Rui Chafes*, na Fundação Serralves, Porto, em janeiro de 2006.

licença” – e o “bairro” é, aqui, todo o mundo. Como afirmou Pedro Costa em entrevista à revista francesa *Les Inrockuptibles*, “é como na Idade Média, tudo se torna uma espécie de território que não começa pelo centro, mas pelo exterior, e começa a avançar por contágio. No filme, há qualquer coisa de muito doente que começa a invadir tudo (...); não há muita diferença entre os negros do bairro e os brancos da média burguesia: é a mesma coisa, os mesmos gostos, as mesmas ambições”. *Ossos* é o filme que obscurece o mundo para iluminar essa equivalência.

É por isso que, ao contrário de *Casa de lava*, em que existia a personagem de Inês de Medeiros para nos guiar, em *Ossos* estamos, desde o primeiro plano, absolutamente sós e absolutamente dentro – ao contrário daquele filme, a identificação é aqui um ato forçado e incômodo. Uma vez “dentro”, não se sai, transporta-se o bairro (e o “bairro” continua aqui a ser metáfora de muita coisa) no corpo. Vê-se isso muito bem naquele espantoso *travelling* em que Pedro Costa desafia todos os critérios formais que escolheu para o filme e que mostra a caminhada de Nuno Vaz ao longo das intermináveis fachadas do bairro: como se toda a duração do plano mais não fizesse do que pôr em evidência que, quanto mais se anda, mais “dentro” se está. Não há fuga possível, o bairro estende-se como se fosse móvel e, o que é mais grave, como se operasse um poderoso efeito de sucção.

De resto, “sugada” é a personagem da enfermeira interpretada por Isabel Ruth: desde o princípio uma personagem associada à “doença”, acabará por ser totalmente conquistada por ela e para ela. Como se se tratasse de uma verdadeira dissolução, no último plano em que aparece já não lhe vemos o corpo, ouvimos-lhe apenas a voz; e numa confirmação da sua entrega, essa derradeira cena da personagem deixa em elipse a sua cedência ao *flirt* movido pelo marido de Clotilde.

Se há uma personagem que faz o movimento inverso é a do bebê, que anda de mãos em mãos até ao momento em que é oferecido à personagem de Inês de Medeiros. É possível resumir a narrativa de *Ossos* (ou pelo menos parte dela) a essa permanente circulação do bebê, entre aqueles que o querem matar (a própria mãe) e os que o querem salvar (o pai). No entanto, esse bebê é aqui sobretudo um

símbolo, espécie de “semente do mal” (é por isso que a mãe o quer matar) cuja vida representa apenas a consumação ou a confirmação do avanço da “doença” – quando Inês de Medeiros, personagem estranha ao bairro, aceita ficar com a criança, percebemos que essa doença conquistou mais algum terreno.

Olhar desesperado sobre a existência humana (ou já pós-humana; foi o próprio Pedro Costa quem falou das suas personagens e dos seus atores como “mutantes”), que transforma homens e mulheres em seres subterrâneos, que por vezes fazem lembrar o “povo das trevas” mostrado pela Múmia do egípcio Shadi Abd As Salam, *Ossos* constrói, para isso, uma prodigiosa estrutura formal. Duas ou três coisas fundamentais passam exclusivamente, ou quase, por ela: a ausência de profundidade, como se o campo de visão estivesse permanentemente cortado e como se isso fosse uma maneira de fazer sentir a sombra da morte a pairar; a construção altamente elíptica, não só da narrativa, mas também de toda a planificação, como se a comunicação entre ações e planos fosse algo de doloroso e regido por regras secretas e clandestinas; e, finalmente, o som, um fantástico trabalho de som, verdadeiramente uma *mise-en-scène* à parte, que tanto cola à imagem como a abandona, que tanto a acaricia como a envolve para a engolir – o som, em *Ossos*, é a morte a trabalhar nos interstícios.

No quarto da Vanda*

João Bénard da Costa

Perto do final de *No quarto da Vanda* (2000), há um dos planos de que eu mais gosto, o plano de uma velha cabo-verdiana, com uma miúda também de Cabo Verde.

A velha está sentada num quarto e a câmara “está sentada” atrás dela, deixando-nos ver apenas o que está no campo de visão da velha. Em seguida surge uma criança, que, depois de entrar e sair, detém-se na soleira da porta, junto a uma bicicleta. A criança vira-se, então, para nós (para a câmara e para a velha) e, apoiando-se ora num pé ora no outro, faz balouçar a bicicleta, que, assim balouçada, buzina. Descobrimo o efeito sonoro do movimento, a criança repete-o um sem-número de vezes, sempre de costas voltadas para a rua e sempre a olhar para a velha. Esta não esboça a menor reação ao jogo da miúda, mas, embora não lhe vejamos o olhar, sabemos que está com toda a atenção nela. Atenção que, de certo modo, é devolvida, pois a brincadeira da criança, sendo também uma brincadeira solitária, é uma brincadeira para a velha, ou uma brincadeira com a velha. Nem uma nem outra dizem uma só palavra, a velha sempre imóvel e a miúda repetindo sempre o mesmo movimento. Nesse filme de longuíssimos planos, esse é um dos planos que mais dura. Nesse filme de rituais, esse é um dos planos mais ritualísticos. Nesse filme de mistérios, esse é um dos planos mais misteriosos.

Nunca até esse momento – pelo menos ao que julgo, só com duas visões do filme – essas personagens nos foram mostradas. Nunca mais as voltaremos a ver. Pode ser que sejam avó e neta, pode ser que sejam, como todos são, vizinhas nesse esventado bairro das Fontainhas. A velha – já o disse – não tem reações. A criança está manifestamente divertida com a sua brincadeira, mas, a partir de

* Publicado originalmente nas *Folhas da Cinemateca*, em abril de 2001, e no livro *Cem mil cigarros – Os filmes de Pedro Costa* (Orfeu Negro, 2009).

certa altura, um estranhíssimo mal-estar começa a dominar a situação e há um crescente peso letal no que vemos, o que nunca varia.

Abruptamente (quase todos os cortes desse filme são abruptos) Pedro Costa corta, e vemos, numa bandeja rodeada por moedas e uma folha da funerária da Venda Nova com alguns dizeres, como que uma fatura. Esse, pelo contrário, é um plano brevíssimo, que nem nos dá tempo de ler o que está na folha. Mas, sem nenhuma pista para isso nem indicação em que me apoie, dei por mim a “inventar” uma história, que não está no filme. Alguém morreu naquela casa, talvez o marido da velha, talvez o avô da criança. Atrás da velha, pode bem estar um cadáver ou um caixão, que a criança vê, mas nós não vemos. A concentração da velha vem da sua súbita solidão, apenas com aquela criança, de quem, a partir desse momento, é a única proteção e a única guardiã (um pouco como a avó de Vanda e de Zita, essa avó por alma de quem Zita jura e de quem as duas tanto se lembram). A brincadeira da criança é a sua resposta à morte, o seu modo de chamar a avó à vida. O som da bicicleta é um dobre de finados e um toque de alvorada, um modo de esconjurar fantasmas numa casa povoada por eles. Pouco depois (creio que é o terceiro plano depois desse) Pango dirá (após um dos mais sublimes grandes planos de Vanda): “morar em casas fantasmas que outras pessoas deixaram. Estive em casas que nem uma bruxa queria lá morar. Mas também estive em casas que valiam a pena. Foram casas que as pessoas abandonaram, mas, se estivesse lá uma pessoa de bem, eles até nem mandavam abaixo. Foi assim... casa atrás de casa”. Depois de um longo silêncio, em que, no escuro da imagem, os contornos se tornam mais nítidos, o “Nhurro” (como Vanda também lhe chama), de quem vimos, muito antes, a única lágrima do filme, acrescenta: “Já paguei mais pelas coisas que não fiz do que pelas coisas que fiz”. Segue-se o plano do gato, o plano mais desmedidamente surreal de um filme que também habita nessa dimensão, ou sobretudo habita nessa dimensão, tendo em vista que nada é o que parece e nada aparece que seja só o que é.

Lembrei-me, então (volto ao plano da bicicleta), da *Casa de lava* (1994), segundo longa-metragem de Pedro Costa, quase todo passado, se bem se lembram, em Cabo Verde e entre cabo-verdianos. Esse filme também é o exterior do interior que *Casa de lava* é, ou o

interior do exterior que *Casa de lava* é. Pessoalmente, para alguém mais conhecedor da cultura cabo-verdiana, o balançar ritmado da miúda poderá ser, mais expressamente, o que de forma obscura entrevi nele. Ou não. As visões mudam, conforme se está dentro ou se está fora, e *No quarto da Vanda* (a não ser no quarto de Vanda propriamente dito, no quarto das meninas e nalguns declarados exteriores) nunca sabemos ao certo se é dentro ou fora que estamos. Podem ser casas, ruínas de casas, caminhos entre casas, relento ou abrigo. Fora ou dentro, quase nunca se está certo, quase nunca é certo. O espaço, bem como o tempo, perdeu fronteiras no bairro e para as pessoas dele. Antigamente, sabemo-lo por Vanda e por Zita, não era assim. Ninguém sabia que Geny vendia droga ou onde a vendia. Mas agora lembro-me que também me recordei de Geny ao ver a velha cabo-verdiana, essa Geny, máscara impressionantíssima, que só vemos no princípio do filme e bem pode ser – ou não ser – a que morrera na ambulância, quando o filho lhe negou o dinheiro para a droga, a Geny que um dia estava e no outro dia já não estava, como quase tudo, ou quase todos ali.

Lembrei-me também – estou ainda no plano da bicicleta – de um texto admirável que Pedro Costa escreveu, há muitos anos, para um catálogo da Gulbenkian-Cinemateca, sobre o último plano da sequência em que, em *A terra dos faraós* (*Land of the pharaoh*, Howard Hawks, 1955), a rainha Nailla morre para salvar do veneno de uma cobra o seu filho, o príncipe Zanin. Pedro Costa escreveu, então: “Tudo o que se passa nesse extraordinário plano não pode ser dito. Ele não é a imagem do filme *A terra dos faraós*, mas todo o filme está contido nele. A pressão do Tempo, a Morte no plano, no filme, explode-nos na cara (...) Não há remédio; não podemos deixar de ver. Deve haver um limite para além do qual a imagem estática, frontal, ascética, torna-se insuportável e esse traço invisível, essa ferida, jamais poderemos deixar de a ver”. *Mutatis mutandis*, essas palavras são premonitórias para o plano da miudinha com a bicicleta em *No quarto da Vanda*. Esse plano é por igual insuportável, num filme que também é um “longo pesadelo”, como *A terra dos faraós* foi para Pedro Costa, num filme que também é “um filme negro, sufocante e perdido desde o princípio. Só lá poderemos entrar perdidos também”.

Não é só esse plano, a que por obscuras razões fiquei tão preso, que é insuportável. Todo o filme o é, desde que as sombras de Vanda e Zita formam o *écran* logo no primeiro plano do filme, quando se ouvem as primeiras tosses e se veem as primeiras moscas, e se atinge o primeiro clímax, “que nome tão feio”. Além disso, houve a moça que matou o filho por um conto e quinhentos, certinho.

Quando digo *insuportável*, não o digo no sentido que dará consolo aos aflitos, às almas sensíveis que não são capazes de matar uma galinha, mas são capazes de comê-la, a que se refere Sophia num poema. Digo-o para me referir a um filme que está para além do limite do que se pode ver, mas que jamais podemos deixar de ver. E “a imagem só tem uma salvação: tornar-se criadora ou destruidora”. Quando a imagem se arremessa como se arremessa nesse filme, falar de criação ou destruição deixa de ser dilemático ou muito menos antinômico.

Porque é que – por exemplo – os planos regressam tantas vezes muito depois de começados? Penso no plano da primeira transação (ou devia chamar-lhe transfusão?) entre o negro e o russo, que começa, quase logo no início do filme, em torno de falsos pretextos de ajudas domésticas (ninguém fala com ninguém, ninguém ouve ninguém, ambos sabem a que vieram e a que foram, “Deus Nosso Senhor nos ajude”) e termina, lá bastante para o meio, quando o russo já se “orientou” – que nome tão bonito. E o russo sai, sem saber já de que terra é, desorientado nessa desorientação.

Porque é que, por exemplo, entramos e saímos tantas vezes no quarto de Vanda (estamos lá muito tempo, mas não todo o tempo) nesse quarto onde ela está só, ou com a irmã, ou com o desamparado rapaz das flores, ou com Pango? Há um limite? Há, mas não sabemos qual é e nunca me pareceu que fosse quando ele se atinge que Pedro Costa sai de lá para percorrer outros espaços e outros tempos do bairro. A Pango, Vanda dirá que ele devia ter batido à porta, pois ela podia estar “descomposta”. Alguma vez a vemos ou vimos “composta”, qualquer que seja o sentido que a palavra possa ter?

Já o disse num outro texto. Não fiquei a amar Vanda. Com duas visões, o meu amor vai mais para Zita, mulher às vezes quase botticelliana, sempre de negro vestida, ou para o Muletas, tão triste,

tão triste, com aquela história da D. Rosa do 7º andar, que lhe espetou com dois iogurtes, em vez do dinheiro que ele queria. “Foda-se. Dois iogurtes. Fiquei fodido. Desci por aí abaixo e só pedia a Deus que os iogurtes fossem de morango.” Já antes tínhamos ouvido histórias horríveis, como a da menina “assim, bonitinha, que matou a filha”, ou como a história dos caldos Knorr, ou como a da Nossa Senhora de Fátima. Todavia, nenhuma mais bonita (“bonita” e “horrível”, que não são adjetivos que aqui se oponham) do que essa dos iogurtes, que depois vai desembocar no melro dourado. Há também a história de Pango, o mais doce de todos, o que afinal bateu mesmo à porta, “com a pouca educação que o meu pai me deu”. E aquele que era “teimoso, mas asseadinho?”, esse russo, sempre sem eira nem beira, perdido por lá, como que vindo de um filme de Nicholas Ray? Vanda, vai-me demorar mais tempo a amar, mas como dizer “não” a quem a todos diz “sim”, àquela que tem os mais belos planos do filme e, sempre ou quase sempre, a lista das páginas amarelas ao colo, tão incandescente quanto a da luz das “chinesas” no escuro, quanto a da prata que há por todas as gavetas, pontuação luminosíssima do filme?

Aqui obrigo-me a repetir-me. É nessa lista – único livro do filme – que Vanda guarda a droga. É uma lista sórdida, com uma presença obscena, na sua imensa fealdade, mas é simultaneamente (e não me perguntem o porquê) o livro de horas, o texto sagrado, Antigo e Novo Testamento de uma revelação por haver. É nela que os extremos se tocam, ou são tangíveis os extremos, se, como os limites, os houver.

Por que Vanda, que quase nunca sai do quarto [mas sai para aquele plano com os arbustos, o que mais ecoa *O sangue* (1989) de outrora], que quase nunca sai da cama, não é uma personagem extrema?

Prestem toda a atenção ao diálogo dela com Pango. Para o doce Pango, aquela vida “é a vida que a gente é obrigada a ter. Parece que é já um destino, é um traço”. Mas Vanda pergunta-lhe – “Achas?” – e repete o que começara por afirmar: “É a vida que a gente quer, acho eu”. No plano seguinte, o mandarim está nas mãos do russo. Vanda já saiu, porque depois de ouvir a confissão de Pango, que saiu de casa para não fazer mais mal à mãe, “não aguentou ouvir mais nada”. Nesse

momento, e apenas nesse momento, foi ela quem marcou o limite, o extremo. E, se nos cemitérios ecológicos se proibem flores que não sejam artificiais (e o plano do cemitério de Carnide é o único plano não filmado nas Fontainhas), no túmulo que o quarto de Vanda também é, ficam as flores que os cemitérios não recebem, as flores que se levam aos vivos e se levam dos mortos. Essas flores fundem-se com as páginas amarelas (ou com a outra lista, azul, que jamais é aberta) na mesma liturgia “fantomática” e sensual.

Perdi-me no tempo, como o filme também se perde, ao vagar da sua alucinante montagem. No entanto, não me queria perder no espaço, prometi que falaria dos interiores e exteriores, do dentro e do fora.

Reparem naqueles planos da venda das couves. Quem é que está dentro, quem é que está fora? “Dona, quer alface ou couve?” Estamos na casa, ou fora da casa, como em tantas outras situações? Nunca se sabe bem. Porque todas as casas tombam e já são ou resto delas ou não elas, porque as ruas do bairro casas são também, porque as pessoas já não se abrigam e num canto qualquer se injetam ou procuram as veias do pescoço, como quando nenhuma outra veia existe já furável, nesse plano que tem a sacralidade de um *ecce homo*. Há casas que se tapam com tabiques de várias cores, outras que são comidas por uma escavadora amarela, que parece um bicho pré-histórico e, quando acaba, fica “de olho vidrado” a olhar o que já consumiu. Casas há que se fecham todas para o ritual da droga, mas lá dentro bruxuleiam as luzes mais exteriores. E quem se abriga sai do abrigo como nele entrou, enquanto a própria ideia do “dentro” deixa de fazer sentido, a não ser, sempre, sempre, no quarto de Vanda, ilha cercada de fora por todos os lados, esburacada pelas “bombas”.

Do exterior, só temos a certeza no plano final, em que um resto de casa parece um capitel perdido de coluna grega, ou num plano – de todos o mais “inadjetivável” – em que, escurecida toda a imagem, um vulto ascende ao alto de um montículo, como se um plano de Murnau viesse *anoutar* (isso se diz?) o precedente grande plano “esfumado” de Vanda e o plano seguinte, em que lhe começamos por ver a orelha e em que o rosto dela tem o rigor dos Cristos de Mantegna ou a dissolução dos Cristos de Holbein.

Mas é dentro ou fora que está o nº 181, do espaço junto ao qual se compram colheres de prata por 150 escudos? Mas foi dentro ou fora que Vanda e Zita tiveram uma “infância fixe”? Mas é dentro ou fora que há aquele plano das florzinhas amarelas e do jornal velho, perdido de azul? Mas é dentro ou fora que os espaços se marcam com cruces amarelas, como as casas dos pestíferos, noutras idades médias, ou como as casas dos judeus, noutras idades novas? Qual é o espaço das lontras no *écran* da televisão ou qual é o espaço da mãe, no outro canto do plano?

Volto ao texto antigo de Pedro Costa: “O Tempo e o Espaço, tão saturados, tão cheios de vazio e de tudo, entram em guerra”. E a salvação ou perdição da imagem visual avolumam-se a uma dimensão ainda mais insuportável na imagem sonora e no ruído mais cavo da escavadora final. Até o *écran* ficar todo negro e se ouvir, como do além, a música de György Kurtág.

Do quarto da Vanda não se sai mais. Como já disse: o século XXI foi aberto com *No quarto da Vanda*. “Não há remédio: não podemos deixar de ver”. “Jamais poderemos deixar de ver”.

Cartas, conversas e o abismo de superfícies

Jair Tadeu da Fonseca

“Vi que a carta chegara de Veneza e compreendi que ele
tinha escrito a nós, os cinco filhos espalhados pelo mundo,
com as mesmíssimas palavras para todos, numa circular.”
(*Conversa na Sicília*, de Elio Vittorini)

“Passed to hand behind the curtain
The letter brings change
Now things are uncertain
Hand to hand, the letter moves on.”
(*Another the Letter*, do Wire)

Ao falar sobre as relações que estabelece com os cineastas de seu tempo, Pedro Costa afirma que “os filmes são como cartas que enviamos uns aos outros”¹. Talvez a metáfora das cartas sirva não só para que se perceba a *correspondência* que há entre a produção cinematográfica de Pedro Costa e a de seus contemporâneos, portugueses e de outras partes do mundo, mas também a outra e estranha contemporaneidade que se estabelece entre seus filmes e os de alguns missivistas e destinatários cinematográficos mais antigos. Dirigidas aos outros, as cartas também se dirigem a outros tempos e espaços.

Uma coleção de três filmes de longa-metragem de Pedro Costa – *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006) –, recebeu o título de *Letters from Fontainhas*, nome de um bairro pobre de Lisboa, que foi demolido e é central em sua obra. Há também correspondência entre os próprios filmes do cineasta português, em que circulam personagens, lugares e objetos recorrentes. Inclusive, a mesma carta do ex-operário cabo-verdiano, Ventura, de *Juventude em marcha*, que já está em *Casa de lava* (1994), mas em outras mãos, é enviada a *Ossos*, onde se repete várias vezes oralmente, mas sem ser escrita. Uma carta é uma forma de conversa, e

¹ Entrevista a Eugene Kotlyarenko. Disponível em <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2010-03-25/pedro-costa-criterion-collection/>

vice-versa. E essa carta é tão fantasmagórica quanto o personagem de Ventura, pessoa e também personificação alegórica, desde seu nome, que significa destino, acaso, boa ou má sorte, tudo o que vem, ou *de-vem*. Aliás, a carta – que viera, em parte, do poeta Desnos – já apresenta caráter alegórico, sendo impessoal, e podendo ser *lida* (compreendida) como correspondência supostamente pessoal (interpessoal) e que se torna pública, embora, no caso, não seja possível compreender a figura de Ventura pelos parâmetros do senso comum sobre a psicologia dos personagens, padrões alicerçados em certa tradição literária e cinematográfica. Em *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), Jean-Marie Straub afirma algo que pode muito bem servir para alguns dos filmes de Pedro Costa: “As pessoas pensam sempre que não há psicologia em nossos filmes, mas não é verdade. (...) Não há psicologia ao nível da representação do ator, porque há uma abstração teatral que vai mais fundo do que a chamada verossimilhança. Mas entre os planos e na própria montagem, no modo como se ligam os planos, há uma psicologia que é extremamente sutil”.

Levando isso adiante, como se portássemos uma carta, poderíamos falar em uma *psicologia da exterioridade*, uma psicologia das coisas, dos materiais e dos procedimentos. Para citar João Cabral, e localizando o poético no cinema, podemos aludir a uma “psicologia da composição” dos planos e, por extensão, dos filmes, em Straub e Costa. Trata-se de uma psicologia do ritmo da ação à qual o discurso fílmico dá forma, ao tratar desses materiais, por meio de uma inteligência que é cinematográfica, além de intelectual. Noto a redundância da “inteligência intelectual”, mas a sublinho para relacioná-la à inteligência cinematográfica, mais específica e mais próxima da sensibilidade que Costa e os Straub demonstram frente às pessoas e seus sentimentos e às coisas e materiais da vida e do cinema, em suas relações complicadas – de que trataremos adiante, ainda que sucintamente. Quanto ao que chamei de psicologia da exterioridade, não se trata de interpretar a não interpretação dos atores ou sua atuação depurada até os ossos das palavras, dos gestos e das posturas corporais, mas perceber

o sentido do que aí se oculta no visível, o que se adivinha, porque advém, sentido que se cria, na imaginação e na imagem.

À fala de Straub, supracitada, seguem-se alguns planos de *Gente da Sicília* (*Sicília!*, 1999), na cabine do trem no qual viaja o protagonista, com quem o homem Com-Bigodes estabelece um diálogo. Paralelamente, há uma conversa do casal, enquanto prossegue o trabalho de montagem, ou remontagem, do filme, feito por Danièle Huillet, quase sempre irritada com as falas de Straub, que lhe atrapalha o trabalho. Num dado momento, ela se refere a um certo “sorriso nos olhos dele” (do protagonista), que não seria evidente, mas poderia ser flagrado num dos planos dessa sequência do trem. Sobre o sorriso, Straub diz a ela que “se pudéssemos apanhá-lo, seria melhor”. Danièle reclama que o parceiro lhe tira a concentração e afirma: “Não há sorriso nenhum. Há qualquer coisa nos olhos, mas não se vê bem”. Ao que ele responde: “Sim, mas tem de se ver nascer, não pode começar aí, assim não se vê. Tem de se ver nascer”. No caso, determinar onde exatamente um plano termina e outro começa seria fundamental, porque, segundo Straub, nessa cena, um personagem pensa que o outro mente e, aí, “depois, sorri para si próprio”. Desenhasse, então, com essa psicologia dos planos, o tal sorriso que se daria a ver pela relação não só dos personagens, que acabam de se conhecer, mas dos planos em que (e por meio dos quais) eles se relacionam. No interior de cada plano, algo se mostra (o sentido, o sorriso) e, ainda que de modo oculto, ali jaz, não exatamente morto, mas ainda não nascido, posto que está ali e alhures.

Essa duplicidade é irônica tanto nessa cena quanto em sua duplicação no diálogo entre Danièle e Straub – essa outra cena –, assim como em sua relação de amor e trabalho, à qual a pergunta que nomeia o filme pode se referir, considerando que o casal não é mostrado a sorrir, em especial quando se pensa retrospectivamente na morte de Huillet, em 2006. Na cena seguinte, em que os cineastas manejam varais com os pedaços cortados de películas, Straub, depois de admoestado pela mulher, afirma que “é difícil não dizer asneiras”, sendo que ela questiona: “Como não? Basta ficar calado”. Ainda a respeito disso, no início de *Onde jaz o teu sorriso?* percebe-se o jogo duplo proposto pelo filme de Pedro Costa em relação ao filme com o

qual o casal trabalha, sendo que há, para retomar a metáfora epistolar, correspondência entre um e outro, no interior do mesmo filme ou em sua exterioridade. No início de *Onde jaz o teu sorriso?*, vemos e ouvimos planos de *Gente da Sicília*, então se sobrepõem comentários de Straub e a ordem de Danièle: “Cale-se!”. Sobre o plano seguinte da película do casal, em que um personagem fala, de perfil, Danièle, que opera a moviola, diz, a respeito do momento apropriado para o corte: “Ele já está com a boca aberta, mas deve resultar”. Quanto a isso, Straub afirma que “é melhor estar com a boca aberta, excepcionalmente”. Isso soa irônico, pois ele teve sua fala cortada, num certo sentido, ao cortar, por sua vez, o trabalho da parceira com as interrupções ocasionadas pelos seus comentários.

Lembrando que o filme do casal – que conversa sobre ele e sobre sua própria atividade – foi baseado no romance *Conversa na Sicília*, de Vittorini, e que há também diálogo entre os dois filmes em outra cena de *Gente da Sicília*, em que um homem fala de maneira magistral aos demais passageiros na cabine do trem, e um deles lhe pergunta se é professor, ao que o primeiro responde que não. Saltando-se para o outro nível do filme, é a partir daí principalmente que Straub inicia suas lições de cinema, literatura, filosofia, política e de vida em geral – pois ele também recapitula muito de sua história com Danièle Huillet –, lembrando, pouco antes do final, que, quando ele a conheceu, era justamente professor. Logo demitido, como ela faz com que ele se recorde. Paralelamente ao meticuloso trabalho de montagem feito por Danièle, as aulas de estética cinematográfica dadas por Straub, em suas primeiras preleções mais longas no filme de Costa, também aparecem quando primeiramente vemos a tela do visor, que estava preta, tornar-se branca e ouvimos a voz de Jean-Marie afirmar que não há liberdade em abstrato, enquanto começam a aparecer formas abstratas na ponta da película que passa pela moviola. Em tom de conversa veemente, com Danièle, com o diretor do filme, e conosco, as lições de estética do professor Straub apresentam a criação artística como uma agonística, uma luta entre ideia e matéria resistente, do que resulta a forma. Por sua vez, o filme de Costa faz essa concepção agonística da arte defendida por Straub corresponder à relação amorosa e cinematográfica do casal de artistas,

a qual também nos apresenta como uma espécie de disputa. Ela: “Já acabou? Está mais calmo?”. Ele: “Estou sempre calmo”.

Nas cartas trocadas, ou na conversa entre *Onde jaz o teu sorriso?* e *Sicília!* – entre a interrogação e a exclamação, entre a pergunta sobre um lugar e a resposta de um lugar –, saliento também as aulas de literatura, política e vida em que Straub fala dos escritores italianos, principalmente de Vittorini e Pavese, num plano em que Danièle olha para ele, estando ambos de lado. Então, entra, invertida, a sequência de *Gente da Sicília*, em que a mãe recebe o filho na porta de casa, na qual se adentram e em que vemos o arenque no fogão fumegante ao lado de uma panela. No plano seguinte, Huillet, *à mesa de montagem*, pergunta a Straub se ele está com fome. O plano de seu filme, mostrado e comentado por eles, a seguir, é o do filho sentado *à mesa de cozinha* em conversa com a mãe. A própria conversa, sobre o avô que era ao mesmo tempo socialista e devoto de São José, corresponde ao discurso de Straub sobre os antigos camponeses e operários, que não têm história, ou têm uma história não escrita, inscrita no mito, sendo esse o dilema dos escritores e intelectuais de esquerda citados por ele. A história dos que não tiveram história também é a que interessa aos cineastas franceses e a Pedro Costa, ao conferirem grandeza épica ao muito pequeno – e que é ignorado ou amesquinhado pela história oficial –, ao encontrarem beleza onde menos se espera, ao revelarem a força dos mais fracos e o valor dos desvalidos.

“Um belo dia, descobrimos que é melhor ver-se o menos possível. E chegamos a uma espécie de redução, que não é uma redução, mas uma concentração que, de fato, diz mais. (...) Um suspiro passa a ser um romance.” O que nos diz Straub, a respeito da economia cinematográfica que equaciona a *mise-en-scène* e a montagem, por meio de uma paradoxal contenção expansiva em cada plano e da parataxe, ou seja, de uma tendência à coordenação entre os planos e não à sua subordinação, é o que também encontramos nos filmes de Costa. Daí a pergunta sobre onde jaz o tal sorriso ser não retórica, mas poética e política, ao inquirir os trabalhos tanto de um quanto dos outros, enquanto também nos interroga. Isso, pois o que se tem nos filmes de Straub-Huillet e do realizador português é um redimensionamento do que há de político no cinema, diferente em

cada um por diversos motivos, inclusive geracionais, se considerarmos, por exemplo, a importância do *punk* na formação de Pedro Costa e sua sentimentalidade melancólica, tão portuguesa, mas capaz de desafiar os estereótipos. Como para outros cineastas modernos, cada qual a seu modo, o cinema político não é só uma questão temática, relativa a um gênero, mas uma questão de linguagem e de intervenção concreta.

Onde jaz o teu sorriso? não é um mero *making of* da remontagem de *Gente da Sicília*. É também um belo ensaio sobre o cinema: o que poderíamos chamar de *remaking of* de algumas etapas do fazer cinematográfico, em que há referências à pré-produção e à produção filmicas e se recapitulam momentos da filmagem, inclusive da direção de atores – tudo isso em torno da montagem –, havendo tratamento, enfim, da exibição de outros filmes do casal, em sessão comentada por Straub e documentada por Costa. *Onde jaz o teu sorriso?* é também o *remaking of* da relação que esse tipo de fazer cinematográfico tem não só com a vida do casal de realizadores, mas com o mundo e a vida mesma. É significativo que numa das conversas que se montam literalmente *sobre* o trabalho da montagem e *a respeito* dela, Straub e Huillet tratem da diferença (e de uma certa indiferenciação) entre cinema e vida. Ele: “Assim se vê que a montagem não tem nada a ver com a vida. Embora se trabalhe com elementos da vida”. Ela, antes: “Na vida, não andamos a fazer planos”. Evidentemente, ela se refere a planos cinematográficos, embora a ambiguidade da expressão permaneça.

Quanto a isso, o último plano de *Onde jaz o teu sorriso?* é especialmente significativo e tocante, ainda mais quando sabemos da morte de Danièle Huillet, ocorrida poucos anos após a realização do filme de Pedro Costa. Numa antessala de cinema, Danièle sobe as escadas, sai de cena, enquanto Jean-Marie Straub fica por ali, sozinho, sentado nos degraus, a acender e apagar um isqueiro, por mais um tempo ainda, ouvindo a música que vem do auditório e meneando as mãos como um discreto regente imaginário. É aí que me lembro de sua referência a uma frase de Bernanos: “E disseram adeus, cada um do seu lado de uma estrada invisível”. Straub cita isso a propósito da extraordinária cena do encontro do protagonista de *Gente da Sicília*

com o amolador, os quais estariam como que “à borda de um abismo invisível”. O insondável se torna visível no abismo de superfícies de *Onde jaz o teu sorriso?*.

Comprometidos com a justeza do belo

Cristian Borges

Encontrei-me com Jean-Marie Straub em sua casa, na periferia de Roma, em meados de 2006. Danièle ainda estava viva e foi ela quem me orientou, pelo telefone, para que eu pudesse chegar são e salvo ao lugar onde “se escondiam” – “próximo de onde Pasolini vivia”, revelou-me ele mais tarde. Sentamos, eu e Straub, num bar de chão de terra batida, ao lado do predinho onde os dois viviam, e lá começamos nosso papo e nossa bebedeira... Ele, uma figura dura, sisuda, seca, parecia um peão de roça brasileiro, com sua pele enrugada e grossa, com suas roupas começando a virar farrapos de tão usadas e encardidas, com seu cigarro de palha e com seu olhar fugidio e tímido. Lembrou-me um tio-avô do interior de São Paulo, agricultor a vida inteira, tio Zé Chico, sempre com seu cigarrinho de palha na ponta dos dedos (e dos lábios). Ela, Danièle, passaria por nós sem que eu a visse – já figura semifastagórica, meio cá, meio lá. Foi Jean-Marie quem me alertou: “Danièle passou com o cachorro”. Lá pelas tantas, já levemente embriagados depois de tanta cerveja e algumas doses de grappa, ele insistiu em acompanhar-me até o micro-ônibus que me levaria à estação de trem, recomendando (em italiano, com seu indisfarçável sotaque francês) ao jovem e desdenhoso motorista: “este aqui é meu amigo brasileiro que vai para a estação, cuide bem dele!”. No fundo dos olhos, de início rebeldes, havia agora um brilho profundo, como o que vemos nos olhos das crianças, como a sorrir. Beijou-me as duas faces, como fazem os franceses com os amigos, e ali despedimo-nos.

É essa relação de equilíbrio precário, entre extremamente dura e extremamente terna, que tão bem retrata o filme *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), de Pedro Costa, ao acompanhar o processo de (re)montagem do filme *Gente da Sicília* (*Sicilia!*, 1999), cuja terceira versão é criada, com base nas sobras das versões anteriores, diante da câmera e de nossos olhos, como se fosse a primeira. Esse rigoroso exercício de remontagem, tão raro quanto preciso (e algumas vezes

presente na obra do casal), aproxima o cinema do exercício musical (ou teatral): com seus ensaios longos, repetitivos, por vezes penosos, porém necessários para se atingir algo além do banal. Assim, é com um ofício árduo e valente que lida o casal Straub-Huillet, sempre atento aos mínimos detalhes – “Deus está nos detalhes”, já dizia, não por acaso, o historiador de arte alemão Aby Warburg –, buscando o que Jean-Marie chamava, nos anos 1980, de “algo que queima em algum lugar do plano”¹. Algo que, neste filme, montado pela terceira vez, parece queimar dentro dos olhos de um dos atores: “um sorriso no olhar”, como discutem Straub e Huillet a respeito da cena da conversa entre o protagonista (o filho) e um dos viajantes que ele encontra dentro do trem (o mafioso que se faz passar por funcionário de cartório).

Percebe-se em Straub-Huillet, como em seus filmes, que, por trás da aparente sisudez, esconde-se uma extrema humildade, um respeito absoluto pelo espectador, que se vê enfim considerado capaz de captar as diversas nuances e sutilezas que as obras (e, por trás delas, a vida) lhe oferecem, sem imposições, sem mão pesada, sem explicações desnecessárias e sem sentidos estabelecidos previamente de maneira categórica. Percebe-se também que, a despeito da distensão temporal dos planos², dos enquadramentos por vezes oblíquos (frequentemente cortando os personagens ou pegando-os de costas), da não concessão aos temas ou fontes “fáceis” (partindo da obra de autores tão complexos quanto Bach, Hölderlin, Pavese, Schoenberg etc.), da dura crítica à sociedade tal como ela se cristalizou ao longo dos tempos (condenando sem piedade e condenando-se, assim, a si própria), o que sobressai é uma imensa simplicidade no emprego dos recursos cinematográficos (artísticos)

1 Conforme a declaração de Straub em uma entrevista concedida a Alain Bergala, Alain Philippon e Serge Toubiana, “Quelque chose qui brûle dans le plan. Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet” (acerca do filme *Relações de classe*), in *Cahiers du cinéma* n° 364, outubro de 1984, p. 34: “Os filmes não têm o menor interesse se não conseguimos encontrar algo que queima em algum lugar do plano. (...) seria preciso que a cada segundo de cada plano sentíssemos o que Renoir chamava de encantamento, o encantamento da realidade. (...) Seria preciso sentir que tudo o que se mostra é, ao mesmo tempo, magnífico e o contrário.” (trad. e grifos meus).

2 “O gênio nada mais é que uma longa paciência”, diz Straub no filme de Pedro Costa.

em prol de uma infinita crença na humanidade. Assim como na obra de Robert Bresson (que serviu de modelo para o casal e de quem Straub foi uma espécie de assistente em *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956), antes do seu autoexílio na Alemanha), o minimalismo altamente depurado abre passagem, nos filmes do casal, para arroubos sensoriais cujo auge encontra-se no simples desdobrar de um ato filmado. Esse ato pode ser o de tocar um instrumento musical (*Crônica de Anna Magdalena Bach*, 1968), o de cantar (*Moisés e Aarão*, 1975, ou *De um dia pro outro*, 1997), o de declamar um poema (*Das nuvens à resistência*, 1978, ou *Antígona*, 1992) ou o de dialogar (*Sicília!*, 1999).

Entretanto, engana-se quem acha que, por trás dessa aparente “pobreza” de recursos e aspereza no tratamento, encontra-se uma aversão à beleza ou uma pretensa submissão da forma ao conteúdo. Ao contrário, tanto Straub-Huillet e Bresson quanto Pedro Costa são antes de tudo grandes estetas, pois encontram-se altamente comprometidos com o belo. Mais que isso – e mais do que comprometidos com uma suposta justiça (histórica, social ou outra) –, eles se encontram comprometidos com a *justeza* do belo, a justa medida das coisas e dos seres em seus filmes (e, fatalmente, no mundo). Trata-se, assim, de uma ética – e, ao mesmo tempo, de todo um programa estético e, conseqüentemente, político, num sentido mais amplo – pautada no rigor e na adequação da beleza (como força poética e potência política) naquilo que se mostra.

Essa ética do olhar, que busca incessantemente a justeza do belo, traduz-se por exemplo, em Bresson, pelo uso sistemático da objetiva 50 mm para todos os planos³ e pela crença numa única posição de câmera possível; e em Straub-Huillet, pelo respeito irrestrito ao ato em processo (sempre em som direto) e ao ponto de vista adotado (o que fica patente, no filme de Costa, durante a montagem da cena entre o protagonista e o amolador). Mas e na obra

3 Como o próprio Bresson esclarece: “trocar a todo instante de lente é como trocar a todo instante de óculos” (in Robert Bresson, *Notas sobre o cinematógrafo*, São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 55). E ele ainda complementa: “sem nada mudar, que tudo seja diferente” (p. 107).

de Pedro Costa, tão próxima das outras duas, onde encontramos essa ética do olhar?

Assim como Straub-Huillet, também Costa parece encontrar em diferentes países e paisagens os mesmos personagens que procura. E é desse modo que ele (re)encontra, na França, a mesma Vanda Duarte de seus filmes precedentes (*Ossos*, 1997, *No quarto da Vanda*, 2000, e *Juventude em marcha*, 2006), mas agora ela canta, ainda magra, o mesmo semblante esguio com os cabelos pretos, ainda inquieta, ainda tinhas.⁴ E ele a filma com a mesma paciência, a mesma atenção, a mesma proximidade respeitosa.⁵ Em *Ne change rien* (2009), nada escapa, pois tudo encontra-se já enclausurado num universo de penumbra que a luz consegue apenas acariciar de leve. Como em *Crônica de Anna Magdalena Bach*, só se vê o exterior (num único plano) através de uma janela fechada, como se a luz do dia é que fosse aprisionada, banida deste mundo de sombras.

Lá onde Straub-Huillet filmam as performances acabadas, as peças e óperas impecavelmente preparadas, Costa contenta-se em ser uma espécie de “aprendiz” modesto: filmando apenas os ensaios, as preparações, o processo, a montagem, o inacabado. Isso porque sua ética do olhar, sua busca pela justeza do belo, passa pela tentativa de compreensão do desmantelamento: da montagem como desmontagem, da (re)criação como desconstrução, da decomposição (sinal dos tempos?) como forma criadora – proliferando, feito um câncer, beleza; e devolvendo aos párias da Terra (como se fosse o mínimo que lhe cabe, como artista) sua dignidade pictórica.

4 Refiro-me, evidentemente, à atriz e cantora francesa Jeanne Balibar, retratada em seu filme mais recente.

5 Que faz pensar no *Bethânia bem de perto* (1966), de Júlio Bressane e Eduardo Escorel, exceto que Costa não deixa espaço para o banal, nem para o exterior que transbordaria de sua personagem.

Corpos e quadros

Notas sobre três filmes de Pedro Costa: *Ossos*, *No quarto da Vanda*, *Juventude em marcha**

Jean-Louis Comolli

Um. A questão do corpo no cinema – do corpo filmado – é inseparável da questão do quadro. Assim como o corpo visível, o mundo visível é enquadrado pelo cinema. Digamos que tudo que é cinema, o bom e o mau, é enquadrado, sempre foi enquadrado. A imagem cinematográfica, o fotograma e o plano são enquadrados e não podem não o ser. Esse não é o caso dos acontecimentos visuais que podem ser agrupados sob o nome de *espetáculos*. Uma queima de fogos, um número de circo, um desfile militar, a decolagem de um avião, a explosão de uma torre aparecem a seus primeiros espectadores como *não enquadrados*, quer dizer, espacialmente coextensos ao campo visual humano ordinário (180°). Esses acontecimentos somente serão cercados por um quadro se forem filmados. Tenho consciência de que se fala no teatro e na ópera de “quadro de cena”, mas esse quadro é geralmente vago ao ponto de não marcar tanto o olho do espectador e de não afetar o espetáculo. A “cena” parece oferecer-se inteiramente ao olhar do espectador, sem restos, sem foras, como um “pequeno mundo”. Quando acontece de um ator ou um fragmento da ação entrar nos bastidores, tornando-se, assim, invisível, pode-se dizer que o “extracampo” que daí resulta só pode estar muito próximo, muito perto, muito determinado.

Esse não é o caso do cinema. Primeiramente, o quadro tem o objetivo de *restringir* o campo visual ordinário, de limitá-lo, de forçá-lo, de amputá-lo. O olhar do espectador é enquadrado ao mesmo tempo que o espaço para o qual ele olha. Imediatamente, então, o quadro cinematográfico leva ao enclausuramento da “pulsão

* Publicado originalmente na revista inglesa *Aferall*, número 24, verão de 2010.

escópica” em um quadro que lhe impõe bordas, limitando-a e retendo-a. Meu desejo de ver é *enquadrado*, limitado, formatado por essa abertura retangular que não é, de maneira nenhuma, presente na percepção ordinária e que só entra em jogo na sessão de cinema, distanciando-a radical e profundamente de toda experiência visual fora das salas escuras. O quadro separa a natureza e a arte. Ele é artifício e vale precisamente por ser não natural. Isso explica que haja algo de desesperado, uma inquietude, uma fantasia de normalidade na tentativa de uma estética *naturalista* à qual cedem tantos filmes hoje em dia. É esse *naturalismo* que as escolhas estéticas *pictóricas* de Pedro Costa recusam. Esses três filmes nos dizem com veemência que cabe à arte exaltar o mundo perdido, mas essa tarefa deve ser feita recusando renaturalizar aquilo mesmo que fez o mundo se perder: o império onipresente da mercadoria. O rebaixamento dos fracos e a ruína dos perdedores, preocupações obsessivas da lógica perseguidora que comanda a concorrência, são recuperados pela arte como elementos da graça e da beleza, além do bem e do mal, em oposição a todo miserabilismo – a graça dos fracos, a beleza dos que não têm nenhum poder, as formas angelicais daqueles que são “nada”.

No entanto, a restrição do visível ligado ao enquadramento é uma abertura, uma chamada ao não visível. Ao extirpar uma amostra do campo visual habitual, o quadro recorta uma porção do visível e enquadra-o, define-o. Assim, o campo, que é parte do visível, determina uma parte não visível, um resto, um fora que, já que não enquadrado, pode ser sem limites de tempo e de espaço. Inseparável do campo, o extracampo desdobra-o numa incerta zona de sombras. Nos momentos de *Juventude em marcha* (2006) que estão ainda ligados aos restos do bairro das Fontainhas, agora esvaziado de seus habitantes fantasmas, a essencial obscuridade do não visível não cabe mais apenas no extracampo, ela ultrapassa as barreiras do quadro. Ela passa para o campo, penetra-o, invade-o, instalando, assim, a sombra do extracampo na luz do campo. Quadro dentro do quadro: a obscuridade cerca os corpos e restringe a porção do espaço dedicada a acolhê-los. É óbvio que nada disso acontece no novo bairro desesperadamente *branco* onde foram realojados os pobres (e entre eles, os cabo-verdianos negros) evacuados das Fontainhas,

condenados à luz, espetados como insetos em quadros muito grandes para eles, e aonde nenhuma sombra vem se ajustar às suas medidas.

Dois. Como se fosse um escalpelo, o quadro cinematográfico opera uma divisão do mundo filmado entre visível e não visível. Essa operação é primeiramente uma violência contra o todo-poderoso imaginário do olho; em seguida, contra o campo visual, artificializado, desnaturalizado. Enquadrar é ser violento. Uma violência obviamente virtual, embora bastante visível, que se nota ainda mais quando é o corpo filmado que a sofre. Existe constrangimento do corpo pelo quadro, a amputação é visível, ela é visual.

A partir do momento em que o mundo e o corpo filmados são pegos em seu próprio movimento, cabe ao quadro cinematográfico *cortar*, no espaço e no tempo, no movimento e na duração. É preciso encarar este termo de maneira global: *cortar*. O quadro corta e recorta no visível. A presença de uma faca de lâmina reluzente na mão da mulher revoltada na abertura de *Juventude em marcha* indica que se trata de cortar – de enquadrar.

Cortar o quê? O que se vê – do que não se vê. André Bazin dizia simplesmente: “o quadro é um esconderijo”. A porção do campo visível ocultado pelo enquadramento, qualquer que seja a focal, mas em proporção a ela, é quantitativamente mais importante que a porção enquadrada do visível. Falando de outra maneira, o que se torna visível, pelo enquadramento e pelo quadro, oculta tudo o que o olho comum veria além desse quadro.

Em *Ossos* (1997), o primeiro filme da trilogia que Pedro Costa dedica ao bairro das Fontainhas, em Lisboa – bairro hoje desaparecido –, há um plano, nos primeiros cinco minutos do filme, que coloca inteiramente a questão do quadro e do esconderijo. No quadro, o jovem do filme, sentado, prostrado, numa sala. Esse quadro, grande para o corpo solitário de Nuno Vaz, é imediatamente tomado pelo barulho do motor (de um aspirador) fora de campo. Após alguns segundos e um olhar do jovem em direção à borda direita do quadro, aparecem, cortados por essa borda, um aspirador de pó e a mulher (Vanda Duarte) que o carrega. O corpo de Vanda só entra no campo aleatoriamente, nesse vai e vem do aspirador. É assim que ela sai do

campo, cortada dessa vez pela borda esquerda do quadro. Por alguns segundos, o que acontece é essa passagem. O corpo de Vanda aparece-desaparece, como se o extracampo fosse preferível, já que ela fica fora da vista durante um tempo igual ou superior ao da sua passagem no campo. Esse “desaparecimento” provisório da personagem tem claros efeitos dramáticos e narrativos. O tempo é o da repetição automática de gestos e deslocamentos. O jovem pai olha para o chão. A jovem mãe, frequentemente filmada em primeiros planos magníficos e de violenta doçura, lança um olhar vago para a parte inferior do quadro que equivaleria ao vazio no lugar do espectador. Somos prevenidos que haverá ausência, defeito, falta; que os personagens serão só intermitência; que os barulhos oriundos do extracampo ameaçam a todo momento invadir o campo. Esse será o sistema do segundo filme, *No quarto da Vanda* (2000). A rigidez do quadro e suas bordas afiadas aumentam sua exposição aos barulhos e sons ambientes. Fixo, o quadro é atravessado em todos os sentidos pela mobilidade não atribuída dos sons.

A borda do fotograma, da série de fotogramas que compõem o que chamamos de *plano*, é, antes de tudo, *cortante*, claramente cortante como pode sê-lo o fio da navalha. Como tal, ela exerce sozinha uma violência *com* e *contra* a mobilidade real ou potencial dos corpos filmados, que podem entrar no quadro ou sair dele. E esses corpos ou esses objetos cortados pelas bordas do quadro, que se movem na fronteira do campo e do extracampo, que flertam com a tênue linha que separa o visível do não visível, são gentilmente compreendidos pelos teóricos como capazes de *erotizar* as bordas do quadro. O que se combina de forças e desejos contrários – entre a rigidez obrigatória das bordas do quadro e a irrepreensível mobilidade dos corpos filmados – cria uma vibração, uma palpitação, invisíveis, mas sensíveis – sob o efeito justamente de serem *talhadas em cima de uma matéria viva*. O carinho cortante das bordas se renova ao longo de *Ossos*, filme de planos fixos, quadros de angustiante rigidez, agudamente cortantes. Existe, ao menos, uma exceção gloriosa: o longo *travelling* lateral que acompanha e sustenta a corrida de fôlego do jovem herói.

Três. Assim, a parte cortada, ou seja, a parte escondida do corpo filmado, pode ser *erotizada*, justamente porque escondida. Escondida pelo quê? Pelo quadro em si, que tem sob seu poder o limite do campo e do extracampo; que domina também, por consequência, o “relembramento” do corpo despedaçado pelo quadro e pela *continuação da história*, pois o que é escondido pelo retângulo recortado do quadro são, pode-se dizer, *todas as continuidades*, as continuidades imediatas e distantes do que é atualmente enquadrado. O extracampo é o lugar do resto, do que resta a se mostrar, a interpretar, a experimentar. Uma reserva, um extra, um além. Um vazio que esvazia e que enche, sob medida, o todo do quadro. É assim que *Ossos* avança, num *cortado* de corpos filmados, por meio da fragmentação que os quadros impõem aos corpos e que não contrariam sua inércia, sua lentidão – muito pelo contrário. O filme avança também num aumento dos barulhos, que pode ser entendido como um aquém da linguagem ou então seu desaparecimento parcial. Assim, o sistema dos quadros, ajudado pelo das sombras, faz com que não saibamos nunca muito sobre as personagens, a não ser que elas esperam e passam, num jogo de esconde-esconde, em que tudo o que poderia alimentar, na verdade, intriga: a história em si está fora do campo.

Uma parte do corpo filmado é cortada, escondida, pelo quadro. O fragmento enquadrado continua fora do campo. Todo espectador admite, sem os ver, que exista um corpo sob a cabeça filmada, um braço no final de um ombro filmado, duas pernas sob o corte em *plano americano*. Assim como o corpo-espectador apresenta-se inteiro, o corpo-ator somente é imaginado pelo espectador inteiro – mesmo que ele apareça fragmentado. A fragmentação do corpo filmado deixa supor um extracampo que acolhe o corpo inteiro. É nessa dimensão que a amputação do corpo filmado pelo quadro permanece virtual, como permanece virtual o corpo “relembrado” no extracampo. No entanto, que *amputação imaginária* está em jogo no perceber ou no sentir quando a imagem é a de um corpo cortado, do primeiro plano de um rosto privado de corpo, de uma mão deslocada do seu braço? No cinema, acreditamos no que vemos.

Os quadros fixos e fechados de *Ossos* fazem sentir bem essa constrição dos corpos filmados, que ocupam o quadro,

preenchem-no e transbordam-no – como eles são transbordados pelo que lhes acontece. *Ossos* é um filme feito de extracampo: pelo poder dos quadros fixos, pela restrição do espaço enquadrado num plano fechado, pelo severo constrangimento exercido por esses quadros sobre os corpos dos atores, sobre seus rostos e seus olhares. O campo aqui é assombrado pelo seu extracampo. Uma parte do espaço cênico, uma parte da situação interpretada, uma parte da ação em curso... e todo o resto, é extracampo. Mas não é somente a porção de espaço em torno do quadro que é escondida; não se trata mais de espaço, e sim de tempo.

O extracampo é temporal: existe um *antes* da entrada no campo, um *durante* a passagem pelo campo, e um *depois* da saída de campo. E esse *antes*, esse *durante* e esse *depois* definem o extracampo como uma sucessão temporal, ou seja, como a memória da ação, a promessa de continuação da ação. É nesse sentido que o extracampo é classicamente encarado como portador de ameaça ou de promessa: o que não está aí pode acontecer, deve acontecer, deve ser evitado, etc., não somente porque isto – esse ato indefinido – pode ser imaginado na beira do quadro, mas porque ele é sempre-já iminente: desejo, ou seja, *eros*. Esse possível do extracampo funciona como reserva narrativa e/ou dramática. Mas quando essa reserva se revela vazia, como aqui em *Ossos*, e por mais de uma vez – todas as vezes –, o extracampo funciona como uma ameaça sobre o filme em si, sobre a figuração dos corpos filmados. O que está presente no campo é ameaçado a cada instante de ir para esse extracampo essencial do vazio ou do nada. Uma ameaça pesa sobre cada plano, uma obscuridade espia cada olhar, uma rigidez ceifa cada gesto. A sombra da morte sobre a vida torna-se a essência do filme, a contracorrente da essência clássica (mitológica) do cinema que não para de projetar a vida sobre a morte.

A questão do corpo inteiro e da fragmentação é colocada pelo quadro cinematográfico mais e melhor do que pela fotografia ou pela pintura, ambas, no entanto, também enquadradas. É sem dúvida na capacidade de apreender e reproduzir fielmente o movimento das coisas e dos corpos (animais ou humanos) que o cinematógrafo encontra sua singularidade. O quadro cinematográfico é capaz de acolher corpos em movimento sem os parar, sem os tornar estáticos.

Ele também é capaz de acompanhá-los, de segui-los ou de preceder a seus movimentos. A combinação do movimento da câmera e do movimento dos corpos filmados aumenta a frequência dos cortes, retirados, assim, do próprio movimento.

Quatro. O cinema acrescenta, então, um quadro ao mundo visível, iniciando a operação *publicitária e policial* de enquadramento do mundo. E como o cinema não é o único a fazê-lo, pois o fazem também as televisões, as fotografias, os pôsteres, as revistas, as publicidades... o mundo visível tornou-se quase inteiramente *quadro*, esse quadro que está em todas as partes e que não notamos em nenhuma parte. Nós o vemos sem saber e isso condiciona o nosso olhar. Todas as telas para as quais olhamos olham-nos de volta. Elas são quadros que nos formatam. E como o olhar humano é enquadrado ao mesmo tempo que o mundo, o quadro passa-se cada vez mais por *natural*.

Triunfo da ideologia da transparência, a consciência de que o mundo é enquadrado por máquinas do visível é esperada. Ela acontecerá? É uma questão política. Nós clamamos, eu clamo por um espectador crítico para quem a tela não seja transparente e o quadro não seja invisível. A indústria da reprodução visual e o império mercantil do visível, de Hollywood a Tokyo, de Seul a Cupertino, conseguiram a árdua tarefa de aproximar as imagens fabricadas – necessariamente artificiosas e artificiais – das imagens ditas “naturais”, essas que nossos olhos percebem normalmente. O que é sempre enquadrado (as diversas telas, cinema, computadores, televisões, jogos, celulares...) produz imagens que querem ser semelhantes (guardadas as devidas proporções) a tudo aquilo que não está enquadrado no mundo. Esses quadros tornados imperceptíveis fabricam imagens enquadradas que se sobrepõem ao nosso olhar não enquadrado e talvez se substituam a ele. Em outras palavras, nós vemos cada vez mais através dos quadros e das regulagens óticas das máquinas de fazer ver. Todo o esforço de desenvolvimento “técnico” do cinema – passagem do preto e branco à cor, do quadro quase quadrado do início ao quadro excessivamente largo de hoje, do mudo ao sonoro e ao falante, e agora ao 3D – volta a naturalizar a imagem cinematográfica, quer dizer, a domesticá-la, a torná-la familiar. De repente, a arte torna-se história de família. Adeus

ao inquietante estranhamento, adeus à alteridade não recuperável, adeus ao real ainda não *enquadrável*. Toda mutação exige que saibamos o que muda, o que se ganha e o que se perde. Vê-se bem que todo esforço imenso e antigo de *computação* do mundo reforça-se de um esforço pouco menos antigo de *mercantilização* e de um outro esforço, paralelo, mas em aceleração, de tradução visual de toda coisa e de toda dimensão, como se o cálculo e o mercado precisassem de uma passagem geral ao visível. É evidente que se visa destruir a possibilidade do extracampo, ou seja, a possibilidade de um lugar que escapa à inquisição de todos por todos: o invisível também político.

É exatamente nesse ponto que eu vejo aplicar-se, como um gesto político, a preocupação inerente em *Ossos* com o rigor dos quadros, com a clareza dos cortes espaciais e temporais, com a persistência do extracampo. Pretende-se não somente afirmar que o mundo visível é enquadrado, mas tornar esse enquadramento notável, perceptível, sensível. Pretende-se, ainda, tornar o extracampo uma necessidade que junte o invisível ao visível e, ao mesmo tempo, uma decepção de qualquer remissão dramática ou narrativa: muitas maneiras de se fazer são respostas decididas, e mesmo violentas em suas belezas desgarradas, respostas à alienação ambiente que mistura e confunde o mundo com seu espetáculo. Em outras palavras, a mutilação dos corpos filmados pelo quadro é flagrante nesse filme, mesmo que seja negada em tantos outros, nos quais o extracampo não funciona como limite do visível, como um canto cortante que se retém à beira do vazio; ou, ao contrário, o que não é mostrado do corpo inteiro é sempre imaginado como se estivesse do outro lado do quadro. Desse outro lado, haveria a *mesma* coisa. É reconfortante. Mas *Ossos*, em sua obscuridade plástica e narrativa, é um filme inquietante.

Cinco. Em *Ossos*, o quadro se mostra como tal, já que a clareza ou a afirmação do enquadramento é sempre reforçada por uma *metalinguagem*. Quando há *quadro dentro do quadro*, e sempre foi assim (desde Carlitos e Keaton), o cinema deseja se fazer ver como quadro, ou seja, como artifício, mesmo que a parte do mundo visível no quadro dentro do quadro adquira uma dimensão mais *natural*

(cf. Kiarostami: *E a vida continua...* 1991, *Através das oliveiras*, 1994). Aqui, em *Ossos*, trata-se de redobrar o constrangimento do quadro, ou melhor, de bifurcá-lo: em direção do olhar dos personagens e do olhar do espectador. O corpo dos personagens é assim duplamente enclausurado no quadro dentro do quadro, reduzindo ainda mais seu espaço de ação. Entretanto, ao mesmo tempo, o olhar do espectador é confrontado com uma parte do quadro que, dessa vez, funciona explicitamente como um esconderijo. Meu olhar é, assim, forçado dentro do quadro que eu poderia não encarar como constrangedor, mas que me rouba uma parte desse visível ao qual eu teria direito. O quadro dentro do quadro é, então, ao mesmo tempo, restrição da interpretação do ator e frustração da pulsão escópica – ainda ativa por parte do espectador.

No quinto minuto do filme, por exemplo, há uma abertura retangular de vidro numa porta fechada: quadro dentro do quadro que vai mostrar que duas silhuetas aproximam-se, em princípio fora de foco, depois cada vez mais claras e sempre enquadradas nesse retângulo “imóvel”. As duas figuras fora de foco tornam-se mais precisas: são duas mulheres, uma atrás da outra, a segunda carregando um bebê no colo. Elas avançam e o rosto da primeira entra em foco e finalmente distingue-se do outro (é o rosto de Maria Lipkina, irmã de ficção de Vanda). O rosto aparece cada vez mais em primeiro plano no vidro retangular. Ao final, só se veem os olhos, mais uma vez perdidos no vazio que se estenderia no extracampo, na frente deles. Essa progressiva focalização acompanha-se de um reenquadramento poderoso que emana do corpo da atriz: à medida que distinguimos os traços da jovem mãe, seu corpo reduz-se ao seu rosto e este, por sua vez, a seus olhos. Ao olhar enquadrado que ela coloca em direção ao centro da lente, um pouco mais abaixo e à esquerda, responde, estranhamente e desafiando toda verossimilhança, o olhar idêntico de Vanda, como se esta se mantivesse simetricamente do outro lado do vidro retangular e tivesse vindo ocupar, no quadro dentro do quadro, o lugar exato de Maria.

O quadro dentro do quadro favorece o aparecimento do campo-contracampo em primeiríssimo plano (os olhos). No entanto, isso cria um certo mal-estar. A grande proximidade do campo e do

contracampo, manifestada pelo quadro e o contraquadro de um lado e do outro do vidro, não deixa lugar para o espectador, para o seu envolvimento imaginário que busca tornar seus os olhares (os desejos) das personagens que se olham em campo-contracampo. Não, esses dois olhares não deixam o desejo passar pelo olhar do espectador, eles permanecem olhares de morto ou de medusa. Entre o campo e o contracampo, nem ar, nem espaço; entre os dois quadros dentro do quadro, de um lado e de outro, o obstáculo da porta fechada – do esconderijo.

Não terminou. O jovem pai vai escarafunchar no lixo de um mercado. Grades e barras multiplicam os quadros dentro do quadro, acentuados por um ângulo oblíquo picado. O corpo e o rosto são desmascarados/mascarados por esses zigue-zagues e, durante um breve momento, a figura da armadilha impõe-se. Logo em seguida, a “passagem” de uma cantina ou de um restaurante: delimitado à esquerda por uma pilha de pratos, à direita por alguns copos, o quadro é fechado no alto e embaixo por prateleiras. É aí, quadro dentro do quadro, que vêm se enquadrar sucessivamente os troncos e os rostos de duas cozinheiras que passam alguns pratos para um garçom fora do campo. O que é encenado por essa nova metalinguagem é, mais uma vez, a problemática da questão do “ver”. Quer-se ver, procura-se ver, isso obriga a fazer contorções, a criar quadros restritivos que dobram o corpo e moldam-no. Assim, o olhar do espectador é também enquadrado pelo quadro que força o corpo do ator.

Esse é novamente o projeto subversivo de uma *mise-en-scène* que contraria a facilidade e a *obrigação de ver* que caracterizam nossas sociedades (a questão do véu muçulmano). Como se bastasse desejar para ver – como se não houvesse outra opção senão ver; como se só houvesse o visível, os *voyeurs*, os mostradores, os exibicionistas; como se o mundo se reduzisse a seu espetáculo –, o quadro insistente designa não somente o fato de ver, mas o lugar do espectador. O quadro dentro do quadro desdobra esse efeito de olhar (olhar de novo) e, desdobrando-o, leva-o à consciência. No entanto, já que a função de esconderijo do quadro está presente no interior do próprio quadro, nos obstáculos, nos zigue-zagues ou nas telas filmadas, então é o *limite do ver* que é mostrado.

Seis. Com *No quarto da Vanda*, segundo filme da trilogia das Fontainhas, o extracampo torna-se mais preciso e localizado. O filme é composto de duas partes ou de dois setores que se entrelaçam. De um lado está o quarto da Vanda, espaço primeiro, ligado à casa da mãe, mas sem que se entenda bem como. E, do outro lado está o bairro inteiro, que, em processo de destruição, envolve a casa e, claro, o quarto da Vanda. Esse bairro é filmado como tal, como um personagem, não somente nas vezes em que Vanda o percorre para vender repolho ou salada, mas também com os passantes clandestinos: essas silhuetas furtivas que o assombam dia e noite. Os dois “lugares de filmagem” – um fechado e o outro aberto – não são tratados da mesma maneira. A luz no quarto é menos misteriosa do que as sombras nas casas abandonadas ou invadidas. O antinaturalismo, mais uma vez, passa-se por uma composição de quadros e de cores que afasta decisivamente das ruínas do bairro toda e qualquer miséria. A luz da graça mistura-se às sombras do mundo, sobretudo quando o filme deixa o quarto da Vanda. Aí, por outro lado, numa luz pouco enobrecedora, que não é totalmente clínica, mas que evoca as luzes domésticas de alguns Degas, são enquadrados da maneira menos fechada possível – levando-se em conta a exiguidade do espaço –, os corpos de Vanda e de sua irmã, Zita. Os quadros são abertos, acabei de insistir, pois a questão não é mais da mutilação dos corpos, mas da destruição do bairro que rima com a autodestruição ferozmente assumida por Vanda. O extracampo aqui não é o que o quadro corta, nem mesmo o que ele esconde, mas o que está fora da casa, fora do quarto, ou seja, uma lista de outros lugares, próximos, contínuos, mas não articulados ao campo como seu invisível prolongamento. O extracampo é aqui localizado, pode-se dizer cadastrado, já que as escavadeiras o destroem. Assim, o quarto funciona como campo; e o bairro, como extracampo. Isso equivale a dizer que ele tem um rosto, uma forma, um desenho, um destino. Por isso, falei de “personagem”. O extracampo do quarto perde toda a dimensão de invisibilidade, menos a das sombras que o alimentam. Digamos, sem medo do ridículo, que aqui o extracampo tornou-se visível.

A divisão do filme em duas cenas (o bairro e o quarto) faz com que um torne-se o extracampo do outro. Sim, mas o extracampo

não é o pesadelo do campo, seu inexorável destino, aquilo que o ameaça e o arruína? Se esse é o caso, o filme opõe de maneira sutilmente mecânica duas vertentes ou duas faces de uma mesma realidade, interior/exterior, que não têm, nem uma nem outra, um *fora real*, já que elas são, elas mesmas, esse fora. Parece-me que se trata aqui de fechar as perspectivas de remissão, de acabar com toda compaixão ou falsa caridade. Ou seja, trata-se de transmitir na forma do filme a dureza sem falhas do presente. Somente o orgulho selvagem de Vanda, que, recusando-se a ceder aos bons sentimentos, expressa uma revolta talvez mais determinada que a nossa, mas, assim como a nossa, privada de horizonte. Esse filme, marcado por um acordo do campo com o contracampo (duas faces cúmplices da mesma realidade) e pela interação entre eles (os sons de fora passam para dentro), torna possível imaginar uma linha de fuga, que seria, eventualmente, uma evasão. O espectador é aquele que deve se dar conta que seu desejo de consertar o mundo pelas imagens e pelos sons (o cinema) está fadado ao fracasso. Se não há mais extracampo, não há mais liberdade.

Sete. A última parte da trilogia, *Juventude em marcha*, é talvez ainda mais angustiante. Essa angústia tem a medida do nosso tempo. Com exceção de alguns belas cenas em que a carta de Ventura é lida, quase todos os planos do filme são com câmera baixa, deixando um grande espaço no alto do quadro. Configura-se, assim, um imenso desenquadramento dos corpos, que não estão mais no centro do quadro, mas são relegados à sua periferia – como a luz, a quem só cabe uma fraca parte da imagem.

Existe um evidente desacordo entre a escala das personagens e a do quadro. Aqui, estamos longe, ainda mais do que *No quarto da Vanda*, dos quadros cortantes ou mutiladores: corpos exageradamente transbordantes para quadros muito fechados. O corpo inteiro de Ventura passeia ao longo das imagens. É como se o todo do espaço filmado pudesse ser visto em cada plano. O quadro, então, não tem mais função de esconderijo. O uso constante de lentes focais curtas abre o campo, fazendo flutuar os corpos filmados em um quadro muito vasto para eles. Para enquadrar mais porções do espaço e também para

desequilibrar os corpos filmados, muitos enquadramentos são não somente contrapicados, mas também, oblíquos. O mundo composto dessa maneira não tem mais o equilíbrio ao qual o cinema nos acostumou há muito tempo. Tudo é fora de ordem. Um intencão que poderíamos dizer “cubista” desarticula o espaço. O espectador não está mais no seu lugar, seja ele bom ou mau. Não há mais lugar, somente um abismo aberto, estranhamente bonito, como um expressionismo além de toda expressão, mas ao mesmo tempo apavorante. Nos vastos quadros em que os corpos se perdem, só uma esperança: que uma zona de sombras, um nimbo, uma sombra aureolada, venha cercar a mancha de luz que isola os corpos filmados. Toda essa sombra no quadro coloca os corpos (um pouco) ao alcance do desejo. No entanto, essa sombra onipresente no que resta das Fontainhas – pedaços de muros, ruínas, amontoado de pedras, rachaduras nas paredes, lajotas, rasgos no cenário onde mal cabe um corpo – aparece mais raramente e, de maneira menos incisiva, no novo bairro, onde Ventura descobre seu novo apartamento. De uma imaculada brancura, esse bairro está quase deserto. Pode-se pensar na oposição que faz Tanizaki Junichiro (*Elogio da sombra*, 1933) entre o mundo tradicional, em que a sombra é uma profundidade frágil e preciosa, e o mundo moderno, explodindo em neons, em que tudo deve ser visível. A sombra ainda está no campo, no mundo antigo, em vias de desaparecimento. A luz está no novo mundo, e a sombra flutua nele, numa clareza visível e não vivível.

Os enquadramentos em câmera baixa funcionam sempre como o olhar de uma criança sobre o mundo, mas esse mundo que aparece, e que é o nosso, não é feito para a infância, quero dizer, para a infância do espectador. Exageradamente grande, vazio e branco, nele não há extracampo: sempre a mesma coisa, de um quadro ao outro. Obstinação, monotonia do mesmo.

Nas ruínas das Fontainhas, o que resta do extracampo? Não estaria ele inteiramente na imagem, no quadro, zona de sombra que vem esconder uma parte do visível dentro do campo? Mas essa ocultação não é equivalente àquela do quadro como esconderijo. Aqui, o que é escondido é uma parte do que é enquadrado. A sombra faz parte do quadro. Ela está presente nele, ela não é o que falta

nele. Os poderes do extracampo vêm justamente do que não está enquadrado (como diria M. de la Palisse). A sombra no campo não é o extracampo na sombra. Nesse filme, deliberadamente, o extracampo está fora do jogo. O mundo que aparece ao final da trilogia dispensou toda possibilidade de extracampo. Foram necessários três filmes para se chegar a esse afastamento de um antigo acessório da dramaturgia cinematográfica clássica. Adeus, Jacques Tourneur, adeus, Nicholas Ray, adeus, Fritz Lang! E até mesmo Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, adeus! Aqui, Ventura só pode repetir sua carta, recomeçar os mesmos gestos, os mesmos olhares. Aqui, as personagens não têm mais liberdade. E o espectador? Tem pouca. Pode-se, porém, encarar isso mal e pensar que o sistema de quadros impede ou mesmo proíbe qualquer escapada para o extracampo. Pode-se (deve-se) supor que o mundo carregue com ele fragmentos de real que coincidam com o não visível e que ele possa, assim, fugir à dominação do espetáculo. Não é a aposta que o filme faz. Entretanto, haverá outros filmes do mesmo cineasta que não bebem na mesma fonte. O último filme da trilogia dirige-se a nós diretamente, obriga-nos a ver essa versão visível do mundo que nós não queremos ver. E é essa toda a sua grandeza.

Tradução: Pedro Maciel Guimarães

A Carta de Ventura*

Jacques Rancière

Uma mudança de dimensão: assim poderíamos resumir a novidade de *Juventude em marcha* (2006), o filme mais bonito da trilogia consagrada por Pedro Costa aos habitantes da favela, hoje destruída, de Fontainhas. No início, altas muralhas de um cinza metálico brilham na penumbra. Por uma janela, vemos cair objetos que vão se espatifar no chão. No plano seguinte, uma mulher está diante de nós, imagem de fúria antiga, segurando uma faca que parece funcionar como tocha no escuro. Ela fala como se recitasse um monólogo, para dizer como, ainda criança em Cabo Verde, se jogou n'água sem temer os tubarões e sem responder aos meninos que, da praia, lhe falavam timidamente de amor. As duas sequências encontrarão em seguida sua “explicação”: a mulher, Clotilde, expulsou seu marido, o ex-pedreiro Ventura, e jogou seus móveis pela janela. O essencial, porém, não está ali, e sim no espaço construído por essa abertura, na tonalidade que ela empresta à história. Pelo visto, estamos muito longe do espaço e dos personagens de *No quarto da Vanda* (2000). Ali, a câmera enveredava pelo labirinto das ruas, abrigava-se nos cantos de quartos escuros e se postava à altura de personagens semiasfixiados que discutiam sua vida entre duas doses de droga. Agora, o espaço é aberto, a câmera se dirige ao alto desse prédio, que se assemelha às muralhas de alguma fortaleza antiga ou medieval e de onde surge essa mulher de aspecto selvagem, de palavra nobre e dicção teatral que nos evoca Clitemnestra ou Medéia. *Ossos* (1997) e *No quarto da Vanda* nos mostravam jovens marginais arranjando sua vida no dia a dia. *Juventude em marcha* gira em torno de duas figuras mitológicas, vindas de longe e da noite dos tempos. Em primeiro lugar, Clotilde, que não veremos mais, mas

* Publicação original: “La lettre de Ventura”. *Trafic*, Paris, n.61, primavera 2007, p.5-9. Esta tradução brasileira foi publicada pela primeira vez num dossiê especial sobre Pedro Costa da Revista *Devires* – cinema e humanidades. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Vol. 5, n.1, janeiro / junho 2008, p.104-111.

que continuará a habitar o discurso do marido expulso, procura uma moradia apropriada para sua família numerosa e conta mais tarde à sua “filha” Bete como amansou a mulher brava num dia de festa da Independência em que ela cantava (desafinado) um hino à liberdade. Em segundo lugar, Ventura apresenta a figura de senhor decaído, exilado de seu reino africano, incapacitado para o trabalho por um acidente e para a vida social por uma alteração mental, uma espécie de errante sublime, entre Édipo e o Rei Lear, mas também entre os heróis fordianos Tom Joad e Ethan Edwards.

A tragédia invadiu, assim, o terreno da crônica. *No quarto da Vanda* há a luta, a cada plano, para extrair o potencial poético do cenário sórdido e da palavra sufocada de vidas atrofiadas, para fazer coincidir, para além de toda estetização da miséria, as potencialidades artísticas de um espaço e as capacidades dos indivíduos mais desclassificados de retomarem seu próprio destino. A imagem emblemática disso era oferecida pelo episódio em que um dos quatro ocupantes de um casebre se obstinava, por uma preocupação estética, em raspar com sua faca as manchas de uma mesa destinada à demolição. A figura de Ventura resolve o problema desde o início. Nenhuma miséria a câmera deveria engrandecer. Entre esta e Vanda, mãe de família em desintoxicação, ou Nhurro, transformado num respeitável empregado, vem se interpor Ventura, figura de destino trágico que nada pode reconciliar com as paredes brancas dos apartamentos novos e as imagens das telenovelas. Ele não é um desempregado inválido cuja difícil inserção pudéssemos seguir, mas um príncipe exilado que recusa exatamente toda e qualquer reabilitação “social”. Isso fica claro em dois episódios do filme, duas incursões de Ventura em espaços nos quais ele parece deslocado, duas confrontações com irmãos de cor que jogaram o jogo da integração. Primeiro, na visita ao apartamento novo em que o empregado da prefeitura, diante da janela, enumera as vantagens que os equipamentos esportivos e culturais do bairro proporcionariam à “esposa” e aos “filhos” de Ventura. Este, silhueta negra de costas em primeiro plano, levanta lentamente um braço majestoso na direção do teto: “tem muita aranha”, diz ele simplesmente. Num só gesto, a relação entre o administrador do conjunto habitacional e seu destinatário se inverte. O ex-pedreiro reuniu em sua atitude as duas ciências que a

tradição havia separado: a arte dos meios, arte mecânica do construtor de edifícios, e a arte dos fins, a arte de quem sabe como habitá-los. Às paredes brancas inabitáveis, que a televisão de Vanda preenche com seu rumor contínuo, opõem-se as paredes cinzentas da casa ou casebre em que Bete – ainda não reinstalada – e Ventura – a cabeça sobre os joelhos de sua “filha” – interpretam os desenhos fantásticos que os acasos de habitá-la e o mofo mesmo do prédio traçaram: a arte de habitar dos pobres se revela aí irmã da leitura das figuras aleatórias que celebrava Leonardo da Vinci, o pintor por excelência.

Essa relação entre a grande arte e a arte de viver dos pobres é o próprio objeto do filme. Sua ilustração espetacular aparece no segundo episódio, o da visita de Ventura ao museu, se é que podemos falar de visita. Com efeito, o filme nos transporta, sem transições narrativas, para uma sala da Fundação Calouste Gulbenkian, onde Ventura já está, apoiado na parede, entre o *Retrato de Hélène Fourment*, de Rubens, e um *Retrato de homem*, de Van Dyck. Silenciosamente, um empregado do museu, negro como o funcionário da prefeitura, vem fazer um gesto a Ventura para que ele saia, antes de pegar um lenço e de apagar os traços do intruso no chão, assim como o funcionário já fizera com o traço de sua cabeça na parede do apartamento novo. Mais tarde, ele vai buscar Ventura, assentado pensativo num sofá de estilo Regência, e o conduzirá, sempre em silêncio, à porta de serviço. O empregado está satisfeito com seu trabalho, longe da fauna cosmopolita e desonesta dos supermercados. “Aqui”, diz ele sobriamente a Ventura, “está tudo em paz, exceto quando chegam pessoas como nós, o que é raro”. Ventura não atenta para o que o outro diz. Sentado um pouco acima, sem olhá-lo, as árvores do jardim ao fundo, ele evoca seu país natal, fala do brejo que outrora existia ali e das rãs que saltavam naquele terreno que ele escavou, limpou, cimentou e gramou, antes de designar com um gesto imperial de mão o lugar em que, anos atrás, caíra de um andaime. Não se trata aqui de opor o suor e as dores dos construtores de museus à fruição estética dos ricos. Trata-se de confrontar uma história a outra, um espaço a outro, uma palavra a outra. No tratamento da palavra, o filme rompe de fato com os dois que o precederam. A ficção de *Ossos* se desenrolava sob o signo de um certo mutismo, o de Tina, jovem mãe atropelada pela

vida que ela transmitira. *No quarto da Vanda* adotava, com um jeito de documentário, o tom da conversa entre quatro paredes. *Juventude em marcha* instala blocos de silêncio entre dois regimes bem distintos da palavra. De um lado, há a conversa que prossegue no novo quarto de Vanda, o quarto da mãe de família que engordou e se aburguesou, invadido pela cama de casal com *design* de supermercado e pelo som ininterrupto da televisão, cuja tela nunca vemos. Vanda conta ali, no mesmo tom familiar de outrora, seu difícil retorno à normalidade. Ventura, porém, não conversa. Ele se cala quase sempre, impondo a massa escura da sua silhueta, ou a força de um olhar que talvez julgue o que está vendo ou talvez se perca ao longe, mas que em todo caso resiste a qualquer interpretação. A palavra que emerge desse silêncio e que dele se nutre varia entre a fórmula lapidar (próxima de um epitáfio ou de um hemistíquio de tragédia) e a dicção lírica. É sob esse modo que ele evoca, ao lado (ou, mais precisamente, atrás) de um interlocutor para o qual não olha, a partida de Cabo Verde num grande avião em 19 de agosto de 1972, que nos lembra uma outra partida, a de um poeta e seus dois amigos num carrinho em 31 de agosto de 1914¹.

Ouvindo essa palavra bem aprendida, que parece emanar, mais do que dos lábios de um locutor, diretamente do fundo de um ser e de sua história, é difícil não pensar na arte dos cineastas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, aos quais Pedro Costa consagrou um filme. Eles transformavam em partitura de oratório as narrativas de Vittorini para pô-lhes na boca de homens orgulhosos do povo, que, escandindo o texto sem olhar para nenhum interlocutor, atestavam, para a linguagem nobre e para a construção de um novo mundo comum, a capacidade idêntica dos pobres para o trabalho das mãos hábeis. Sentimos aqui, mais do que em qualquer outro filme de Pedro Costa, o eco da lição de cinema dos Straub. O filme apresenta, porém, um dispositivo de conjunto que o diferencia da poética e da política straubianas. A nobreza das vidas comuns se afirma aqui sob dois modos

1 Cf. Apollinaire, Guillaume. *La petite auto*. In: *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 1966. p.67-68.

diferentes: de um lado, o modo conversacional do quarto de Vanda; de outro, o modo “literário” que convém a esse espaço mítico traçado pelas perambulações de Ventura entre o casebre e os prédios novos, entre o passado e o presente, entre a África e Portugal. No entanto, a grande palavra da qual Ventura tem o monopólio, ao preço por vezes de esmagar um pouco Vanda e sua conversa, constrói-se ela mesma ao modo do *patchwork*. Isso é o que atesta o esplêndido episódio com variações da carta do emigrado, que dá ao filme seu refrão. Endereçada àquela que ficou no país, a carta traz ao mesmo tempo o cotidiano dos trabalhos ou sofrimentos e o amor que promete à amada cem mil cigarros, um automóvel, uma dúzia de vestidos e um buquê de três tostões. Dessa carta, Ventura modula diferentemente a recitação para ensiná-la a Lento, o iletrado. Ele a pronuncia ora perdido em seu devaneio, ora com a autoridade do professor que martela as palavras a serem incutidas numa cabeça refratária. Num certo sentido, esta é toda a propriedade de Ventura, a grandeza literária do autodidata que todos os dias aprende “umas palavras novas e bonitas, só para nós dois (...) assim à nossa medida, como um pijama de seda fina”. Ora, Pedro Costa compôs essa carta com base em duas fontes diferentes: de um lado, cartas reais de emigrados – como aquelas das quais fora emissário entre Cabo Verde e Lisboa e que lhe franquearam o acesso ao bairro de Fontainhas – e, de outro, uma carta de poeta, uma das últimas enviadas do campo de prisioneiros de Flöha por Robert Desnos a sua mulher Youki. A palavra do poeta francês morto em Terezin se funde à palavra dos letrados da imigração para compor uma partitura do mesmo gênero daquela talhada por Danièle Huillet e Jean-Marie Straub nos textos de Vittorini. Lento nunca aprenderá a carta, da qual de resto não precisa, mas, numa moradia devastada pelo incêndio, Ventura, o louco, o senhor, pousará, sempre sem olhá-lo, sua mão tendida sobre a dele, conferindo-lhe a dignidade trágica, o direito de chorar a sorte de seu amigo, assim como seu amigo chorou a sua.

A diferença de poética é também uma diferença de política. Para afirmarem uma dignidade política dos homens do povo idêntica à sua dignidade estética, os Straub eliminaram a miséria cotidiana das preocupações e das falas dos seus personagens. Seus operários e

camponeses nos oferecem em direto, diante apenas das potências da natureza e do mito, algumas horas de comunismo, algumas horas de igualdade sensível. Ventura, por seu turno, apesar do título aliciante do filme, não propõe nenhum comunismo, passado, presente ou futuro. Ele permanece até o fim o Estrangeiro, aquele que vem de longe para atestar a possibilidade de cada ser de ter um destino e de fazer-lhe jus. Nos “filmes-Vittorini” dos Straub, a querela dialética e a capacidade lírica se fundiam, no fim das contas, na epopéia coletiva de um comunismo eterno. Em Pedro Costa, não há unidade épica: a preocupação política não pode, para cantar a glória comum, escapar à criação laboriosa das vidas ordinárias. A capacidade dos pobres permanece dividida entre a conversa familiar de Vanda e o solilóquio trágico de Ventura. Nem horizontes abertos da aventura comum² nem punho fechado de rebelde irreconciliado são usados para concluir *Juventude em marcha*. O filme se fecha, como numa pirueta, no quarto de Vanda, onde Ventura, o homem que inventa seus filhos, assume o papel de *baby-sitter*, sem que saibamos bem se é ele quem olha a filha de Vanda ou se é a criança quem vela pelo repouso do homem alquebrado. A fé na arte que atesta a grandeza do pobre – a grandeza do homem qualquer – brilha aqui mais do que nunca. Entretanto, não é mais aquela que a assimilava à afirmação de uma salvação. Foi aí talvez que se alojou a irreconciliação, da qual Pedro Costa é hoje o maior poeta.

Tradução: Mateus Araújo Silva

2 No original, “ni lointains ouverts d’aventure commune” (nota e grifos do tradutor).

Vanda e Ventura: elogio aos ruídos como fonte de beleza

Felipe Bragança

Não é novo dizer que é a partir de *No quarto da Vanda* (2000) que Pedro Costa inventa o lugar de seu cinema no panorama mundial. Essa é apenas uma breve observação sobre como nesse filme havia uma passagem secreta para o visível e a visibilidade do ruído da imagem digital como nunca antes no cinema, o que se solidifica em *Juventude em marcha* (2006) como paradigma e divisor de águas.

Se seus primeiros longas eram filiáveis ainda a um certo “bressonismo” (vou chamar assim, perdoem-me) em que a austeridade de encenação era filha de um lirismo simbólico, a partir de *No quarto da Vanda*, a estilização do estranhamento de *Ossos* (1997), *Casa de lava* (1994) e *O sangue* (1989) parece dar lugar a um contato direto com o ruído, com a imagem do defeito latente da existência da própria imagem – um estatuto em que a fantasmagoria da imagem deixa de estar naquilo que se encena para comentá-la como confusão, mas naquilo que a imagem evoca para ela como latência.

A questão é: a partir de Vanda e até Ventura, é como se Costa deixasse de contar fábulas sobre uma Lisboa dos excluídos, dos becos e dos desterrados e fosse tomado mesmo por esses becos, considerados como força recortada pela câmera, e não como “assunto” decupado.

A partir de Vanda e com seu auge (?) em Ventura, as palavras e as imagens em Costa se tornam brutais e melódicas com uma musicalidade surda e longa, partindo de uma transparência e uma secura em que não se busca a naturalidade daquilo que imita o verdadeiro, mas a verdade daquilo que enfrenta o “natural” como gesto nulo e sem alma. A alma está no que se estranha, e aí o cinema de Costa se distancia completamente de um cinema de observação do fluxo tão comum no cinema contemporâneo.

Como estrutura, a enumeração quase mecânica de planificações belíssimas, cortando de choque em choque visual, que Costa desenha em *Juventude em marcha*, encontra eco na beleza e secura da repetição mecânica que Ventura fará das palavras

apaixonadas da carta que ajuda a escrever. Os longos planos, em que a imagem vibra (e a vibração da imagem digital aqui é partido, não obstáculo) seus fantasmas e suas memórias de luz e sombra, criam rachaduras em que as palavras murmuradas se encaixam de forma ríspida e musical – como a agulha se encaixa na vitrolinha ruim que toca o hino da juventude comunista cabo-verdiana em certa passagem do filme. É das brechas de suas imagens (dos escuros, da visibilidade cortada) que vêm as palavras – como que ligadas àquele pequeno aparelho de vinil a funcionar por ranhuras traçadas por uma agulha a lhe limpar as frestas.

Dessas brechas, dessa encenação feita de saltos, de pulos aveludados como o som de uma vitrolinha, é que Vanda e Ventura vão fazer seu acúmulo de existência na tela e destilar a sensação de que é possível um cinema com cheiro e com umidade como poucas vezes visto.

Essa instalação do fantasmático como atmosfera do visível nos deixa perceber como a estrutura dramática dos filmes faz com que seus dois principais personagens, Vanda e Ventura, tornem-se – ao contrário de um cinema do real como desvelamento – mitos de si mesmos vagamente apreendidos por quem os olha.

Vanda, em sua postura de Deusa, oráculo refestelado a narrar a vida, e Ventura, em sua postura vampiresca, quase um Nosferatu abandonado em busca de suas sombras perdidas, formam uma dupla de seres fantásticos que dão à Lisboa de Pedro Costa esse estatuto de superfície em decomposição e recomposição, em que as ruínas assombram os avanços dessa nova cidade branca e planejada que tenta dar fim aos polos de sujeira, onde, como diz uma das filhas de Ventura, pode-se “imaginar coisas”. Não à toa, na brancura do apartamento novo, Ventura nota a pequena aranha sobre a superfície lisa – num gesto doce e irônico que parece indicar a impossibilidade real do esgotamento do erro.

Seres míticos de um tempo perdido dobrado sobre o presente normativo, abandonados pela história que a cidade parece querer limpar para a construção de um futuro opaco, Vanda e Ventura vão teimosamente agindo como zumbis (comum se comparar os personagens de Costa a mortos-vivos perambulantes, desde *Ossos*)

vindos de uma dimensão sobreposta à de um real visto como norma do cotidiano.

O plano final de *Juventude em marcha* é de uma beleza monstruosa justamente por resumir – na figura deitada de Ventura sob o som da TV, enquanto aquela menina (sua neta) aparece como um bicho vindo por debaixo da cama – a ideia de que alguma coisa continua (e continuará) assombrando a cidade, o cinema e seus espaços em que houver vida.

Nesse cinema aparentemente austero e inflexível, brota, assim, uma poesia do erro em que, mesmo que a cidade, a narrativa cinematográfica, as tecnologias do audiovisual, possam ser massificados como território da perfeição e da limpeza, dos milhões de pixels e da alma “sadia” (burguesa?), o cinema (de Costa, de Vanda e de Ventura) fará o convite a duvidar da vitória da ordem. Uma dúvida cultivada a cada sombra desenhada, a cada recorte de luz que se encontra em meio ao cinza, a cada palavra que nos chega murmurada como um feitiço ou uma carta de amor.

Pedro Costa e sua poética da pobreza*

Mateus Araújo Silva

“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, p.68

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* (1989), seu notável longa de estréia, ainda permanece na antessala 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 ser¹, os filmes seguintes dão a ver, de modo cada vez mais frontal e direto, personagens pobres vivendo em

* Publicado originalmente num Dossiê sobre Pedro Costa da revista *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, UFMG, Vol. 5, n.1, janeiro / junho 2008, p.26-45. De lá para cá, Costa nos deixou outros trabalhos (notadamente o longa *Ne change rien*, de 2009), foi objeto de publicações importantes (notadamente o volume coletivo *Cem mil cigarros*, publicado em Portugal em 2009 com organização de Ricardo Matos Cabo, e o livrinho que acompanhou a edição francesa de *No quarto da Vanda* em DVD pelas edições Capricci em 2008) e de amplas retrospectivas, dentre as quais pude ver uma integral na Cinemateca Francesa, na presença do cineasta. No dilema entre atualizar este texto à luz de todos estes novos elementos e deixá-lo tal como foi escrito, como um momento da recepção de Costa no Brasil, optei pela segunda via, deixando para outra ocasião uma abordagem mais completa do conjunto de seus filmes. (Nota do autor).

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 *Amarga esperança* (*They live by night*, Nicholas Ray, 1947)

comunidades ameaçadas, nas franjas da sociedade. De *Casa de lava* (1994) a *Tarrafal* (2007), seu cinema elegeu pobres portugueses ou imigrantes (notadamente cabo-verdianos) 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 essa dialética permite dividir a evolução interna do seu trabalho de 1994 a 2007 em dois momentos principais, o primeiro compreende *Casa de lava* (1994) e *Ossos* (1997), o segundo se estende de *No quarto da Vanda* (2000) a *Tarrafal* (2007). Aquele 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. Este nos aparece como uma *imersão* na pobreza, o cineasta encontrando sua forma e desenvolvendo-a em todo 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 a 2007, à luz desses aspectos me permite também

e *O mensageiro do diabo* (*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, *My ain folk*, 1973, *My way home*, 1978), que mostra de modo mais depurado a vida duríssima de dois órfãos crescendo como podem na penúria material e afetiva.

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 (Isaac de Bankolé), imigrante acidentado em Lisboa (onde caiu, ou se jogou, de um prédio em construção em que trabalhava) e repatriado pelos contrerrâneos 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 dessa 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 *O sangue* parecia, apesar de seus percalços,² ter se assujeitado aos imperativos de uma ficção prévia, sentimos em *Casa de lava* e *Ossos* que esse esquema tradicional começa a balançar, a experiência da filmagem com as comunidades pobres flexibiliza, redefine ou modifica os parâmetros iniciais de uma ficção que a precedia. Na verdade, o encontro com os pobres nesses dois filmes, que mudará 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 Emmanuel 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 de *O 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 linguística 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 atribuir aos pobres de Lisboa alguns

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: “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 Emmanuel 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 a *O 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 *Tarrafal* (cidade da sua ilha de Santiago, onde Salazar fez construir, em 1936, uma prisão para degradar presos políticos).

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 exiguidade 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 novamente, personagens de enfermeiras têm um papel central em ambos os filmes, interagindo com os protagonistas pobres que viram a morte de perto e a quem 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 desejo de ajudar os pobres, evocando ao mesmo tempo outras personagens femininas

6. Ambos começavam e terminavam com planos de exteriores.

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, remete-nos à “conversão aos pobres” vivida pela personagem de Irène Gérard, interpretada pela mesma Ingrid Bergman em *Europa 51* (Rossellini, 1951-2).⁸

O cineasta, no entanto, não endossa inteiramente o ponto de vista dessas personagens assistenciais ou lhes dá a última palavra nos filmes sem estabelecer uma 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 sugere que o cineasta precisa, ainda, em sua aproximação em relação 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 de *O sangue* a *Ossos*. E anunciam ainda seu desejo de ultrapassar essa aproximação para imergir de vez no universo da pobreza, o que ele fará nos filmes seguintes. Com efeito, ambas saem literalmente do hospital para entrarem 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

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 McIsaac 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.

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.

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 desse 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 em marcha* (2006) invertem a equação⁹ 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

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 isso não impede, em todo o caso, a ficção de nascer das filmagens, em vez 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 tende a retomar, no todo ou em parte, assim como 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-feira 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).

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* (178') e *Juventude* (154'), por exemplo, escapam da duração padrão e se aproximam, nesse aspecto, da duração dilatada dos filmes de um Rivette, que Costa aprendeu a respeitar nos cursos de António Reis (de 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 Fontainhas,

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, mostrando, 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 Fontainhas noutra 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 cenas, enfim, mostram-no visitando o apartamento de um conjunto habitacional onde ele deveria ser realojado após a destruição de Fontainhas, 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 quais Costa se aproximara mais fortemente na produção dos filmes. Mais próximo dos pobres do que antes, Costa parece não precisar mais encenar seu contato com eles, bastando-lhe viver o trabalho cotidiano que eles partilham. Assim, a figura dramática do *alter ego* mediador é simplesmente eliminada da representação: o cineasta pobre (despojado do aparato cinematográfico habitual) estabelece uma

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 considera *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 nessa mesma época.

13 Pouco tempo depois, sem conhecer o filme de Costa, um jovem cineasta chinês, Wang Bing, fez em *A oeste dos trilhos* (*Tie Xi Qu*, 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. Ver seu artigo “O trabalho do cinema”, no Dossiê Pedro Costa da revista *Devires* (Belo Horizonte, Brasil), vol.5, n.1, janeiro / junho 2008, p.58-83.

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 circunscção dos espaços em que eles se movem e a sensação de exiguidade dos interiores, que já marcavam *Ossos*, acentuam-se a partir de *Vanda*,¹⁴ que as explora de modo a produzir uma ideia 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 Fontainhas (que Costa qualificou de “gueto” numa entrevista sobre *Ossos*)¹⁶ ou no interior das suas casas. Os imigrantes cabo-verdianos Ventura e José Alberto Tavares, que protagonizam esses filmes, ganham uma dimensão de prisioneiros deportados, graças a duas decisões do cineasta. A primeira decisão foi a de retomar em *Juventude* uma carta criada por Costa para *Casa de lava*, com base na carta escrita em 15 de julho de 1944, do campo de concentração nazista de Flôha, por Robert Desnos para a sua esposa Youki, que ele deixara em Paris ao ser capturado pelos alemães. Desnos dizia ali:

Meu amor, nosso sofrimento seria intolerável se não pudéssemos considerá-lo como uma doença passageira e sentimental. Nosso reencontro vai embelezar nossa vida por pelo menos trinta anos. De minha parte, tomo um bom gole de juventude, voltarei cheio de amor e de forças! Durante o trabalho, meu aniversário me fez pensar longamente

14 Lembremos as muitas cenas que mostram o uso de droga ou a 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 *Onde jaz o teu sorriso?*), 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 esse gesto não é sistemático nem nesse 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 sequestrado no apartamento dos homens que perseguiam seu pai, perto do fim de *O Sangue*.

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

em você. Esta carta chegará a tempo para o teu aniversário? Quisera eu te oferecer cem mil cigarros, doze vestidos de grandes costureiros, o apartamento da Rue de Seine, um carro, a casinha da floresta de Compiègne, aquela da Belle-Isle e um pequeno buquê de flores de quatro tostões. Em minha ausência, compre sempre as flores, que eu te pagarei. O resto, eu te prometo para depois.

Mas antes de mais nada, beba uma garrafa de bom vinho e pense em mim. Espero que nossos amigos não te deixem sozinha neste dia. Eu lhes agradeço pela devoção e a coragem. Recebi há oito dias um pacote de J.-L. Barrault. Dê-lhe um abraço e a Madeleine Renaud também, este pacote me prova que minha carta chegou. Não recebi resposta, que espero a cada dia. [...]. Que fim levaram meus livros no prelo? Tenho muitas idéias de poemas e romances. Lamento não ter nem a liberdade nem o tempo de escrevê-los. Você pode em todo caso dizer a Gallimard que em três meses após meu retorno, ele receberá o manuscrito de um romance de amor de um gênero completamente novo. Termina esta carta por hoje.

Hoje, 15 de julho, recebi quatro cartas, de Barrault, de Julia, do Dr. Benet e de Daniel. Agradeça-lhes e peça-lhes minhas desculpas por não lhes ter respondido. Só tenho direito a uma carta por mês. Até agora, [não recebi] nada da tua mão, mas eles me dão notícias de você. Fica para uma próxima. Espero que esta carta seja a nossa vida futura [...]. Robert¹⁷

A segunda decisão de Costa, à qual voltarei mais adiante, foi a de atribuir o 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.

17 Robert Desnos, “Lettre à Youki”, in *Destinée arbitraire*. Textes reunis et présentés par Marie-Claire Dumas avec de nombreux inédits. Paris : Gallimard (collection Poésie), 1963, p.240-241. A tradução é minha, publicada no Dossiê Pedro Costa da revista *Devires* (Belo Horizonte, Brasil), vol.5, n.1, janeiro / junho 2008, p.12.

Fundida com outras cartas escritas por imigrantes cabo-verdianos às suas mulheres, que eles deixaram no arquipélago ao partirem para Portugal, uma variante da 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, 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 projetada 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, irmã também ao desse último o “destino arbitrário” de Desnos, morto no campo de Terezin, na Tchecoslováquia, em 8 de junho de 1945. Entretanto, essa 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 essa 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 variante da carta de Desnos “crioulizada” vem a primeiro plano em *Juventude*, numa versão compacta, cuja essencialidade parece aparentá-la mais à poesia do que à prosa:

Nhá Cretcheu, meu amor,
o nosso encontro torna a nossa vida mais bonita,
pelo menos há trinta anos.
Pela minha parte, torno-me mais novo e volto cheio
de força.

Eu gostava de te oferecer cem mil cigarros,
Uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos,
um automóvel,
uma casinha de lava que tu tanto querias,
um ramalhete de flores de quatro tostões.
Mas antes de todas as coisas
Bebe uma garrafa de vinho do bom,
Pensa em mim.
Aqui o trabalho nunca para.
Agora somos mais de cem.
No outro ontem, no meu aniversário
Foi altura de um longo pensamento para ti.
A carta que te levaram chegou bem.
Não tive resposta tua.
Fico à espera
Todos os dias, todos os minutos
Todos os dias aprendo umas palavras novas e
bonitas, só para nós dois.
Mesmo assim à nossa medida,
Como um pijama de seda fina que tu não queres.
Só posso te chegar uma carta por mês.
Ainda sempre nada da tua mão.
Fica para a próxima.¹⁸

Repetida oralmente por Ventura em várias cenas de *Juventude*, essa carta vira *leitmotiv*, conferindo a esse personagem e aos imigrantes cabo-verdianos que ele representa um estatuto análogo ao do poeta Desnos, aprisionado num campo de concentração nazista. Essa analogia resulta de uma escolha muito refletida do cineasta, que a remete a um sentimento do próprio Ventura em Portugal,¹⁹ e que alude a ela na entrevista aos *Cahiers du Cinéma* de janeiro de 2007²⁰ e a comenta com mais detalhe numa entrevista de janeiro de 2008 a Raphaël Lefevre, reproduzida no site <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com>:

18 Reproduzo aqui a transcrição da carta de Ventura publicada no já citado dossiê Pedro Costa da revista *Devires* (Belo Horizonte, Brasil), vol.5, n.1, janeiro / junho 2008, p.13.
19 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.

20 “(...) 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).

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 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*. 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 que adverte 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 esse filme uma ressonância fortemente straubiana.²¹

Ao dar a esse curta o nome da cidade de Tarrafal, onde a ditadura salazarista construíra, 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, com 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.

Entretanto, esses imigrantes aparecem 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.²² Nos filmes de Costa, a prisão como tal nunca é mostrada, ela permanece

21 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 pregnante da faca cravada na terra em *A morte de Empédocles* (*Der Tod des Empedokles*, 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 *Onde jaz* deveria ser comentado para valer.

22 No cinema europeu moderno, o filme exemplar dessa visão ainda é, no registro da comédia, *Onde está a liberdade?* (*Dov'è la libertà?*, Roberto Rossellini, 1952-54), no qual Salvatore Lojaco (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, assim arrepende-se de ter saído e tenta voltar ao cárcere.

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 corresponsáveis pela construção mental da imagem dos pobres-prisioneiros e dos imigrantes-deportados, duplicando, assim, sua corresponsabilidade real pelas políticas públicas dos seus governantes eleitos, que, no âmbito da realidade extracineamatográfica, 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) ou como Rivette tende a nos apresentar o mundo como teatro ou *complô* (ainda quando não nos dá a ver peças de teatro, ou preparações de *complô*), os últimos filmes ficcionais de Costa tendem a nos fazer ver o mundo dos pobres e imigrantes que vivem na metrópole como uma prisão e uma deportação, mesmo sem mostrá-las. Partilhando com o espectador a elaboração dessa visão carcerária da experiência social daquelas pessoas, acentua-se, 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 o teu sorriso?*, *Juventude* e *Tarrafal*) etc.²³ O lançamento de *Ne change rien* em 2009 também poderia sugerir o início de uma nova fase – de que não me ocupei neste ensaio.

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, essa 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.²⁴ 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 (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

23 Essa organicidade da filmografia e esta essa 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 fica 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), *Dois soluções para um problema* (1975), *Caso n.1*, *Caso n.2* (1979), *Os alunos do curso preparatório* (1985), *Onde fica 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.

24 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 incontri*, 2006; *Le genou d'Artemide*, 2008).

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, o itinerário de Costa até 2007, 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 recalá-la. Talvez tenha sido 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-filmica, 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.²⁵ Esse reordenamento franqueia 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 filmografia²⁶, emprestando conotações orgânico-fisiológicas aos primeiros filmes e conotações políticas aos últimos, com base em referentes que eles não mostram na imagem (*o sangue*, *os ossos* e a

25 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.

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

juventude em marcha de que falava a canção comunista cabo-verdiana e 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,²⁷ ou de um poema de Trakl que fala 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.²⁸ 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.²⁹ Pensemos, por exemplo, em certos filmes de Ken Loach, dos irmãos Dardenne ou de Aki Kaurismaki (o mais criativo dentre eles),³⁰ que partilham alguns personagens, temas e situações dramáticas com os de Costa: acidentes de trabalho, exploração dos imigrantes e dos trabalhadores em geral, entre ajuda e solidariedade dos excluídos. Mas uma comparação mais atenta permite medir a *diferença* de Costa, tanto no método quanto nos

27 Segundo o próprio Costa, *Casa de lava* teria se inspirado em *A morta viva* (*I walked with a zombie*, 1943), e *Tarrafal* em *A noite do demônio* (*Night of the demon*, 1957).

28 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.

29 Os filmes europeus que vêm trabalhando essa 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 *CinémaAction* sobre a problemática dos imigrantes no cinema: n. 8, été 1979 (“Cinemas de l’émigration”), hors-série 1981 (“Cinéma contre racisme: visages des communautés immigrées”) e n. 24, 1983 (“Cinemas de l’émigration 3”).

30 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), Abdellatif Kechiche (*La faute à Voltaire*, 2000) e Nicolas Klotz (Paria, 2000, e *La blessure*, 2004), entre muitos outros.

resultados propriamente estéticos³¹. 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 com quem a 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 *Onde jaz o teu sorriso?*, realizado por Costa em 2001 sobre o trabalho de remontagem de *Gente da Sicília* (*Sicília!*, 1999) 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,³² que já havia, de um modo ou de outro, deixado traços, desde os anos 1970, em cineastas tão diversos quanto António Reis, Margarida Cordeiro, João César Monteiro,³³ Manoel

29 Os filmes europeus que vêm trabalhando essa 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 *CinémaAction* sobre a problemática dos imigrantes no cinema: n. 8, été 1979 (“Cinemas de l’émigration”), hors-série 1981 (“Cinéma contre racisme: visages des communautés immigrées”) e n. 24, 1983 (“Cinemas de l’émigration 3”).

30 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), Abdellatif Kechiche (*La faute à Voltaire*, 2000) e Nicolas Klotz (Paria, 2000, e *La blessure*, 2004), entre muitos outros.

31 Compare-se, por exemplo, a maneira elíptica como Costa trata a situação (vivida 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* (Ken Loach, 1991) e de *A promessa* (*La promesse*, Luc e Jean-Pierre 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*.

32 Num paradoxo que só posso sugerir aqui, mas cuja verificação e explicação exigiram 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.

33 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, Vitor Silva Tavares nota que “o homem de cinema vivo, contemporâneo, com quem João César Monteiro tinha mais proximidade, por

de Oliveira (sobretudo em *Amor de perdição*, de 1978),³⁴ João Botelho (em *Tempos Difíceis*, de 1988) e Alberto Seixas Santos (em *Gestos e fragmentos*, de 1980-82).³⁵ Essa dupla radicalização – de um cinema dos pobres e de um diálogo com os Straub – se consuma nos últimos filmes ficcionais de Costa, sua contribuição maior ao cinema contemporâneo.

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).

34 Cf. DE BAECQUE E PARSI, 1996, p.91 e 161.

35 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).

Bibliografia

AMIEL, Vincent. «Pedro Costa et le grave empire des choses». *Positif*, n.488, octobre 2001, p. 58-60.

BOUQUET, Stéphane. «La poésie est un énigme» [sobre Casa de lava]. *Cahiers du Cinéma*, n. 490, avril 1995, p. 58-59.

BURDEAU, Emmanuel. «Seul le cinéma: Pedro Costa tourne *Dans la chambre de Vanda*». *Cahiers du Cinéma*, n. 536, juin 1999, p. 60-62.

_____. «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.

_____. «Éloge de 'Tiexi Qu' [1994]». *Cahiers du Cinéma*, n. 586, janvier 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. *Images documentaires*, n. 44, 1^{er} et 2^e trimestres 2002 («Malaise dans le documentaire?»), p. 41-49.

_____. «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.

_____. «Pedro Costa». [Depoimento sobre António Reis]. In: MOUTINHO, Anabela & LOBO, Maria da Graça (Orgs.). *António Reis e Margarida Cordeiro: a poesia da terra*. Faro: Cineclub de Faro, 1997, p. 62-68.

_____. «La vie des morts» (entrevista a Dominique Marchais). [1998a]. *Les Inrockuptibles*, n.137, 1998, p.32-35.

_____. «Trois questions à... Pedro Costa» (propos recueillis par Jacques Maldelbaum). [1998b]. *Le Monde*, 05/02/1998.

_____. «Un cinéaste punk» [sobre Ozu]. *Cahiers du Cinéma*, n. 603, juillet-août 2005, p. 85.

_____. «Mon regard et celui des acteurs étaient le même». [2007a]. Entretien à propos de 'En avant, jeunesse'. *Cahiers du Cinéma*, n. 619, janvier 2007, p. 74-78.

_____. «Entretien avec Pedro Costa» (par Jacques Lemièrre). [2007b]. *Images Documentaires*, n.61/62, 2^e et 3^e trimestres 2007 («Le cinéma documentaire portugais»), p. 72-97.

_____. «Entrevista de Pedro Costa a Pedro Maciel Guimarães e Daniel Ribeiro» [2007c]. *Catálogo do 11º Forumdoc.br.2007 - festival do filme documentário e etnográfico*. Belo Horizonte, 2007. [CD em separado].

DE BAECQUE, Antoine & PARSI, 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.

Devires – Revista de Cinema e Humanidades, Belo Horizonte (Brasil), Vol.5, n.1, janeiro / julho 2008, Dossiê Pedro Costa, p.6-167 (rico Dossiê, com uma apresentação e dez artigos sobre o cineasta).

EISENSCHITZ, Bernard. «Passerelles». *Cinéma 03*, Printemps 2002, p.5-19, section 'Comme tout devient bruyant', p. 10 [sobre *No quarto da Vanda*].

GALLAGHER, Tag. «Straub Anti-Straub». *Senses of Cinema*, Issue 43, april-june 2007, site www.sensesofcinema.com/contents/07/43/costa-straub-huilet.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*]. *Cahiers du Cinéma*, n. 521, février 1998, p. 72-3.

_____. «Les amants de la nuit» [sobre *O Sangue*]. *Cahiers du Cinéma*, n. 542, janvier 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.

MATOS CABO, Ricardo (org.). *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, 334p.

NEYRAT, Cyril. «Entrer au musée (et en sortir)». *Cahiers du Cinéma*, n. 613, juin 2006, p. 22-3.

_____. «Pas de Géant». *Cahiers du Cinéma*, n. 631, février 2008, p. 24-26. Trad. brasileira de Mateus Araújo Silva: "Passo de gigante". *Devires – Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, UFMG, Vol.5, n.1, janeiro / julho 2008, Dossiê Pedro Costa, p.112-121.

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». *Cahiers du cinéma*, n. 523, avril 1998, p. 34-36.

_____. «Os quartos do cineasta». In: COSTA, STRAUB, HUILLET *et al.* *Onde jaz o teu sorriso? Diálogos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 131-141.

_____. «La lettre de Ventura». *Trafic*, n. 61, Printemps 2007, p. 5-9. Trad. brasileira de Mateus Araújo Silva: “A carta de Ventura”. *Devires – Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, UFMG, Vol.5, n.1, janeiro / julho 2008, Dossiê Pedro Costa, p.104-111.

REVAULT D’ALLONES, Fabrice (Dir.). *Pour João César Monteiro*. Crisnée: Yellow Now, 2004.

RIVETTE, Jacques. «La séquence du spectateur». (propos recueillis par Frédéric Bonnaud). *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]. *The Chicago Reader*, 15/11/2007.

Site <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com>

TESSON, Charles. «Lisbonne année zéro». *Cahiers du Cinéma*, n. 560, septembre 2001, p. 81-82.

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

Filmar o ato de criação: Pedro Costa e a poética das artes

Pedro Maciel Guimarães

“Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer.
Um criador só faz aquilo que ele necessita.”

Gilles Deleuze¹

A obra de grandes diretores do cinema mundial (Welles, Buñuel, Rossellini, Godard, Rohmer, Oliveira e Monteiro) organiza-se em ciclos. Com Pedro Costa não é diferente. Na filmografia do diretor português, o mais flagrante e discutido desses grupos de filmes com temáticas ou formas comuns é aquele iniciado com *Casa de lava* (1994), marcado por uma preocupação de Costa em derrubar as barreiras da definição clássica dos gêneros cinematográficos. Entretanto, existe um outro grupo, mais subterrâneo e discreto, no qual o cineasta faz da criação artística, no sentido amplo, seu objeto de observação: o ciclo sobre a poética das artes.

O termo “poética” deve aqui ser entendido no sentido da tradição aristotélica de pensamento da criação artística, que volta sua atenção não somente para o objeto pronto – a obra –, mas sobretudo para o “fazer artístico”. Desde a Antiguidade, a poética de Aristóteles foi recuperada e retrabalhada infinitas vezes. Dentre essas releituras, a mais consistente é a de Paul Valéry, que sugere o termo *poiétique* para se aproximar ainda mais da raiz grega *poiein*, que significa criar, inventar. A poética – ou poiética – define-se, então, como o estudo do “fazer” e substitui frequentemente, sobretudo no meio universitário, o termo “criação”, acusado por vezes de vago ou empírico demais.

Menos numerosos, os filmes do ciclo da poética das artes são, no entanto, altamente definidores do perfil de Pedro Costa como investigador da essência da imagem cinematográfica (“fictício-ilusionista” ou retranscrissora do real?), o que nada mais é do que um desdobramento das questões levantadas pelo cineasta nos filmes

¹ “Qu’est-ce que l’acte de création?”, *Trafic* n° 27, outono de 1998, p. 133-142.

do “outro” ciclo como *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006).

Considero, então, como “filmes poéticos” do diretor *Onde jaz o teu sorriso?* (2001) e *Ne change rien*² (2009). A princípio díspares quanto ao tema que propõem, essas duas obras são extremamente próximas no que diz respeito à posição do cineasta perante o objeto filmado e, mais ainda, à vontade clara de esmiuçar e representar o ato de criação artística.

A Providência quis que Pedro Costa se tornasse cineasta e não diretor teatral, artista pictórico ou compositor musical. O cinema tem sido encarado desde seu nascimento como o instrumento mais legítimo e completo de observação e investigação do fazer artístico. Isso porque a imagem cinematográfica, graças à ontologia fotográfica que está na sua base, é o meio de representação que melhor consegue reproduzir, destrinchar ou analisar seu próprio ato de criação ou o ato de criação de outras artes. O cinema torna-se, assim,

um mecanismo de *gravação* de documentos sobre as obras e os artistas em sua ação criativa; um mecanismo de *narração* dos momentos constitutivos de uma obra sendo feita ou de uma vida de artista sendo vivida; um mecanismo de *exploração* de processos profundos que uma obra contém em si própria e que a fazem existir e

2 É essencial aqui fazer a distinção entre “filmes poéticos” no sentido de Aristóteles e Paul Valéry e a acepção usual de “cinema poético”. Esse segundo sentido remete diretamente à distinção feita por Pasolini entre “cinema de prosa” e “cinema de poesia” (cf. *L'expérience héretique*, Paris, Payot, 1976 e “Entretien avec Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli”, *Cahiers du Cinéma Hors Série*, 1981). O diretor italiano defende, assim, que “cinema de poesia” produz filmes em que há um predomínio do estilo pessoal do diretor que se materializa na utilização singular das especificidades da linguagem cinematográfica (iluminação, montagem, direção de atores) e que “cinema de prosa” é aquele que se limita a uma simples descrição de coisas e narração de fatos. Tese altamente criticada, sobretudo por Christian Metz, por transferir para o meio de representação cinematográfico noções de origem literária, a distinção de Pasolini está na base da banalização do conceito de poesia ligada ao cinema, que ainda hoje serve para descrever um maravilhamento do espectador diante dos efeitos psicológicos alcançados pelos filmes (identificação, emoção, contemplação).

significar; e um mecanismo de *invenção* de meios artísticos de *mise-en-scène* desses processos.³

A principal diferença entre a abordagem poética de *Onde jaz o teu sorriso?* e *Ne change rien* está na reflexividade. Isso porque o filme sobre o casal Jean-Marie Straub e Danièle Huillet é um filme sobre a criação cinematográfica, já o segundo acompanha momentos da criação musical da cantora francesa Jeanne Balibar. No primeiro, como ilustra de maneira brilhante a abertura de *O desprezo* (*Le mépris*, Jean-Luc Godard, 1963), o cinema olha para o próprio cinema sem, no entanto, sucumbir à tentação de se recriar um processo fictício de criação artística, como na grande maioria dos filmes em metalinguagem. Já o segundo é o cinema olhando para as outras artes e fazendo delas seu objeto de investigação.

É nessa segunda perspectiva de investigação que artistas como Pablo Picasso e Jackson Pollock tiveram suas “pinceladas” observadas e dissecadas pela imagem cinematográfica. Do primeiro, o filme-ensaio de Henri-Georges Cluzot, *O mistério Picasso* (*Le mystère Picasso*, 1956), esmiuça os detalhes de momentos fulgurantes da criação ao ressaltar as hesitações do traço do artista, a modificação de intensidade do toque do pincel ou a transformação radical da representação de um objeto (qual dispositivo mostraria melhor que, na obra de Picasso, “mulher” e “vaso de flores” podem ter a mesma origem formal?). O filme de Cluzot é uma investigação não somente objetiva do ato de criação (a câmera acompanha cada efeito sobre a tela do pincel do artista), mas revela também o lado psicológico da criação como indica a voz em *off* que abre o filme: “para saber o que se passa na mente do pintor, basta seguir o movimento de sua mão”.

Num movimento de apropriação similar das artes plásticas pelo cinema e pela fotografia, Jackson Pollock foi um dos artistas mais

3 P.-Henry Frangne, G. Mouëllic e C. Viart, “Entre captation et fiction : tensions et inventions du cinéma face à l’acte de création”, *Filmer l’acte de création*, PUR, Rennes, 2009, p. 19. Esse texto é a introdução de um compêndio de análises de um colóquio realizado na universidade Rennes 2 Haute Bretagne entre 15 e 17 de março de 2007.

filmados e fotografados em seus momentos de criação⁴. É verdade que o caso do pintor americano é singular, pois as técnicas inabituais usadas por Pollock, sobretudo o *dripping*, tornavam indissociáveis o “objeto artístico” do “fazer artístico”. A frenesia com a qual o pintor interagia com suas telas e materiais faz do “criar arte” de Pollock um objeto artístico à altura dos seus quadros, o que transformou o artista num dos precursores das performances artístico-teatrais.

Nesses dois casos, o gesto artístico do pintor é colocado diretamente no centro da imagem fílmica, o que pode ser comparado com a proposta de Roland Barthes de se compreender a criação literária por meio do “sentido manual da palavra, a ‘scription’, ato muscular de escrever, de traçar as letras... esse gesto através do qual a mão pega uma ferramenta, apoia-a numa superfície e avança pesando e acariciando”⁵. É bem verdade que o gesto criador do pintor, do escultor ou do escritor – e a evolução desse gesto em busca da forma final da obra – pode ser mais facilmente representável e analisável do que o gesto de outros artistas. Não é por acaso que colecionadores, analistas genéticos e críticos de arte dão grande atenção para os “restos” ou os objetos de preparação de uma obra de arte “autográfica”⁶ (aquela em que criação é sinônimo de execução) como a pintura ou a escultura. Transformados em objetos de fetiche e de culto, desenhos, croquis e rascunhos de um pintor são, assim, considerados como a materialização do gênio criador do artista.

Na música, arte “alográfica”, a questão do gesto criador é levemente deturpada. Ninguém ousaria negar que o filme sobre Jeanne Balibar mostra, como no caso de Picasso e Pollock, momentos de criação da cantora, suas hesitações e correções em busca de uma forma final e acabada. Entretanto, *Ne change rien* desvirtua por vezes

4 Dentre essas obras, destaque para o filme *Pollock painting*, de Barbara Rose e as séries fotográficas de Hans Namuth feitas no ateliê do artista em East Hampton, no verão de 1950.

5 R. Barthes, *Le plaisir du texte, précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, p. 25.

6 A distinção entre obra de arte autográfica e alográfica é de Nelson Goodman, *Langages de l'art* (1968). Cf. também a qualificação de Mikel Dufrenne entre “obras de arte onde o executante é o autor” e “obras de arte onde o executante não é o autor”, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome 1, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 51-71.

o objetivo de “filmar o ato de criação” e torna-se muitas vezes “filmar o espetáculo”. Em alguns momentos, o que se vê não é mais o ensaio, mas os próprios shows ou apresentações cênicas de Balibar. Essa conjugação de imagens de pura apreciação estética e outras de fundo poético (Aristóteles e Valéry, mais uma vez) demonstra a fascinação que o corpo filmado exerce sobre o corpo filmante. Existe uma clara vontade de Pedro Costa de devolver ao espectador, em sublimes jogos de luz na imagem em preto e branco, todo o esplendor experimentado por ele em face da voz e da presença da cantora. Em outros momentos também admirativos, Pedro Costa não se furta em observar e dividir com o espectador instantes da informalidade da cantora: ao final da aula de canto lírico, o diretor mantém sua câmera ligada para captar a preocupação da cantora com o que ela e a equipe vão almoçar. Esses momentos de intimidade do artista filtrados por uma câmera bastante discreta – planos fixos e redução do número de cortes –, que também estão presentes no filme sobre os Straub, só mesmo um estudo poético por meio do cinema pode nos dar. Em *Ne change rien*, a representação objetiva do gesto de criação do pintor cede lugar a uma contemplação puramente abstrata e subjetiva: abstrata pela própria essência do fazer musical (“a música é uma arte do tempo”, ensinamos a definição clássica) e subjetiva, pois as hesitações de Balibar e seu refazer de notas, acordes e palavras podem ser fascinantes para os fãs da cantora, mas não serão jamais objeto de investigação como os desenhos e rascunhos de Picasso, por exemplo. Se “fazer um poema é um poema”⁷, segundo as palavras de Paul Valéry, a ação de tentar achar o tom justo para uma canção (alguns momentos em “la ra la la” estendem-se por longos minutos) não gozará do mesmo status de objeto privilegiado de indício da progressão da criação artística – a menos que ele seja enquadrado por uma *mise-en-scène* autoral, como a de Costa, que transforme essas imagens em puro “objeto artístico”.

Por outro lado, o gesto artístico do cineasta é ainda mais problemático e complexo de ser analisado ou contemplado artisticamente, por ser difuso no tempo e no espaço, além de

7 P. Valéry, *Ego Scriptor*, Paris, Galimard, 1992, p. 171.

intermediado por uma série de condições técnicas e práticas que determinam altamente a sua transmissão e recepção⁸. Sua representação verdadeira no cinema é rara. A maioria dos diretores que pretendem fazer um filme sobre o fazer cinematográfico incorre no que convencionou-se chamar de “metalinguagem” ou de “o filme dentro do filme”, como dizem os franceses. Essa asserção não subentende nenhum julgamento de valor dos filmes que criam personagens fictícios da indústria do cinema (diretores, atores e produtores) enfrentando problemas ligados à confecção de uma obra audiovisual. Tais propostas deram filmes bastante interessantes e importantes para a história do cinema como *Oito e meio* (8 ½, Federico Fellini, 1963), *A noite americana* (*La nuit américaine*, François Truffaut, 1973) ou *O estado das coisas* (*Der Stand der Dinge*, Wim Wenders, 1982). Esses filmes, no entanto, explicitam não *seus* próprios processos de criação, mas *um* processo de criação qualquer, na maioria da vezes totalmente ficcional, que, longe de ser sem interesse, insere-se na continuidade de uma “prática quase tão antiga como o próprio cinema”⁹, a de usar a ficção cinematográfica para se falar do cinema.

Poucos são os diretores que realmente “mostram o dispositivo”¹⁰, segundo uma terminologia de Christian Metz, e que ousam revelar seu próprio fazer artístico ou, mais raro ainda, o dos outros. Na primeira categoria, inserem-se momentos de extrema liberdade narrativa de cineastas como Manoel de Oliveira, que filma a si próprio comandando uma equipe de filmagem em *Ato de primavera* (1963); Pasolini e o seu “ciclo dos *appunti*”, diários-filmados da preparação de diversos de seus filmes; Jean-Luc Godard entrevistando seus atores-personagens em *Masculino e Feminino* (*Masculin, Féminin*, 1966) e *A chinesa* (*La chinoise*, 1967); e Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, sobretudo nos filmes da época da Belair.

8 Andrei Tarkovsky dizia que o diretor corre o risco de virar uma simples testemunha no processo de criação do filme, testemunha que observa “o roteirista escrevendo, o decorador construindo cenários, o ator interpretando, o diretor de fotografia fotografando e o montador cortando e colando”, cf. *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004, p. 147.

9 C. Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 93.

10 *Id.*, p. 86.

Com *Onde jaz o teu sorriso?*, Pedro Costa entra para a restrita lista do segundo tipo de cinema reflexivo ao acompanhar o processo de montagem do filme *Gente da Sicília* (*Sicilia!*, 1999), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet por meio de um câmera discreta, quase invisível, que capta não só o nascimento de um filme, mas também momentos de intimidade do casal de cineastas. Alguns desses momentos são de uma beleza constrangedora, como aqueles em que Huillet enerva-se e grita com Straub. É de Huillet a frase mais precisa do filme e que resume não só o desafio maior do seu processo de criação, mas também o de Pedro Costa: “O que me interessa é saber onde cortar, o resto é conversa fiada!”.

Observar a obsessão dos Straub pela precisão do corte e as hesitações sobre o lugar exato onde operar essa ruptura na continuidade da imagem cinematográfica equivale à observação da pincelada e dos retoques do pintor. “Fazer um filme já é um filme”, parece nos dizer Costa, parafraseando Valéry. À maneira de Picasso no filme de Cluzot, Huillet toca na tela com a imagem parada, tentando compreender melhor onde começa o movimento que dará os limites do seu plano. Entretanto o cinema não é uma arte que se faz com a mão, pelo menos não diretamente como a pintura, então o que equivaleria exatamente ao gesto criador do pintor é, aqui, intermediado pelas condições técnicas do dispositivo cinematográfico.

Esse momento de interação entre imagens de naturezas distintas revela a singularidade da “reflexividade” no cinema de Pedro Costa: a relação espacial e temporal entre as imagens “novas” (as de Costa) e as imagens “reutilizadas” (as dos Straub). No filme de Cluzot, imagem pictórica e imagem cinematográfica não se confundem, elas têm essências e maneiras de encarnação diferentes. No entanto, no filme de Costa, são apenas imagens cinematográficas. Numa relação inédita na história do cinema, a pergunta que resta é a seguinte: o que são as imagens dos Straub para o filme de Costa? Terreno de ação ou objeto de pura contemplação? Imagens em devir ou imagens prontas? Straub e Huillet são, incontestavelmente, mestres das suas imagens (era ela que manipula a moviola). Mas, e Costa, ele é menos mestre dessas imagens do que os dois? O casal de cineastas não domina de tal maneira as imagens rodadas pelo cineasta português a ponto

de ameaçar-lhe a autoria? Sejam quais forem as respostas, toda a possibilidade de confusão entre essas imagens é eliminada a partir do momento em que os planos de *Gente da Sicília* trazem neles a essência da criação do dispositivo cinematográfico (barulho constante da película, barulho seco da mesa de montagem, momentos de imagem congelada, recuos e avanços). Mesmo nos momentos em que esses “planos-canteiros-de-obras” são mostrados de maneira uniforme, sem interrupções marcantes da parte dos cineastas-montadores, a verbosidade característica de Straub não permite que eles se apropriem completamente do quadro cinematográfico.

Talvez a maior inventividade de Pedro Costa com *Onde jaz o teu sorriso?* seja ter feito um filme sobre o método de criação de um filme. Para Alain Bergala, alguns cineastas conseguem fazer filmes que “se parecem com o método que os deu vida”. Para esses cineastas “o caminho em direção ao filme pronto já é o filme”¹¹ (Rohmer, Rivette et Straub/Huillet). Pedro Costa teve o êxito de conseguir mais do que “filmar o dispositivo”, ele captou em imagens a essência do método straubiano de fazer cinema. Assim, vê-se, pela primeira vez, o que teóricos e críticos não se cansaram de ressaltar: que Huillet é a forma do filme; Straub, o conteúdo. Assim, tudo é motivo para ele discorrer a sua versão sobre a(s) história(s) do cinema e até mesmo sobre suas próprias fraquezas (“tenho medo o tempo todo”). Straub é o show, a narrativa, o gênero, o que fornece assunto para o filme. Huillet, impassível, muda como uma rocha, escuta e concentra-se na sua arte de cortar – a menos que ela exploda, em acessos de fúria inesperados. Ela encarna o poder da montagem sobre a forma fílmica, poder de decidir sobre o bem e o mal do filme, poder silencioso e guardado em segredo, que se perde frequentemente quando os montadores são apenas executores do plano de montagem do cineasta – ou, as vezes, do produtor. As reações por vezes violentas de Huillet são, assim, uma reivindicação do poder do montador e de sua importância crucial para o cinema. Na interação entre a frenesia poética de Straub e a dureza cerebral de Huillet, temos explicitado o método de criação dos cineastas e todo o mérito do filme de Pedro Costa.

11 A. Bergala, “La méthode”, *Cahiers du Cinéma*, n° 364, outubro de 1984, p. 6.

Duplo negro*

Alain Bergala

Entrar neste filme é experimentar o escuro e uma voz que tenta fragilmente emergir dele. Logo no primeiro plano, estamos trancados em uma cápsula intersideral onde reina a noite com seus buracos de luz, seus foguetes e suas estrelas. O mundo, nesse filme, não existe verdadeiramente. De Tokyo, só veremos o canto de um bar, duas velhas japonesas que fumam e, num quadro em cima delas, o reflexo de alguns carros fantasmas que passam em silêncio na rua da qual nada saberemos. Elas são o público na frente do qual canta Jeanne Balibar: nenhum rosto. Do palco do teatro onde ela canta Offenbach, só veremos um pedacinho deslocado, na divisa do campo e do extracampo. Nunca realmente a mais escassa luz penetrará no filme.

Essa noite é dupla. É um não lugar, um intermundo onde os dois vivos (a que está na frente da câmera e o que filma) vêm reencontrar, entre o céu e a terra, um amigo desaparecido, numa atmosfera rarefeita de buracos negros e estrelas cadentes. O homem que fez a ponte entre Jeanne Balibar e Pedro Costa e que teve o desejo inicial de fazer o filme, um homem “de som”, morreu durante o processo. Eles continuam sem ele, não completamente no mundo real ao qual ele pertencia, mas juntos, por eles e por ele, nesse doce purgatório. Existe uma verdadeira parceria de trabalho nesse filme, e nessa dupla a cantora é visível (ela é até mesmo *o* visível); o cineasta, não. Todos os dois trabalham ao mesmo tempo, cada um concentrado em suas ferramentas, suas esperanças, suas dúvidas. Assim, o filme percorre lenta e pacientemente seu caminho dentro da noite.

Essa noite é também a do trabalho de criação – do filme sendo feito: alguma coisa vai emergir daí, na dúvida e na fragilidade, sem garantia de plenitude. Cada plano desse filme coloca-nos a

* Publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, n° 652, janeiro de 2010.

questão fundamental no limbo da criação: a crença na crença. Uma mulher, que eu conheço como atriz, canta, mas coloca em jogo, na minha frente, uma outra identidade, sem garantia. Cabe a mim, somente a mim, decidir o que acho de sua identidade de cantora, da realidade artística do que eu ouço.

Certos filmes de ficção nos levam, por um desvio de roteiro, à obrigação de acreditar num gesto artístico em ação, real ou simulado. Um personagem nos adverte de antemão: o pianista (de ficção) que vamos ouvir é genial, o ator (de ficção) que veremos no palco é um grande ator. Quando a anunciada sequência começa, eu devo acreditar no que o filme me diz, mas minha experiência pessoal e direta da performance da artista vem sempre deturpar essa crença, fazê-la vacilar. Será que eu vou conseguir experimentar a mesma crença aliviadora dos outros personagens da ficção? É fácil acreditar sem julgar? Estou realmente pronto para isso? No filme de Costa, ninguém me diz para acreditar: nem a cantora, nem o cineasta, nem os acompanhantes. Cabe a mim experimentar e apostar.

Normalmente, no cinema documentário, eu conheço, ao iniciar o filme, as atribuições anteriores do artista do qual eu vou ver o trabalho. No filme de Pedro Costa sobre os Straub em montagem (*Onde jaz o teu sorriso?*, 2001), 99% dos espectadores acreditam, a princípio, que se trata de dois dos maiores cineastas do mundo e degustam o prazer de vê-los na intimidade do trabalho de montagem sem nunca desconfiar da genialidade deles. O filme não coloca jamais à prova a crença do espectador. E os Straub não duvidam nem um segundo, durante o trabalho de montagem de *Gente da Sicília* (*Sicília!*, 1999), das boas intenções da sua empreitada e da *necessidade* do filme, em todos os sentidos da palavra. Daí nasce o prazer de vê-los discutir como um casal normal, e não duvidamos jamais do caráter único dessa parceria de criadores. A crença no trabalho deles repousa sobre uma inabalável convicção estética, moral e política que nunca precisou de caução nem de sanções exteriores. Os bem-aventurados.

Em *Ne change rien* (2009), a dúvida está no centro do trabalho da cantora, e Pedro Costa o filma com grande empatia sem deixar de lado suas próprias frágeis esperas. Os músicos e técnicos que acompanham os ensaios da cantora respeitam – de maneira

inabitual nesse tipo de situações – os momentos em que essa crença está suspensa e vacilante, sem fingir reconfortá-la, mesmo por amizade. Eles nunca usam velhos elogios do tipo “genial, vamos fazer mais uma”, como dizia Renoir a seus atores quando eles tinham ido mal. Se a crença tem que voltar, todos, inclusive o cineasta, esperam que ela volte. Eles sabem que, no fundo, ninguém pode precipitar seu aparecimento ou retorno.

Godard adorava filmar músicos trabalhando – os Rolling Stones em *One plus One* (1968) e o grupo Les Rita Mitsouko em *Soigne ta droite* (1987) –, mas jamais com tal proximidade, humilde e sustentada, como se o artista fosse um espelho para suas próprias inquietações. O que ele procurava nos ensaios do Les Rita Mitsouko, num filme entre “o céu e a terra”, era filmar um casal de criadores no trabalho, como ele sempre foi tentado.

Um outro tipo de desejo marca o cinema de Costa, quando o filme é daqueles em que alguém (Vanda, os Straub, Jeanne Balibar) o deixa penetrar em sua câmara escura, autoriza-o a sentar-se num canto para escutar e ouvir, sem ideias preconcebidas, somente para ver e esperar que um filme lhe apareça. Em *Masculino, Feminino* (*Masculin, Féminin*, 1966), Godard ficava indo e vindo dos dois lados do vidro de um estúdio de gravação: de um lado, o da cantora, ele ouvia um fiozinho da voz emocionante de Chantal Goya; do outro, o dos técnicos, ouvia a mesma voz filtrada, amplificada, mixada com a música, tornada mercadoria. É dessa ideia que parte Pedro Costa, de uma *desmixagem* pelo cinema de uma mixagem de canção.

Ne change rien é o título de uma canção que Jeanne Balibar ensaia e que tornou-se o título do filme. Ela a canta em dupla, pode-se dizer, com Jean-Luc Godard. Ouve-se o início da frase, declamada por Godard, que abre as *História(s) do cinema* [*Histoire(s) du cinéma*, 1988]: “Não mude nada, para que tudo seja diferente”. Essa frase, Godard pegou emprestada de Bresson e, como faz sempre, deformou-a. Em *Notas sobre o cinematógrafo*, Bresson escreve na verdade: “Sem mudar nada, que tudo seja diferente”.

O que vem Bresson fazer na cápsula desse intermundo? Ele está presente ali, na cena mais tensa do filme – e a meu ver, a mais bela: uma mulher, que é mestre de canto, no extracampo

ensaia com Jeanne Balibar uma ária de Offenbach. A relação entre elas é completamente oposta àquela doce e fraternal dos ensaios. A palavra “mestre” deve ser entendida em sentido amplo: como Bresson com seus atores, essa mulher não demonstra nenhuma gentileza diplomática, nenhuma empatia fraternal, nada que possa amolecer o esforço em busca da perfeição. Essa mestra força imperdoavelmente a cantora a se dobrar não à sua pessoa, mas à arte do canto, da qual ela é a garantia e a guardiã, sem fraquezas humanas. Bresson exercia essa autoridade inflexível em nome do “cinematógrafo”. Aqui, no entanto, não há nenhum sadismo na sua maneira intragável de não permitir o quase-certo ou em não conceder o menor descanso à cantora. Essa mulher já é suficientemente precisa nas suas indicações e correta nas suas intervenções. Nunca a condenamos, mesmo nos momentos em que o rosto de Jeanne Balibar – cujo perfil, nesse ângulo e nessa luz e com testa altiva e boca aberta, parece um Delacroix –, detalhado em primeiro plano pela câmera de Pedro Costa, demonstra cansaço frente ao combate com sua própria voz, às suas travessuras, aos seus deslizos, à tentação da resignação ou ao afrontamento com o torturador. A inflexível mestra no extracampo terá razão em toda essa resistência, de todo desejo de revolta, pois Balibar, nessa sequência, não terá mais que decidir sobre o valor da sua performance. Toda pessoa sabe exatamente o que está correto ou não, as suas razões e ao julgamento de quem ela pode se entregar. O cineasta é fascinado por esse método duro, que é o contrário do seu, mas cujo poder e eficácia ele entende durante o trabalho.

Tradução: Pedro Maciel Guimarães

Uma porta fechada que nos deixa a imaginar*

Pedro Costa

(...) Para mim, a função primeira do cinema é nos fazer perceber que alguma coisa não está justa. Não há aqui distinção entre ficção e documentário. O cinema, no primeiro momento em que foi visto e filmado, buscou mostrar algo que não era justo. O primeiro filme mostrava uma fábrica, as pessoas que deixavam a fábrica. Era semelhante a uma fotografia, que é também algo muito próximo do nosso mundo. É como tirarmos uma fotografia como prova de algo que vimos, alguma coisa que não está em nosso pensamento, mas à nossa frente, algo da realidade.

A primeira fotografia impressa nos jornais mostrava ao mundo os cadáveres da Comuna de Paris, exibia os corpos dos “*Communards*”. Então, você começa a perceber que no primeiro filme exibido vemos pessoas saindo de uma prisão, e na primeira foto publicada num jornal, pessoas mortas que tentavam mudar o mundo. Quando falamos desse cinema – ou da fotografia, do documentário ou da ficção –, estamos falando de seu princípio realista. É de certa maneira uma constatação de que o primeiro filme e a primeira fotografia são alguma coisa da ordem do terrível. Não são histórias de amor, são inquietações. Alguém usou uma câmera buscando refletir, pensar e questionar. Para mim, há nesse gesto, nesse desejo – o gesto de se fazer um filme ou uma fotografia, ou um vídeo –, algo muito forte, que nos diz: “Não esqueça”. Como todo primeiro gesto, o primeiro filme, a primeira fotografia e o primeiro amor são sempre os mais fortes, sempre aqueles que não esquecemos.

* De 12 a 14 de Março de 2004, Pedro Costa ofereceu um curso intensivo de cinema na Escola de Cinema de Tóquio. O presente texto é a transcrição de seus seminários (perguntas e respostas foram omitidas). Publicado originalmente no catálogo da “Retrospectiva: Pedro Costa, Sendai Meediatheque, 2005”, o presente texto foi editado e traduzido para o português, em 2007, quando o *forumdoc.bh.2007* fez a primeira retrospectiva dedicada a Pedro Costa no Brasil.

O problema veio depois, porque depois desse primeiro filme, depois de *A saída dos operários da fábrica Lumière* (*La sortie des usines Lumière*, 1895), realizado pelos Lumière, houve um segundo filme, novamente trabalhadores deixando a fábrica, realizado pelos mesmos irmãos Lumière. É aqui que as coisas se degeneram, saem do controle, tornam-se complicadas, porque os Lumière não ficaram satisfeitos com a forma como os trabalhadores saíram de sua fábrica (eram donos da fábrica). Disseram aos trabalhadores: “Tentem agir de uma maneira mais natural”. Eles dirigiram os trabalhadores. Assim, perdeu-se o primeiro gesto, esse primeiro ato de amor – era, então, um ato de amor, mas também de censura –, que tinha a força de um primeiro olhar. Então, eles dirigiram os trabalhadores, disseram: “Você, à esquerda; você, à direita... você, você pode sorrir levemente, e você também... você, siga com sua mulher até ali...” Era a *mise-en-scène*.

A ficção nasceu quando um senhor deu ordens aos seus empregados, a um trabalhador. É evidente que o primeiro livro de regras do cinema foi um roteiro de produção – um roteiro é sempre um livro de leis, de regras. No roteiro de comédias eram apontados quanto se custava uma atriz para representar uma jovem, um ator para representar um amante, ou um pai que somente bateria na cabeça de seu filho. Esse foi o primeiro roteiro. Ao mesmo tempo, ou pouco depois, filmes foram também realizados sem roteiro, e estranhamente esses filmes ainda existem nos museus de cinema. Estou falando dos filmes eróticos. É como se os primeiros filmes de ficção (tal como entendemos um filme de ficção) com um roteiro, uma história de amor e personagens que falam, fossem comédias românticas. Podemos, ainda, dizer que os primeiros filmes sem roteiro, consequentemente o documentário, são talvez filmes amadores, vagamente secretos, pornográficos.

No começo do século, em 1900, estavam, de um lado, os primeiros diretores que escreveram ficção e os roteiros diziam o quanto custavam as coisas – era realmente econômica a história de amor, ou uma comédia romântica, ou um melodrama. Do outro lado, havia os diretores que filmavam sem roteiro, que também filmaram histórias de amor, quero dizer, o gesto de amor num filme erótico ou pornográfico, porém sem roteiro. Havia já, então, pessoas que

mostravam coisas, ficção; mostravam uma história de amor, uma garota, um pai, uma mãe, um final feliz. Havia já, por outro lado, pessoas que também mostravam coisas, o gesto de amor, alguém transando. O que interessa aqui é que documentário e ficção no cinema nasceram ao mesmo tempo, com a mesma ideia de amor. Exceto que, por um lado, começou como uma espécie de economia, que depois se tornou uma indústria, e então uma necessidade; tornou-se uma lei de mercado. Mesmo que esse seja apenas um dos aspectos do cinema nos primórdios de Hollywood, ele continua presente ainda hoje. Havia, ainda, filmes sem roteiro, sem um mercado aparente, sem uma indústria, filmes amadores, que eram realizados em casa e que também eram, sobretudo, filmes de amor, porque eram filmes eróticos, filmes familiares, que, no entanto, continuaram a ser somente o gesto de se fazer um filme pelo filme. Era, então, necessário que houvesse pessoas que pudessem ligar essas duas coisas.

No começo do século, houve pessoas que foram bem-sucedidas em incidir alguma ficção no documentário e um pouco de documentário na ficção e, consequentemente, um pouco de dinheiro na esfera privada e um pouco da esfera privada no dinheiro. Podemos dizer que os primeiros diretores foram aqueles que sintetizaram os filmes de ficção e documentário, ou seja, que criaram uma síntese entre o quase privado – o filme documentário –, realizado em sua própria esquina, numa aldeia, em casa, e o filme feito em público, em que se mostrava tudo. Essa síntese entre o público e o privado aconteceu com Griffith, que realizou um filme de guerra que era também um filme pornográfico. Griffith foi bem-sucedido em combinar sexo e terror num mesmo plano. Isso aconteceu em *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915) e em *Intolerância* (*Intolerance*, 1916). Esses filmes transmitem uma forte sensação de que as paixões e os terrores dos homens levam a duas coisas: amor e guerra.

Griffith percebeu que o cinema poderia mostrar coisas que todos conhecem e que querem reconhecer e, ao mesmo tempo, não revelar certas coisas que são de extrema violência, que devem permanecer veladas. Griffith foi o primeiro a compreender e a trabalhar com a ideia de que o cinema é uma arte que alcança seu paroxismo com a ideia da falta, com a ideia do cinema como uma arte

da ausência. Para dar um exemplo simples: vocês assistiram a um filme meu chamado *Ossos* (1997). O que não está em *Ossos*, entre muitas outras coisas, são as drogas. Há outra ausência no filme, e essa ausência é você. No entanto, *Ossos* termina exatamente como o filme *Street of shame* (*Akasen chitai*, 1956), de Mizoguchi: há uma jovem que cerra a porta e lhe contempla, e a porta é fechada sobre você. Isso quer dizer que você não pode entrar no filme. A partir desse ponto lhe é vedada a entrada. Ou, de outro modo, é melhor que você não entre no filme, nesse mundo. Mizoguchi fez isso em respeito ao Japão, em relação à prostituição (à prostituição universal, não especificamente japonesa), porém, ele foi mais longe na significação dessa miséria extrema: como um homem pode se impor sobre outro, ou como um homem pode se impor sobre uma mulher, ou, no fundo, o que podemos infligir sobre nós mesmos. Penso que o que Mizoguchi quis dizer nessa sequência final foi: “A partir daqui este filme não é mais possível, vai se tornar tão insuportável que talvez não haja mesmo um filme”. Depois de fechada a porta, um filme não é mais possível. É terrível, então, não entre. É uma porta fechada para você. *Ossos* termina com uma porta fechada. Eu não sabia enquanto filmava essa sequência, que pensava na jovem que fecha a porta. Era um final, mas eu não havia pensado em Mizoguchi. Eu havia assistido a todos os filmes dele, mas naquele momento eu não sabia disso. Após isso o filme me veio – algo que Mizoguchi não poderia fazer, creio.

Depois disso, eu não sei se *Ossos* havia se tornado um documentário ou se era ainda ficção, no entanto, sei que há uma porta fechada que nos deixa a pensar. Como vocês viram, *Ossos* é um filme que vem de coisas muito familiares, coisas que você pode facilmente reconhecer. Vem de Chaplin, dos melodramas do princípio do cinema: um garoto com uma criança que não tem o que comer, a rua, carros velozes, pão, uma prostituta, uma cozinha, tudo isso que era o cinema no seu princípio. Mesmo assim, tende fortemente ao documentário, porque feito com não atores, pessoas que estão muito próximas daquilo que representam. O garoto é realmente pobre; a dona de casa, uma dona de casa; a vizinhança é uma vizinhança real. Não estamos num estúdio, porém, mesmo com o desejo de ser algo próximo ao documentário, é, contudo, a ficção o que sustenta, o que o

salva, enfim. Ficção é sempre uma porta que queremos abrir ou não – não é um roteiro. Devemos entender que uma porta serve a entradas e saídas.

Acredito que hoje, no cinema, quando uma porta se abre, é sempre algo de falso que se apresenta, pois diz ao espectador: “entre neste filme e você ficará bem, você viverá uma boa experiência”, mas ao final o que se vê nesse gênero de filme não é mais do que você mesmo, sua projeção. Você não vê o filme, você vê a si mesmo. Ficção no cinema é exatamente isto: você ver a si mesmo numa tela. Você não vê nada mais, não vê o filme, não vê o trabalho, não vê pessoas que fazem coisas, você vê a si mesmo, e toda Hollywood se baseia nisso.

É muito raro hoje que um espectador assista a um bom filme, está sempre a ver a si mesmo, a ver o que deseja ver. Ele realmente assiste a um filme quando este não permite que ele entre, quando há uma porta que lhe diz: “Não entre”. O espectador só assiste a um filme se algo na tela resiste a ele. Se ele pode reconhecer tudo, vai se projetar no filme, então não poderá mais ver as coisas. Se ele assiste a uma história de amor, verá sua própria história de amor. Não sou o único a dizer que é muito difícil ver um filme, mas quando digo “ver” é realmente ver. E isso não é uma piada, pois você pensa que vê filmes, mas você não vê filmes, você vê a si mesmo. Parece estranho, mas posso assegurar que é exatamente isso o que acontece.

Ver um filme significa não chorar quando chora um personagem. Se não entendemos isso, então não entendemos nada. Por isso falei sobre portas que se fecham. A meu ver, há alguns filmes que são como portas, ainda que neles não haja portas, filmes que se assemelham a portas que não permitem nossa entrada como protagonistas. Mantemo-nos à margem. Vemos um filme e somos alguma coisa diversa dele. Há, então, duas entidades distintas. Alguns filmes fazem essa separação, como em Ozu, Mizoguchi ou Naruse, e muitos outros, mas faço referência aqui aos japoneses. Essa porta é absolutamente necessária. Não é uma peça de propriedade privada, isto é, não é fechada de uma maneira autoritária. Podemos abri-la ou fechá-la, a escolha é nossa. No cinema, sempre a escolha é do espectador. Se você decide assistir ao *Último Samurai* (*The last Samurai*, Edward Zwick, 2003), vai assistir ao *Último Samurai* e sabe

que isso será penoso; você é japonês, e mesmo assim vai assistir ao filme. Tenho certeza que irá. É como *junk-food*, que faz com que você a deseje, e você come, mesmo sabendo que lhe fará mal. Isso é o que chamo de filmes com portas abertas. Assim é o mercado. A porta que leva ao McDonald's está sempre aberta. Então, um filme como *Late Spring* (*Banshun*, Yasujiro Ozu, 1949) ou *An Autumn afternoon* (*Sanma no aji*, Yasujiro Ozu, 1962) não estão completamente abertos. De forma semelhante, *Ossos* é um filme que cerra levemente a porta. Um filme que vela certas coisas. Ele lhe diz que você pode sentir dor, mas não lhe diz tudo.

Não sei se vocês já ouviram dizer, mas há uma palavra de exaltação, um elogio de Mizoguchi a Ozu que é muito bonito e que diz respeito a isso. Um dia, um jornalista perguntou a Mizoguchi se ele gostava dos filmes de Ozu, ao que ele respondeu: "Claro". Então o jornalista pergunta: "Por quê?". E ele responde: "Porque acredito que o que ele faz é muito mais difícil e misterioso do que o que faço". Esse é um elogio enorme, pois vocês sabem melhor do que eu que Mizoguchi é considerado um diretor poético e misterioso, e Ozu, muito colado ao chão, um diretor muito realista. É Mizoguchi quem diz: "O que esse senhor faz com essas portas é muito mais difícil do que o que estou fazendo". Mais uma vez, as portas! Isso é lindo, porque Mizoguchi é o diretor dos mistérios, dos segredos, enquanto Ozu é o diretor das portas, das janelas, das entradas e saídas, do casamento, de coisas muito primordiais. É como se Mizoguchi dissesse: "Eu, que invento o mistério com toda essa névoa, não sou nada próximo a um homem que filma portas e ruas laterais". Isso é muito mais difícil e misterioso. Essa é a afirmação de um gênio. Esse é, para mim, o maior elogio que um diretor pode fazer a outro e a mais bonita definição de documentário, de ficção, de realismo e imaginação.

Em 11 de março de 2004, terroristas bombardearam trens subúrbios e uma estação em Madri, matando 190 pessoas. Vou resumir isso, é muito simples. Espero que vocês concordem comigo. Mizoguchi, Ozu, Griffith e Chaplin são os maiores diretores de documentário e, conseqüentemente, os maiores diretores da vida, da realidade. São diretores que velam, encobrem coisas e que fecham as portas. E vocês podem abri-las, por vezes. De novo, abrir as portas desse tipo de filme é difícil, perigoso.

Algumas vezes, quando pensamos que mostraremos tudo, que faremos um documentário para mostrar tudo, na verdade não mostramos nada, não vemos nada, estamos dispersos somente. É absolutamente necessário que estejamos à margem, não na tela. Nunca chore ou sofra junto ao personagem que sofre na tela, nunca. Quando fazemos isso é exato o mesmo que fazemos quando vamos ao McDonald's. Vocês sabem disso muito bem, para todos aqueles, aqui, que já foram infelizes aos seus parceiros, que traíram alguém, que viveram um problema emocional, naquele momento você sabe que está sendo estúpido, covarde, ruim. De minha parte, choro e sou sempre mais profundamente afetado e movido pelo amor de um casal no século XV ou XVI do Japão – uma coisa completamente abstrata para mim. Sou mais afetado por isso do que por um ataque terrorista apresentado na televisão, como o ataque de ontem em Madri.

Por vezes, uma única palavra pode matar. Não sei se pode salvar, mas uma única palavra pode fazer algum bem quando bem pronunciada, bem acabada, bem pensada, e dita no momento certo. Essa palavra está nos filmes de Mizoguchi, Ozu, John Ford. Essa palavra não está nos documentários televisivos ou nas reportagens. Um único gesto ou olhar de um ator pode dizer muito mais sobre sofrimento, miséria ou alegria do que um documentário que mostra tudo.

Os diretores de verdade não distinguem entre documentário e ficção. Nunca em minha vida me coloquei as questões: "Estou fazendo um documentário ou uma ficção? Quais as formas para se realizar um ou outro?". Essas definições não existem. Filmamos a vida, e quanto mais fecho portas, quanto mais veto aos meus espectadores o prazer de se verem na tela – pois que não desejo que isso aconteça –, mais terei um espectador que se posiciona contra mim, talvez mesmo contra o filme, mas ao menos estará, assim espero, desconfortável e em guerra. Ou seja, esse espectador estará situado na dificuldade do mundo. Não é bom que alguém se sinta confortável o tempo todo. Isso acontece, para mim em, filmes, toda a história do cinema, toda a música e, eu diria, todo o trabalho realizado pelos homens naquilo que chamamos de arte – esse trabalho é como trens que caminham lado a lado com a vida, mas que nunca devem cruzá-la.

Realizar filmes é um trabalho, um tipo de função comparável ao trabalho de se ver filmes. Assistir a um filme é tão trabalhoso quanto realizar um. Por exemplo, é muito difícil assistir a filmes do Ozu, realmente assisti-los na perspectiva de que são, na verdade, documentários sobre a humanidade, sobre as paixões. Há sempre um detalhe que é japonês, uma pequena área na terra – mas é somente um detalhe – que é uma garrafa amarela, não uma garrafa verde, um detalhe japonês. O que importa aqui é que se trata de um documentário sobre o que os homens fazem a outros homens. Para mim é um detalhe, que a Ozu ocorreu de ser japonês. Pessoalmente, acredito que seja português... porém, quando realizamos o que chamamos documentário, estamos imersos num pensamento nacionalista.

Se você vai a um festival de cinema documentário, digamos em Yamagata, há filmes do Chile, da Argentina, etc. E vamos já assistir a um filme chileno. Não é que o problema das minas e dos trabalhadores no Chile não seja importante, especificamente, e particular ao Chile. No entanto, em geral são realizados de uma maneira pobre ou vistos de uma maneira anacrônica, vistos sem aquilo que provém de um artesão, um artista, ou um diretor – como a paciência, ou outras qualidades da profissão. O prazer de fazer um filme está em fazer um filme e não em mostrar um problema. A razão primeira de se fazer um filme é o prazer de fazê-lo, o prazer do trabalho. Se não há prazer no trabalho, não há nada. Assim, qual seria, então, a mais relevante característica de um documentário? É perceber que a pessoa que o realizou fez um bom trabalho, que ela desenvolveu e trabalhou algo, esse é o primeiro ponto. Um filme é sempre um documentário sobre sua própria realização.

Aqui, direi que todo filme dirigido por Ozu e Mizoguchi é um filme que diz respeito, sobretudo, a artesãos, ao prazer de se trabalhar, e esse trabalho é algo de bom, e o trabalho bem realizado é belo. Isso diz tudo. Um trabalho bem feito é mais significativo do que um bom tema. Por exemplo, no trabalho e no prazer que compartilhei com outros quando *Ossos* foi realizado, minha função era, primeiramente, criar um filme interessante e bem feito; e também realizar um filme conjuntamente com pessoas que não sabiam nada

sobre cinema. Esse desejo gerou um filme que é, espero, moralmente e cinematograficamente interessante. Todavia, não o é porque versa sobre a miséria ou o sofrimento, mas porque é construído de uma maneira que acredito ser a mais justa, a mais correta.

Então, para finalizar essa história sobre documentário e ficção – para vocês, estudantes de cinema, ou pelo menos interessados em vocês mesmos –, nós nunca devemos nos perguntar se o trabalho que por ora realizamos trata-se de um documentário ou uma ficção, isso não interessa como problema. Essa é uma questão de ordem teórica, mas não é uma questão que devemos colocar a nós mesmos. Ao final os críticos dirão “isso é uma ficção”, porém essa diferenciação não existe para mim, não deveria sequer existir. Acredito ser essa uma maneira complicada de se começar uma discussão.

Depois de *Ossos*, realizei um filme chamado *No quarto da Vanda* (2000). Todos os jornalistas, japoneses, americanos, ingleses, perguntam-me: “Você vê esse filme mais como ficção ou como documentário?”. Digo por vezes que essa questão aponta para outra coisa, esconde uma outra questão, qual seja: “Isso é verdade ou mentira?”. Não sei se isso é compreensível, mas imaginemos que você seja próximo a Johann Sebastian Bach e que esteja vivendo um problema romântico. Bach não se importa, absolutamente, com sua namorada, com seus problemas, ou com sua trivial situação emocional. Ele não se incomoda, em absoluto, com problemas privados. Podemos dizer que Bach é como um diretor de documentário, alguém que não quer inserir nenhum de vocês em seu trabalho e quer manter distante deste qualquer sentimento.

Acredito que o cinema tem um grande poder de projeção em duas direções. Há algo que sempre vai e vem, algo que deixa a tela em sua direção e algo que vem de você em direção à tela. Essa é uma questão ligada ao medo, que amedronta, mas que é também a diferença entre grandes filmes e grandes diretores e aqueles que são medíocres. Diretores medíocres tiram vantagem do medo presente na tela. É um jogo de sombras, de projeções: o medo. Quando se apagam as luzes, amedrontamo-nos. O mau diretor, de ficção ou documentário, brincar com nosso medo levemente. “Medo”, “desejo” e “projeção”, como vocês sabem, essas três palavras são comumente utilizadas na

psicologia e na psicanálise. Pessoalmente, acredito que um filme não deve se transformar numa sessão de psicanálise, não deve *psicologizar*. Quanto mais um filme mergulha na psicanálise, mais confusas ficam as pessoas.

Vocês conhecem os filmes de Chaplin da época de *O vagabundo* (*The tramp*, 1915)? Não são muitos. Pensei em exibir um pouco de Chaplin, porque foi o primeiro que trabalhou com tudo que descrevo aqui: documentário, ficção, medo, desejo. Chaplin é, acima de tudo, acredito, o único diretor que foi bem-sucedido, como diríamos acerca de Picasso. Como disse Chaplin: “Ganhei minha vida, tornei-me rico, representando um homem pobre”. Isso é importante, porque ele foi o único que ganhou muito dinheiro, realmente muito, trabalhando sempre sobre o tema da falta: falta de bens, dinheiro, comida, amor. E, quanto mais filmes fez sobre a falta, mais dinheiro, mais comida, mais garotas jovens ganhou... Não somente isso, mas também foi visto, compreendido e amado por todo o mundo. Ele alcançou muito mais do que qualquer outro artista no cinema. Qualquer um que chegue a isso deve ser cinematográfica e moralmente o maior, no documentário, na ficção, no melodrama, no *western* ou em qualquer gênero, porque fez de sua vida o oposto de seus filmes. Ele fez tudo o que não funcionou em sua vida funcionar nos filmes. Gostaria de ter mostrado a vocês Chaplin como exemplo daquele que considero o maior dos esquizofrênicos. Há uma frase famosa do poeta francês Rimbaud que diz: “O outro sou eu” (*Je est un autre*)¹. Este é Chaplin: “Eu sou o outro”. Ele é grandioso, porque, com efeito, ele é duplo, senhor e escravo, artista e público, ele é tudo isso de uma só vez. Por essa façanha, ele levou o cinema ao máximo que este poderia ir na direção da vida, e ao mesmo tempo na direção daquilo que seria o sonho da vida.

Pensei em mostrar um filme de Chaplin sobre boxe, mas não o encontramos, encontramos um outro filme que também é sublime, *O vagabundo*. Gostaria que vocês o assistissem para entenderem a ideia

do que acabamos de falar, a ideia de documentário-ficção. Então vocês me dirão onde alguma vez viram árvores, portas, carros ou animais como esses. Asseguro a vocês que é raro se ver uma porta que seja uma porta, um cão que seja um cão, ou mesmo uma promissória, um dinheiro, que seja dinheiro como mostrado nesse filme de Chaplin. Eu lhes darei 10.000 yens se me disserem “uma vez vi uma porta mais significativa que essa de Chaplin”. É uma aposta. Há já nesse filme, um dos primeiros de Chaplin, uma forma de apresentar as coisas, objetos, árvores, dinheiro, carros, uma maneira de representá-los, uma maneira condensada, tão concentrada que hoje nos é incômodo ver uma promissória nas mãos do *vagabundo*, machuca-nos ver o carro que passa, você se aterroriza com o carro...

Este tipo de coisa que fazemos em relação ao cinema, o que chamamos curso ou seminário, ou o que quer que se chame isso em japonês, é um processo difícil. Frequentei uma escola de cinema em Lisboa, onde vivo, com a idade de vocês, entre 20 e 30 anos. Naquele tempo, eu era um pouco verde em relação ao cinema. Estava mais envolvido com música e entrei nessa escola porque estava um pouco perdido em relação ao que fazer da vida. Então, comecei a ver coisas nos filmes, no cinema, que me afetaram sem que, no entanto, eu percebesse. Eu estava numa escola de cinema e achava que havia alguma coisa ambígua nesse tipo de seminário. É da escola e do diretor que se espera ouvir coisas sobre *mise-en-scène*, montagem, direção de atores, pois, claro, podemos aprender alguma regras, técnicas básicas de câmera, som e montagem e a história do cinema. No entanto, tudo aquilo que diz respeito às sensações e aos sentimentos – e aqui, com o risco de parecer fora de moda –, gostaria de insistir no fato de que o cinema é feito, sobretudo, de sentimentos – e, de novo, estamos sobre um terreno perigoso, porque não sei se consigo transmitir isso a vocês. Ou você tem isso ou pode aprendê-lo, é de certa forma uma técnica. No fundo, ser um estudante de cinema é um trabalho muito solitário, pois significa trabalhar sobre seus próprios sentimentos. Para ser bom, você precisa trabalhar sobre seus próprios sentimentos. Por exemplo, quando entrei para a escola de cinema, minha formação era em música. Eu tocava um pouco de violão e foi no tempo em que o rock estava se tornando agressivo. Então, quando entrei para a

¹ Carta a Paul Demeny, 15 de Maio de 1871. Rimbaud. *Obras Completas: Cartas Seleccionadas*. Trad. Wallace Fowlie (Chicago: Chicago University Press, 1967), p. 304

escola, já estava um pouco revoltado contra o que as pessoas viriam a me dizer. Eu sabia muito bem que entrava na escola pronto para dizer “não” aos professores, a ser do contra. Certo, eu aprenderia como fazer cinematografia, como captar áudio, como usar uma mesa de montagem, mas ninguém poderia me dizer como sentir ou como transformar esse sentimento em cinema. Não há professor que possa lhe ensinar como fazer isso. Por alguma razão quero dizer a vocês: “não deem muito crédito ao que digo! Não sou um professor”. Resistir um pouco – isso me é útil. Estava dizendo a vocês sobre meu começo na escola de cinema, no mundo do cinema, sobre essa postura de resistir ao mestre, ao professor, de resistir à autoridade, ao conhecimento – isso porque acredito que um dos pilares da prática do cinema seja a resistência, o resistir a tudo.

Não me incomodo com as metáforas – metáforas são ruins em um filme –, mas acredito que encontramos uma boa metáfora aqui, nesta escola. Quando o Sr. Matsumoto me disse que essa escola foi um dia um banco, lembrei-me de um velho filme de Lubitsch chamado *Ladrão de alcova* (*Trouble in paradise*, 1932). Há no filme um momento em que o personagem vai a um banco e está tão desconfortável, tão deslocado, que, em vez de assinar o cheque como deveria, escreve uma carta de amor. É uma cena lindíssima, porque nos mostra uma contradição, escrever uma carta de amor em um banco! Então, minha metáfora é que vocês estão em uma escola de cinema num prédio bancário, e isso é um problema...

Com base na ideia de estarmos em um banco, gostaria de falar mais uma vez sobre Chaplin, a caminho do banco, porque tem tudo a ver com isso. Acredito que esse filme seja uma arte que pode lutar contra os excessos, contra a inflação, contra o excesso de dinheiro, de imagens ou efeitos. Ao contrário, deveria ser menos, menos e menos. Não estou a dizer sobre minimalismo, mas devemos encontrar dentro de nós o sentimento justo, essencial, talvez indistinto, mas algo que lhe faça voltar o olhar a você mesmo, para que você não se perca e não se deixe capturar por aquilo que infla, porque bancos dizem respeito à inflação.

Entendemos algumas coisas muito rapidamente. Chaplin, por exemplo, o personagem do *vagabundo*. Em diversos filmes, tão

logo o *vagabundo* entra em um hotel de luxo ou em um banco, é imediatamente expulso. Vemos isso em vários filmes de Chaplin: tão logo o personagem entra, é rejeitado, alguém o manda embora. Não é por acaso que ele assim o faça. Isso significa que ele quer nos dizer que o cinema pertence às ruas. O cinema nasceu nas ruas e se mantém nelas junto àqueles que estão vulneráveis. Essa não é uma posição militante. O cinema se mantém vivo junto às pessoas que pedem poesia e não dinheiro. Vai se manter junto àqueles que sentem, e não junto aos banqueiros.

Para entender o que nos diz Chaplin, pense em *O vagabundo*, que é magnífico. Um vagabundo é um mendigo, um indigente, um sem-teto a perambular pelas ruas, que é sua casa. O céu é seu teto, e há uma estrada que percorre. O que Chaplin quer nos dizer é que todos nós devemos manter nossos sentimentos muito aguçados, que possuímos um vasto espectro de sensações. Se não sentimos nada, não podemos fazer com que as técnicas de produção funcionem, porque a técnica – montagem, cinematografia, som – está também repleta de sentimentos. Se não colocarmos afeto na tecnologia, ela não terá uso.

Chaplin é extremamente rico em emoção e sentimentos – do desespero à alegria, todos os sentimentos possíveis –, e é por isso que ele pode imergir seu método de direção em tamanha emoção. Ele é o maior ator no sentido físico. Ele é um grande dançarino, um gênio na atuação. Todo seu corpo é brilhante. Chaplin tem duas características que devemos observar, e para tal, decidi mostrar a vocês duas de suas cenas. Ele inventou vários princípios e regras de montagem, de posicionamento de câmera, técnicas que são básicas para o cinema. E somente o foi capaz porque era rico de afetos e sentimentos que desejava nos transmitir. Uma coisa não existe em detrimento da outra. Um bom técnico, um bom artesão, apresenta – chamaremos aqui de ética – uma boa posição ética.

Em *O vagabundo*, um dos primeiros filmes em que esse personagem aparece, Chaplin nos apresenta quase tudo o que irá nos mostrar ao longo de sua carreira como diretor. Ele apresenta as mais fragilizadas, as mais desesperançadas pessoas. Ele já havia, então, desenvolvido vários princípios de filmagem, formas de mostrar as coisas de uma maneira muito simples, quase abstratas. Vocês irão

perceber que há sempre uma escala de planos médios. Na tela, ele tenta enquadrar as pessoas quase em sua totalidade, mostrando todo o corpo. Vocês também assistiram a um trecho de *A Condessa de Hong Kong* (*A Countess from Hong Kong*, 1966), o último filme do diretor. Vou lhes resumir o fim da vida de Chaplin, como ele terminou muito rico, porém infeliz, por ter sido impedido muitas vezes de trabalhar, principalmente na América.

Vocês assistiram a um de seus primeiros filmes e parte de seu último trabalho. Gostaria de mostrar a vocês um trecho de *A Condessa de Hong Kong* que é muito engraçado. É uma maneira de mostrar como Chaplin continuava a lutar, mesmo no fim de sua vida; continuava a lutar contra a arrogância. Ele tomou dois dos grandes astros de seu tempo, Marlon Brando e Sophia Loren, colocou-os num quarto sem portas, e criou um jogo de portas. Ele se manteve fiel aos seus princípios, realizando um filme com muito pouco, com homens, com pessoas, um casal, e uma espécie de quarto. O filme se passa num quarto, em um barco, somente isso. A partir daí, vamos trabalhar somente com isso. Essa é uma tarefa difícil.

A Condessa de Hong Kong pode parecer superficial, banal. É uma brincadeira que já vimos milhares de vezes, mas na qual há alguma coisa de vital, de essencial. Então, volto a essa história de se resistir à morte de todas as maneiras possíveis. Mesmo que haja somente duas ou três portas e duas grandes estrelas, Chaplin é capaz de colocá-los em seus lugares, fazer com que atuem como idiotas, enfim, como somos todos nós – pessoas simples e um tanto estúpidas, que abrem e fecham portas. É isso a vida, um abrir e fechar de portas. Isso é o que ele nos diz, e é de uma grande simplicidade. Como todos os grandes artistas em seus últimos trabalhos, Chaplin alcança uma certa linha pura, muito clara, muito japonesa. É comparável ao último filme de Ozu, ou John Ford. Um traço. Esses filmes falam sobre uma única coisa: a vida.

O último filme de Chaplin foi realizado quando ele estava velho. De maneira similar, falamos do velho Ozu, do velho John Ford. De uma certa maneira, o diretor precisa ser um pouco velho para fazer cinema. Devemos ser um pouco velhos, todos nós. Vocês, de 20, 25 anos, quando vão fazer uma cena com seus atores em frente o

Monte Fuji, devem ter 20 e 80 anos ao mesmo tempo. Ou seja, todos os sentimentos do mundo devem atravessar seu plano.

Estou falando sobre essa linha, que todos os grande artistas alcançam ao final de suas vidas. Finalmente, eles descartam tudo o que é superficial, tudo o que concerne à psicologia, para chegar a algo mais fundamental. O filósofo Gilles Deleuze tem escrito um pouco sobre cinema e diz uma coisa muito bonita a respeito da velhice. Ele diz que um homem velho é alguém que não necessita de nada além de si mesmo². Quando chegamos ao que chamamos velhice, estamos apenas velhos. Apenas isso. De alguma maneira nos tornamos mais atentos, pois estamos velhos. Não precisamos seduzir, não precisamos mais dos efeitos. Ser um pouco velho, penso, é algo de necessário no cinema. Ser somente, não brincar com a sedução, ou fazer filmes repletos de efeitos, cheio de alusões engenhosas...

Isso é um diretor. Vocês, que estão começando a fazer filmes, devem manter um pouco do *vagabundo* em vocês e também, desde já, começar a ter um pouco da *Condessa de Hong Kong*. Vocês devem carregar sempre a extrema juventude do *vagabundo*, que quer se posicionar contra a sociedade e dizer que estamos nas ruas, que temos o céu e pertencemos à humanidade; e devem, também, começar a ter algo da *Condessa de Hong Kong*, um quê de muito velho e amargo, a fim de dizer o que ele nos diz nesse filme, que a sociedade o abandonou, que não mais se interessa por ele. Talvez isso seja diferente aqui no Japão, porque a relação dos japoneses com a velhice é completamente diversa. Como Deleuze coloca muito bem: um homem velho não é somente alguém que é apenas velho, e apenas isso, é também alguém que foi desprezado pela sociedade. Na Europa, a sociedade não se interessa pelo velho. No Japão talvez seja diferente. Isso é exato o que vemos em *A Condessa de Hong Kong*. Chaplin realiza esse filme no período das super-produções americanas, mas estava já à margem da sociedade. Realiza esse filme com duas portas, em seu pequeno quarto. Ele não liga a mínima para a sociedade.

Fazemos filmes como membros de uma sociedade, embora haja muitas pessoas que fazem filmes, ou veem filmes, nos dias de hoje

2 *L'Abécédaire*, de Gilles Deleuze (Paris, Editions Montparnasse, 2004)

e que imaginam que vivemos em Marte ou num planeta longínquo, ou onde quer que seja. Mas não, vivemos numa sociedade, japonesa, portuguesa, inglesa, mas numa sociedade, e no planeta Terra. Não é aí, enfim, onde reside a sociedade? O que acontece nessa sociedade, a nossa? Penso – e creio que Chaplin, John Ford, Ozu, Mizoguchi e todos os grande diretores concordariam – que em nossa sociedade fazem-se negócios. É isso o que acontece. Há negócios injustos, seja no sentido de injustiça social ou no sentido de desarmonia.

Parece abstrato, mas na verdade não é. Se retomarmos a questão do trabalho com sentimentos, diria que uma coisa que não podemos fazer em cinema é entrar no ramo de venda de sentimentos. O que quero dizer com isso, com negociar sentimentos? Cruamente falando, todos os filmes que são realizados hoje na América negociam nossos sentimentos. Diretores deveriam nos dizer: “não podemos tirar vantagem do sentimento das pessoas”. Quer dizer, uma imagem não é como uma nota de yen ou um dólar. A imagem é algo diverso, que possui um valor real. Dinheiro não tem valor.

Uma imagem, um som, o olhar de um ator ou o choque entre dois planos de uma sequência não podem ser como moeda, um ato comercial ou como quando vamos a um café, onde oferecemos alguma coisa e recebemos outra em troca. Se isso é cinema, desculpem-me, isso é pequeno, medíocre. Uma imagem e um som juntos devem ser como as coisas primeiras do mundo. Assim simples: devem ser como uma explosão. Você ouve um som, vê uma imagem, um ator, e diz a si mesmo: “Ah, nunca vi algo assim na vida, que coisa incomum, este é meu mundo, minha sociedade, e eu não percebia. É tão estranho”.

Vocês, diretores que querem fazer filmes, devem trabalhar de forma a fazer cada plano, cada imagem, cada fala de um ator e cada som de forma que se tornem o primeiro plano que existiu, o primeiro som que se ouviu. Isso nada tem a ver com originalidade. Na verdade é justamente o oposto, é trabalhar com os mais antigos sentimentos, como fez Chaplin. Ele trabalhou e trabalhou e trabalhou para nos mostrar sentimentos como se fosse a primeira vez.

Além do mais, grandes diretores não são nunca originais. Os mais interessantes não fazem floreios, não utilizam efeitos. São discretos, quase anônimos, sem estilo praticamente. Eles nos

confrontam. Pensem em John Ford: ao final de sua vida, ele era muito pouco interessante, quase anônimo, como Chaplin ou Ozu. Isso não tem nada a ver com ser mais esperto que outrem, porque senão estariam no ramo de vendas de sentimentos, sendo competitivos. Assim, chegamos à conclusão de que isso é ao mesmo tempo muito simples e complexo, quer dizer, há coisas que as pessoas fazem umas às outras e que posso fazer com o outro o que o outro pode fazer comigo: o medo, o terror extremo, a tortura, o caminho ao amor absoluto. Bondade e maldade não estão no céu ou no inferno, mas, sim, entre os homens. E o cinema existe também para mostrar isto, que podemos ver o que não funciona, que o mal está entre você e eu, entre um outro alguém e eu. Ao vermos o mal na sociedade, podemos buscar o bem. Vocês viram isso em *O vagabundo*. Ele é muito sensível. Ele quer ser feliz, está buscando alguma coisa, anda para frente.

Disse que ele anda, que procura, como em uma pesquisa, como algo quase científico. Um diretor tem também algo de cientista, devemos ser pesquisadores do bem e do mal, porque, sendo um pouco científicos em nossa pesquisa, chegaremos a alguma conclusão. Podemos chegar a algo muito simples, bem material, por exemplo, que o bem e o mal não estão no céu ou no inferno, mas entre nós. E, se ocorre entre nós, entre os homens, pode ser captado por uma câmera de cinema, podemos ter uma prova do mal que você me faz, ou do bem que lhe faço. Quando fazemos isso, e o fazemos bem, podemos ir ao céu ou descer ao inferno.

A beleza do cinema está em sua materialidade. Fazemos matéria com os corpos, e, de certa forma, alcançamos um certo misticismo. Os maiores filmes são os mais realistas e não realistas, os mais naturalistas e supranaturais, os mais ateus e religiosos simultaneamente. Divagando, brevemente: havia um velho professor de cinema ministrando um curso de direção. Ele mostrou o filme *A Palavra* (*Ordet*, 1955), de Dreyer, a seus alunos. Num dado momento, alguns alunos riram durante a projeção. Ao final do filme o professor disse: “Olhe, se vocês começarem a rir cada vez que ouvirem a palavra ‘Deus’, nunca farão um filme”.

Conto essa história porque cinema é uma profissão muito real e séria. Por “séria”, entendam “pesada” – algumas vezes o peso

das coisas pode ser insustentável. O peso dos sentimentos é algo a ser lidado com balança e senso comum, então nunca devemos rir quando alguém fala sobre Deus ou Diabo. Com efeito, quando se falamos sobre Deus ou Diabo em cinema, estamos dizendo sobre o bem e o mal, sobre as pessoas, enfim; estamos dizendo sobre nós mesmos, sobre o Deus e o Diabo em nós, porque não há um Deus sobre o céu e um Diabo sob a terra.

Todas as coisas à nossa frente, todos os temas que buscamos filmar em nossas vidas como diretores são sempre sérios, mesmo as comédias ou as *gags* filmadas por Chaplin. Todas são sempre coisas muito sérias, que, no fundo, estão ligadas ao bem e o mal.

(...)

Estou a falar novamente sobre resistência: resistir ao medo, resistir à morte. Em cinema, resistimos. É o material mesmo que resiste; vemos isso nas sequências. Há coisas que resistem em relação a outras: uma imagem que resiste a outras imagens, um som que resiste a outro som. Quando digo “resiste”, digo “luta”, porém não é uma violência... bem, há uma certa violência, mas não a violência que impomos a nós mesmos. É preciso que fique claro, há uma forma de violência que vem com o princípio do mundo, do fogo. Há também outra, social, que deve ser evitada o mais fortemente possível, também pelo cinema.

No filme que fiz sobre os Straub vocês podem ver que existe uma tensão aguda na sala de edição, entre Danièle e Jean-Marie, que passa definitivamente pelo medo. Algumas vezes, Jean-Marie sentia-se amedrontado, por isso, sai. Ele diz, sem exatamente o dizer: “Danièle, salve-me, salve esta imagem, salve este filme. Estou com medo. Vou sair por um instante.” Há uma tensão extrema no filme, uma enorme resistência.

Há, por exemplo, a resistência à ideia inicial, que é um pouco ilusória. Eles dizem: “Vamos cortar... não, deixe isso para mais tarde, vamos trabalhar um pouco mais”. Aqui, temos um outro tipo de resistência: a resistência imposta pela máquina, pelas ferramentas dos diretores. Fiz filmes, incluindo esse sobre os Straub, utilizando uma pequena câmera – a mesma que tenho aqui, uma Panasonic. Meu outro filme, *No quarto da Vanda*, foi realizado em certo grau contra esta câmera, eu resisto um pouco a esta câmera, pois não faço o que os gerentes da Panasonic, em

seus arranha-céus de Tóquio, esperam que eu faça com ela. Querem que eu a mova por aí, e eu não quero movê-la. Isso é resistência.

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

Assim, posso ensiná-los o ofício de fazer filmes, porque é um trabalho que dá trabalho. Sabemos que o ato de trabalhar é difícil, sabemos que é durante o trabalho que as coisas acontecem. É durante a montagem, por exemplo, que está o trabalho da montagem. Trabalhei bastante para realizar um filme sobre trabalho, um filme sobre os Straub, e fiz isso para mostrar o que não posso ensiná-los aqui, o que acontece na prática. Quando encaramos o material, quando estamos frente ao filme que vamos cortar, é que tomamos decisões. Não é antes, na teoria, ou em nossas cabeças que iremos realizar filmes. Sempre fazemos filmes com pessoas, com atores, técnicos, colaboradores, amigos – e algumas vezes inimigos –, e é neste momento que um filme se realiza, no presente, então não é agora que vou dizer a vocês como são as coisas. Não posso dizer a vocês: “Seu filme está cortado de maneira imperfeita, filmado de maneira inadequada, etc.” Esses são comentários menores. O que realmente acontece aqui é que você sobrevive a um estranho e denso momento e você filma inadequadamente, é isso o que acontece. É o que penso, e não sei como dizer mais do que isso.

Fiz um filme sobre o cinema, sobre os Straub, para mim mesmo, para os outros, para vocês. Trata-se de um filme sobre uma dimensão muito material, concreta e ao mesmo tempo muito misteriosa do cinema. O filme pretende tentar explicar esse mistério, a fim de mostrar a dificuldade do fazer cinema. Não é um dogma; não

é uma pequena câmera que se movimenta; não é realizado como se fosse a vida. É laborioso, assim passa a se assemelhar à vida.

Um filme pede bastante paciência, sangue, suor, lágrimas, mas fatiga começar a representar alguma coisa próxima à vida. Veja Bresson. Ele nos apresenta nosso mundo ao mesmo tempo em que este nos parece estranho. É estranha a maneira como as pessoas se movem nos filmes de Bresson. Andam de maneira estranha, seus gestos são muito rápidos ou lentos. Aí está o trabalho. Esse é nosso mundo e ao mesmo tempo nos parece abstrato. Cinema não é exatamente vida. Ele trabalha com ingredientes da vida que, então, organizamos, damos a eles funções diversas da vida. Iremos vê-los sob uma luz diversa. Não é a vida, mas ao mesmo tempo é feito de seus elementos, o que é algo bastante misterioso e por vezes um tanto belo. Um diretor deve viver em tensão todo o tempo, mas isso é complicado, porque simplesmente não podemos fazer isso. Filmes devem ser tensos, porém os diretores são humanos somente. Não podemos ser tensos todo o tempo, pois teríamos que ouvir a tudo, ver tudo, todo o tempo. Para começarmos a ver o que está acontecendo, precisamos ver tudo. Como diz Cézanne, devemos ver o fogo que se esconde em alguém ou numa paisagem. Devemos lutar pelo que descreve Jean-Marie Straub: se não há fogo em um plano, se não há nada ardendo em seu plano, então ele é inútil. Em algum lugar do plano, algo deve estar em chamas. Esse fogo deve estar sempre presente no quadro, é a carta de amor no banco. Poucas pessoas perceberão essa carta de amor e ainda menos irão escrever uma carta de amor em um banco. Então, para finalizar a metáfora, eu diria que meu trabalho como diretor e o de vocês, como estudantes e futuros diretores, é este banco, aqui. Seu trabalho é continuar tentando escrever cartas de amor e não cheques. Algumas pessoas não percebem seu trabalho. No entanto, resistimos e continuamos a ir a bancos para escrever cartas de amor.

É talvez hora de dizermos “adeus”... vou deixá-los em boa companhia, pois trouxe comigo uma pequena peça desse grande diretor chamado Cézanne – alguém que morreu tentando pintar uma montanha –, de quem trouxe também algumas palavras sobre a profissão e nosso trabalho. Cézanne morreu em campo, pois chovia e fazia frio, e ele estava velho, mas não se movia. Tentava resistir à chuva

e ao frio. Deixou-nos, então, essas palavras, essas impressões sobre o trabalho que devemos realizar. Deixou-as, e Danièle e Jean-Marie as utilizaram num filme muito bonito que aconselho vocês a assistirem (no Athénée Français, imagino, o único lugar onde podemos assistir a tal filme) chamado *Cézanne* (1989). Vou deixá-los com esse filme. Desculpem-me se não fui bastante claro, e espero, um dia, finalmente, ver e ler suas cartas de amor.

Transcrição: Valérie-Anne Christen

Tradução para o inglês: Downing Roberts

Tradução para o português: Ana Carvalho

Sobre os autores

|**Adrian Martin**| Crítico de arte e de cinema, professor e codiretor da Research Unit in Film Culture and Theory and Head of Film and Television Studies na Universidade Monash (Austrália).

|**Alain Bergala**| Crítico, ensaísta e professor na Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle). Foi editor chefe da revista *Cahiers du Cinéma*.

|**Cléber Eduardo**| Crítico e membro do conselho editorial da *Cinética*; professor de Teoria do Audiovisual no Senac-SP e curador da Mostra de Tiradentes e do CineOP desde 2007.

|**Cristian Borges**| Professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP, realizou sete curtas metragens. Doutor pela Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle).

|**Eduardo Prado Coelho**| Escritor, ensaísta, cronista e professor universitário português, com atuação na área de história do cinema, crítica literária e reflexão cultural. Faleceu em 2007.

|**Felipe Bragança**| Cineasta, dirigiu os longas *A fuga da mulher gorila* (2009) e *A alegria* (2010). Idealizador do filme coletivo *Desassossego*.

|**Jair Tadeu da Fonseca**| Professor-pesquisador de Literatura e Cinema na Universidade Federal de Santa Catarina e cancionista.

|**João Bénard da Costa**| Crítico e ensaísta. Diretor da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema de 1991 a 2009. Faleceu em 2009.

|**Luís Miguel Oliveira**| Crítico de cinema e diretor de programação da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

|**Mateus Araújo Silva**| Doutor em filosofia pela Universidade de Paris I (Sorbonne) e pela UFMG. Ensaísta e curador de cinema e tradutor de Glauber Rocha para o francês.

|**Jean-Louis Comolli**| Cineasta, teórico e crítico de cinema. Foi redator-chefe da revista *Cahiers du Cinéma* de 1966 a 1971 e atualmente escreve para as revistas *Trafic* e *Images Documentaires*. Ensina nas Universidades Paris VIII e Pompeu Fabra (Barcelona).

|**Pedro Maciel Guimarães**| Mestre e doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle). Dedicou-se a pesquisas sobre cinema brasileiro, português e sobre a criação cinematográfica.

|**Jacques Rancière**| Filósofo, professor emérito na Universidade de Paris VIII (Saint-Denis), e autor de diversos livros voltados para questões de política e estética, dentre os quais *La fable cinématographique* (Paris: Seuil, 2001), *Le destin des images* (Paris: La Fabrique, 2003), *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Galilée, 2004), *La haine de la démocratie* (Paris: La Fabrique, 2005), *Politique de la littérature* (Paris: Galilée, 2007) e *Le spectateur émancipé* (Paris: La Fabrique, 2008).

Comentários de Pedro Costa extraídos de:

O sangue (p. 19)

Entrevista concedida a Vasco Câmara e publicada no caderno *Ípsilon* do jornal *Público*, 25 de setembro de 2009.

Casa de lava (p. 21)

“Convalescer na Ilha dos Mortos” – entrevista concedida a Vasco Câmara e publicada no jornal *Público*, 10 de fevereiro de 1995.

Ossos (p. 23)

Entrevista concedida a revista francesa *Les Inrockuptibles*, 25 de Março de 1998.

No quarto da Vanda (p. 25)

Entrevista concedida a Bernard Payen para a Cinemateca Francesa, 10 de dezembro de 2009.

Onde jaz o teu sorriso? (p. 27)

Entrevista concedida a Kathleen Gomes para o jornal *Público*, 17 de janeiro de 2003.

Juventude em marcha (p. 29)

“I have to risk each shot”, entrevista concedida a Michael Guillén para o site *Green Cine*, 2 de abril de 2008.

Ne change rien (p. 31)

Entrevista concedida a James Mansfield para o site *Little White Lies*.

Beauty # 2 (p. 33)

Entrevista concedida a Vasco Câmara para o caderno *Ípsilon* do jornal *Público*, 25 de setembro de 2009.

Trás-os-Montes (p. 35)

Entrevista concedida a Jacques Lemièrre, em janeiro de 1995.

Número zero (p. 37)

Entrevista concedida a Emmanuel Burdeau e Thierry Lounas, 4 de dezembro de 2006.

Gente da Sicília (p. 39)

Entrevista concedida a Daniel V. Villamediana, Manuel Yáñez, Carles Marques e Eva Muñoz, junho de 2006.

FILMOGRAFIA

O SANGUE

Portugal | 1989 | 35mm | pb | 95'

Uma terra de província. Natal, fim de ano. Dois irmãos. Vicente tem 17 anos; Nino, 10. Joram guardar um segredo, que tem a ver com as frequentes ausências do pai. Apenas uma rapariga, Clara, partilha esse segredo com Vicente.

[Direção e argumento] Pedro Costa **[Produção]** Trópico Filmes **[Direção de produção]** Victor Gonçalves **[Fotografia]** Martin Schäfer **[Montagem]** Manuela Viegas **[Som]** Pedro Caldas **[Edição de som]** Ana Silva **[Música]** The The, Igor Stravinsky **[Elenco]** Pedro Hestnes, Nuno Ferreira, Inês de Medeiros, Luis Miguel Cintra, Canto e Castro, Isabel de Castro, Henrique Viana, Luís Santos, Manuel João Vieira, Sara Breia, José Eduardo, Ana Otero, Pedro Miguel, Miguel Fernandes

CASA DE LAVA

Portugal/França/Alemanha | 1994 | 35mm | cor | 110'

No início é o ruído, o desespero e o abuso. Mariana quer sair do inferno. Estende a mão a um homem meio morto, Leão. Mariana, plena de vida, pensa que talvez possam escapar juntos, que pode trazer o homem morto para o mundo dos vivos. Sete dias e sete noites mais tarde, percebe que estava enganada, trouxe um homem vivo para o meio dos mortos.

[Direção e argumento] Pedro Costa **[Produção]** Madragoa Filmes **[Produtor]** Paulo Branco **[Fotografia]** Emmanuel Machuel (AFC) **[Montagem]** Dominique Auvray **[Som]** Henri Maikoff **[Edição de som]** Jean Dubreuil **[Música]** Raul Andrade, Travadinha, Finaçon, Prince Nico M'Barka, Paul Hindemith **[Elenco]** Inês de Medeiros, Isaach de Bankolé, Edith Scob, Pedro Hestnes, Sandra do Canto Brandão, Cristiano Andrade Alves, Raul Andrade, João Medina, João Gomes de Pina, Amália Tavares, Clotilde Montrond, Alina Montrond e outros **[Participação especial]** Luis Miguel Cintra, Isabel de Castro

OSSOS

Portugal/França/Dinamarca | 1997 | 35mm | cor | 94'

Estrela de África, um bairro crioulo dos arredores de Lisboa. Um bebê de poucos dias irá sobreviver a várias mortes. Tina, a sua jovem mãe, pega-lhe ao colo e abre o gás. Resgatado pelo pai, ele dormirá nas ruas da cidade alimentado pelo leite da caridade alheia. Por duas vezes, quase será vendido, por desespero, por amor, por quase nada. No entanto, Tina não se esquece, com a ajuda das suas vizinhas do bairro, a vingança aproxima-se.

|Direção e argumento| Pedro Costa **|Produção|** Madragoa Filmes **|Produtor|** Paulo Branco **|Fotografia|** Emmanuel Machuel (AFC) **|Montagem|** Jackie Bastide **|Som|** Henri Maikoff **|Edição de som|** Jean Dubreuil **|Música|** Wire, Os Sabura **|Elenco|** Vanda Duarte, Nuno Vaz, Maria Lipkina, Isabel Ruth, Inês de Medeiros, Miguel Sermão, Berta Susana Teixeira, Clotilde Montrond, Zita Duarte, Beatriz Lopez, Luísa Carvalho, Aresta, Ana Marta, Carolina Eira e outros

NO QUARTO DA VANDA

Portugal/Alemanha/Suíça | 2000 | 35mm | cor | 178'

“A vida só me tem dado despezos. Morar em casas-fantasma que outras pessoas deixaram. Estive em casas em que nem uma bruxa queria lá morar. Mas também estive em casas que valiam a pena. Todas as casas que ocupei eram casas clandestinas. Foram casas que as pessoas abandonaram, mas, se estivesse lá uma pessoa de bem, eles até não mandavam abaixo. E olha, foi assim, casa atrás de casa. Já paguei mais pelas coisas que não fiz que pelas coisas que fiz.”

|Direção e fotografia| Pedro Costa **|Produção|** Contracosta Produções **|Produtor|** Francisco Villa-Lobos **|Montagem|** Dominique Auvray **|Som|** Philippe Morel, Matthieu Imbert **|Edição de som|** Waldir Xavier, Jean Dubreuil **|Música|** György Kurtág **|Elenco|** Vanda Duarte, Zita Duarte, Lena Duarte, Manuel Gomes Miranda e outros

ONDE JAZ O TEU SORRISO?

Portugal/França | 2001 | 35mm | cor | 104'

Enquanto Danièle Huillet e Jean-Marie Straub procedem à montagem da terceira versão de *Gente da Sicília*, Pedro Costa filma uma “comédia de remontagem”. Por detrás da sua paciência no trabalho, terna e violenta, os dois cineastas revelam uma certa ideia do cinema, do seu cinema e da sua vida conjugal. Pedro Costa conduz-nos ao centro do próprio cinema, numa viagem espaço-temporal única, e oferece ao cinéfilo o presente mais belo com que pode sonhar: participar do interior, no ato de criação cinematográfica. O filme faz parte da série *Cinéma, de notre temps*, dirigida por André S. Labarthe e Jeanine Bazin.

|Direção| Pedro Costa **|Colaboração|** Thierry Lounas **|Produção|** Contracosta Produções **|Produtor|** Francisco Villa-Lobos **|Fotografia|** Pedro Costa, Jeanne Lapoirie **|Montagem|** Dominique Auvray, Patrícia Saramago **|Som|** Matthieu Imbert **|Edição de som|** Patrícia Saramago **|Elenco|** Danièle Huillet, Jean-Marie Straub

6 BAGATELAS

Portugal/França | 2003 | Betacam | cor e pb | 18'

A partir de cenas não utilizadas na montagem de *Onde jaz o teu sorriso?*, Pedro Costa editou seis curtas. Aqui podemos seguir Danièle Huillet e Jean-Marie Straub na remontagem de um de seus filmes numa sala de aula.

|Direção e fotografia| Pedro Costa **|Colaboração|** Thierry Lounas **|Produção|** Contracosta Produções **|Montagem|** Patrícia Saramago **|Som|** Matthieu Imbert **|Música|** Anton Webern **|Elenco|** Danièle Huillet, Jean-Marie Straub

JUVENTUDE EM MARCHA

Portugal/França/Suíça | 2006 | 35mm | cor | 154'

Depois de *Ossos* e *No quarto da Vanda*, Pedro Costa regressa ao bairro das Fontainhas para retratar as comunidades que o habitam. Por meio do olhar de Ventura, um imigrante cabo-verdiano, operário da construção civil reformado, assiste-se às transformações radicais de uma comunidade habituada a viver em barracos e à sua integração num bairro dito “social”. Há um início de vida mais digno, legal e salubre, mas também o fim de uma certa ideia de solidariedade que existia num cotidiano precário.

|Direção| Pedro Costa **|Produção|** Contracosta Produções **|Produtor|** Francisco Villa-Lobos **|Fotografia|** Pedro Costa, Leonardo Simões **|Montagem|** Pedro Marques **|Som|** Olivier Blanc **|Edição de som|** Nuno Carvalho **|Música|** Os Tubarões, György Kurtág **|Elenco|** Ventura, Vanda Duarte, Beatriz Duarte, Gustavo Sumpta, Cila Cardoso, Isabel Cardoso, Alberto Barros “Lento”, António Semedo, Paulo Nunes, José Maria Pina, André Semedo, Alexandre Silva “Xana”, Paula Barrulas

A CAÇA AO COELHO COM PAU

Portugal | 2007 | Betacam | cor | 24'

A vida cotidiana em Fontainhas, um bairro no subúrbio de Lisboa. O filme acompanha a vida dos moradores, imigrantes de Cabo Verde que têm a esperança de uma melhor qualidade de vida. O filme faz parte do projeto *Memories*, uma iniciativa do Festival Internacional de Cinema de Jeonju.

|Direção e fotografia| Pedro Costa **|Produção|** Pedro Costa, Jeonju International Film Festival – Jeonju Digital Project 2007 **|Montagem|** Cláudia Oliveira **|Som|** Olivier Blanc, Vasco Pedroso **|Elenco|** Alfredo Mendes, Ventura, José Alberto Silva, Isabel Cardoso, Arlindo Semedo, António Semedo

TARRAFAL

Portugal | 2007 | Betacam | cor | 16'

Em 1936, Portugal criou uma colônia penal para presos políticos na Ilha de Santiago no Cabo Verde. Essa colônia ficou conhecida como “Campo da Morte Lenta”. O filme faz parte do projeto *O estado do mundo*, uma iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian.

|Direção e fotografia| Pedro Costa **|Produção|** LX Filmes, Fundação Calouste Gulbenkian **|Produtor|** Luís Correia **|Montagem|** Patrícia Saramago **|Som|** Olivier Blanc, Vasco Pedroso **|Edição de som|** Branko Neskov **|Elenco|** José Alberto Silva, Lucinda Tavares, Ventura, Alfredo Mendes

NE CHANGE RIEN

Portugal/França | 2009 | 35mm | pb | 98'

Ne change rien começou como parte da amizade entre a atriz Jeanne Balibar, o engenheiro de som Philippe Morel e Pedro Costa. Com a obsessão que lhe é peculiar, Pedro Costa filmou durante cinco anos Jeanne Balibar, aqui como cantora: dos ensaios às sessões de gravação, dos concertos de rock às aulas de canto clássico, de um sótão em Sainte-Marie-aux-Mines ao palco de um café em Tóquio, do *Johnny Guitar* à La Offenbach Périchole.

|Direção e fotografia| Pedro Costa **|Produção|** Sociedade Óptica Técnica **|Produtor associado|** Cinematrix (Yano Kazuyuki) **|Produtor|** Abel Ribeiro Chaves **|Montagem|** Patrícia Saramago **|Som|** Philippe Morel, Olivier Blanc, Vasco Pedroso **|Edição de som|** Miguel Cabral, Olivier Blanc **|Elenco|** Jeanne Balibar, Rodolphe Burger, Herbé Loos, Arnaud Dieterlen, Joël Theux

TOUT REFLEURIT (Tudo refloresce)

França | 2006 | Betacam | cor | 80'

Com esse filme, Aurélien Gerbault nos convida a conhecer o cineasta português Pedro Costa e a testemunhar o processo de filmagem de seu filme *Juventude em marcha*. A natureza do cinema de Costa nos é revelada: a criação de um espaço íntimo na dureza da realidade.

|Direção e roteiro| Aurélien Gerbault **|Colaboradores|** Pedro Costa, Ventura, José Tavarés Borgés, Pedro Marques, Olivier Blanc, Hugo Azevedo, Gustavo Sumpta, Ivan Rodriguez, “Canequinha” Johnson, Katuta Branca **|Produção|** Qualia Films **|Produtor|** Benjamin de Lajarte **|Fotografia|** Frédéric Serve **|Montagem|** Anne Souriau **|Som|** Aurélien Gerbault **|Edição de som|** Alexandre Hecker

O ESTADO DO MUNDO

França/Brasil/China/Portugal/Tailândia | 2007 | 35mm | cor | 105'

Seis cineastas, seis olhares sobre o mundo. No cruzamento desses olhares, um lugar de reflexão, dinâmico e radicalmente interrogativo; um lugar de desafio ao futuro. Se for verdade que são seis filmes independentes, cada um deles portador de um olhar único e pessoal sobre aspectos diversos de pequenas partes do mundo, também é verdade que da visão do seu conjunto, do cruzamento desses olhares, resulta outro olhar, metafórico e forçosamente prospectivo e universal, que encerra em si chaves para a apreensão do estado do mundo atual. Compõem o filme: *Luminous people*, de Apichatpong Weerasethakul; *Germano*, de Vicente Ferraz; *One way*, de Ayisha Abraham; *Brutality factory*, de Wang Bing; *Tombée de nuit sur Shangaï*, de Chantal Akerman; e *Tarrafal*, de Pedro Costa.

|Direção| Apichatpong Weerasethakul, Vicente Ferraz, Ayisha Abraham, Wang Bing, Pedro Costa, Chantal Akerman **|Produtor|** Luís Correia **|Produção|** LX Filmes **|Roteiro|** Vários **|Fotografia|** Vários **|Música|** Clay Kelton

CARTA BRANCA A PEDRO COSTA

NUMÉRO ZÉRO (Número Zero)

França | 1971 | 35mm | pb | 107'

O filme apresenta uma longa conversa entre Jean Eustache e a sua avó materna, Odette Robert. Uma espécie de autorretrato por interposta pessoa, que reduz o cinema ao seu dispositivo mais simples, não deixando de inscrever no seu próprio tecido: o filme acaba quando se acaba a película disponível. “Voilà, c’est fini”, é a última coisa que se ouve, quando a tela já está negra. Realizado em 1972, o filme permaneceu inédito até 2003.

|**Direção e montagem**| Jean Eustache |**Fotografia**| Philippe Théaudière e Adolfo Arrieta |**Som**| Jean-Pierre Ruh |**Elenco**| Jean Eustache, Odette Robert e Boris Eustache

TRÁS-OS-MONTES

Portugal | 1976 | 35mm | cor e pb | 111'

O projeto *Nordeste*, de António Reis e Margarida Cordeiro, de um filme que desse conta da arquitetura e vida do nordeste português, tomou forma com o título de *Trás-os-Montes*: filme espaço, universo construído, em que se filma um “povo”, uma memória, uma natureza e um longe.

|**Direção**| António Reis e Margarida Cordeiro |**Colaboração**| Filipe Manuel, José Carvalho |**Direção de produção**| Pedro Paulo |**Fotografia**| Acácio de Almeida |**Iluminação**| João Silva |**Montagem**| António Reis, Margarida Martins Cordeiro |**Som**| António Reis, Margarida Martins Cordeiro, João Diogo |**Elenco**| Albino S. Pedro, Armando Manuel, Carlos Margarido, Luís Ferreira, Adília Cruz Pimentel, Fortunato Pires, Maria da Glória Alves, José Manuel Fernandes, Natália Soeiro, Ilda Almeida, Rosália Comba, Rui Ferreira

BEAUTY #2

Estados Unidos | 1965 | 16mm | pb | 66'

O filme observa Edie Sedgwick em uma cama seduzindo (seduzida por?) Gino Piserchio. Fora da tela, o ex-amante de Edie, Chuck Wein, insulta e trai. Tudo é performance, atuação; é como estar em um julgamento em que todos (público, artistas, diretor) podem ser culpados.

|Direção| Andy Warhol |Elenco| Edie Sedgwick, Gino Piserchio, Chuck Wein

SICILIA! (Gente da Sicília)

Itália/França/Suíça | 1999 | 35mm | pb | 76'

O censurado romance *Conversa na Sicília*, de Elio Vittorini, publicado em quatro episódios em 1938 e 1939, é a base desse relato sobre um homem que retorna à Sicília para visitar a mãe. Trata-se de uma jornada de iniciação, “uma viagem em quarta dimensão por sua infância”, diz ele. Não apenas para reviver palavras, pessoas, lugares, barulhos, sensações e odores dos seus 7 anos, mas principalmente para compreender a si mesmo. Ele reencontra a mãe, que não vê há 15 anos, desde que partiu para o Norte da Itália, e tenta obter respostas para questões e fatos que ainda perturbam suas memórias, como a imagem do pai morto. Nesse retorno, ele confronta também uma realidade de corrupção e traições, diferente de suas lembranças de criança com a mãe, perdendo-se entre a fúria abstrata e a consciência de sua incapacidade de entender a condição humana.

|Direção, roteiro e montagem| Danièle Huillet e Jean-Marie Straub |Fotografia| William Lubtchansky |Som| Louis Houchet |Elenco| Gianni Buscarino, Angela Nugara, Vittorio Vigneri, Carmelo Maddio, Ignazio Trombello, Simone Nucatola, Giovanni Interlandi, Mario Baschieri, Giuseppe Bonta

PROGRAMAÇÃO

CCBB SÃO PAULO, 01 A 12 DE SETEMBRO

|01/09, quarta|

|19h30| Ne change rien

|02/09, quinta|

|17h30| O sangue

|19h30| Casa de lava

|03/09, sexta|

|15h30| Onde jaz o teu sorriso?

|17h30| Gente da Sicília

+ 6 bagatelas

|19h30| Ossos + A caça ao coelho com pau

|04/09, sábado|

|15h| Juventude em marcha

|17h45| Mesa redonda: *Palavra e política na trilogia das Fontainhas*

com Jair Tadeu da Fonseca e Stella Senra e mediação de Daniel Ribeiro

|05/09, domingo|

|15h30| Ossos + A caça ao coelho com pau

|17h30| No quarto da Vanda

|08/09, quarta|

|17h30| Ne change rien

|19h30| Conversa com Pedro Costa

|09/09, quinta|

|15h30| Casa de lava

|17h30| Trás-os-Montes

|19h30| Palestra: *Pedro Costa e o cinema português*

por Carolin Overhoff Ferreira

|10/09, sexta|

|17h30| Tudo refloresce

|19h30| Juventude em marcha

|11/09, sábado|

|15h30| O sangue

|17h30| O estado do mundo

|19h30| Número zero

|12/09, domingo|

|15h| Beauty #2

|17h| Onde jaz o teu sorriso?

|19h| No quarto da Vanda

CINEMATECA BRASILEIRA, 16 DE SETEMBRO

|18h30| Número zero

|20h30| Seminário *Cinefilia e Preservação*
com Pedro Costa e Paulo Sacramento

CCBB RIO DE JANEIRO, 11 A 23 DE SETEMBRO

11/09, sábado 18h Ne change rien 20h Conversa com Pedro Costa	18/09, sábado 17h No quarto da Vanda 20h Mesa redonda: <i>No quarto da Vanda, um filme mutante</i> com César Guimarães e Eduardo Escorel e mediação de Daniel Ribeiro
12/09, domingo 17h Ossos + A caça ao coelho com pau 19h Casa de lava	19/09, domingo 17h Onde jaz o teu sorriso? 19h Gente da Sicília + 6 bagatelas
14/09, terça 17h30 Ne change rien 19h30 Ossos + A caça ao coelho com pau	21/09, terça 17h30 Onde jaz o teu sorriso? 19h30 Juventude em marcha
15/09, quarta 17h30 O sangue 19h30 Trás-os-Montes	22/09, quarta 17h No quarto da Vanda 20h Número zero
16/09, quinta 17h30 Beauty #2 19h30 Casa de lava	23/09, quinta 17h30 O estado do mundo 19h30 O sangue
17/09, sexta 17h30 Tudo refloresce 19h30 Juventude em marcha	

CCBB BRASÍLIA, 14 A 26 DE SETEMBRO

14/09, terça 17h Juventude em marcha 19h30 Conversa com Pedro Costa	21/09, terça 20h Trás-os-Montes
15/09, quarta 17h No quarto da Vanda 20h Onde jaz o teu sorriso?	22/09, quarta 18h Tudo refloresce 20h Casa de lava
16/09, quinta 18h Tudo refloresce 20h O sangue	23/09, quinta 18h Ne change rien 20h Beauty #2
17/09, sexta 18h O estado do mundo 20h Ossos + A caça ao coelho com pau	24/09, sexta 18h Gente da Sicília + 6 bagatelas 20h Onde jaz o teu sorriso?
18/09, sábado 18h O sangue 20h Ne change rien	25/09, sábado 17h Ossos + A caça ao coelho com pau 19h Juventude em marcha
19/09, domingo 18h O estado do mundo 20h Casa de lava	26/09, domingo 17h Número zero 19h No quarto da Vanda

Créditos

| **Patrocínio e realização** | Centro Cultural Banco do Brasil

| **Organização** | Associação Filmes de Quintal

| **Curadoria** | Daniel Ribeiro Duarte

| **Produção executiva e coordenação de produção** | Carla Maia e Patrícia Mourão

| **Produção Lisboa** | Daniel Ribeiro Duarte

| **Produção São Paulo** | Nina Giacomo

| **Produção Rio de Janeiro** | Ernesto Gougain

| **Produção Brasília** | Ana Carvalho

| **Produção de cópias** | Daniel Ribeiro Duarte e Patrícia Mourão

| **Assistência de produção** | Marina Sandim

| **Assessoria financeira** | Paula Pripas

| **Projeto Gráfico** | Marilá Dardot

| **Organização do catálogo** | Carla Maia, Daniel Ribeiro Duarte e Patrícia Mourão

| **Tradução de textos** | Ana Carvalho, Mateus Araújo, Pedro Maciel Guimarães e Ricardo Matos Cabo

| **Revisão de textos** | Marcos de Castro

| **Assessoria de imprensa São Paulo** | Thiago Stivaletti

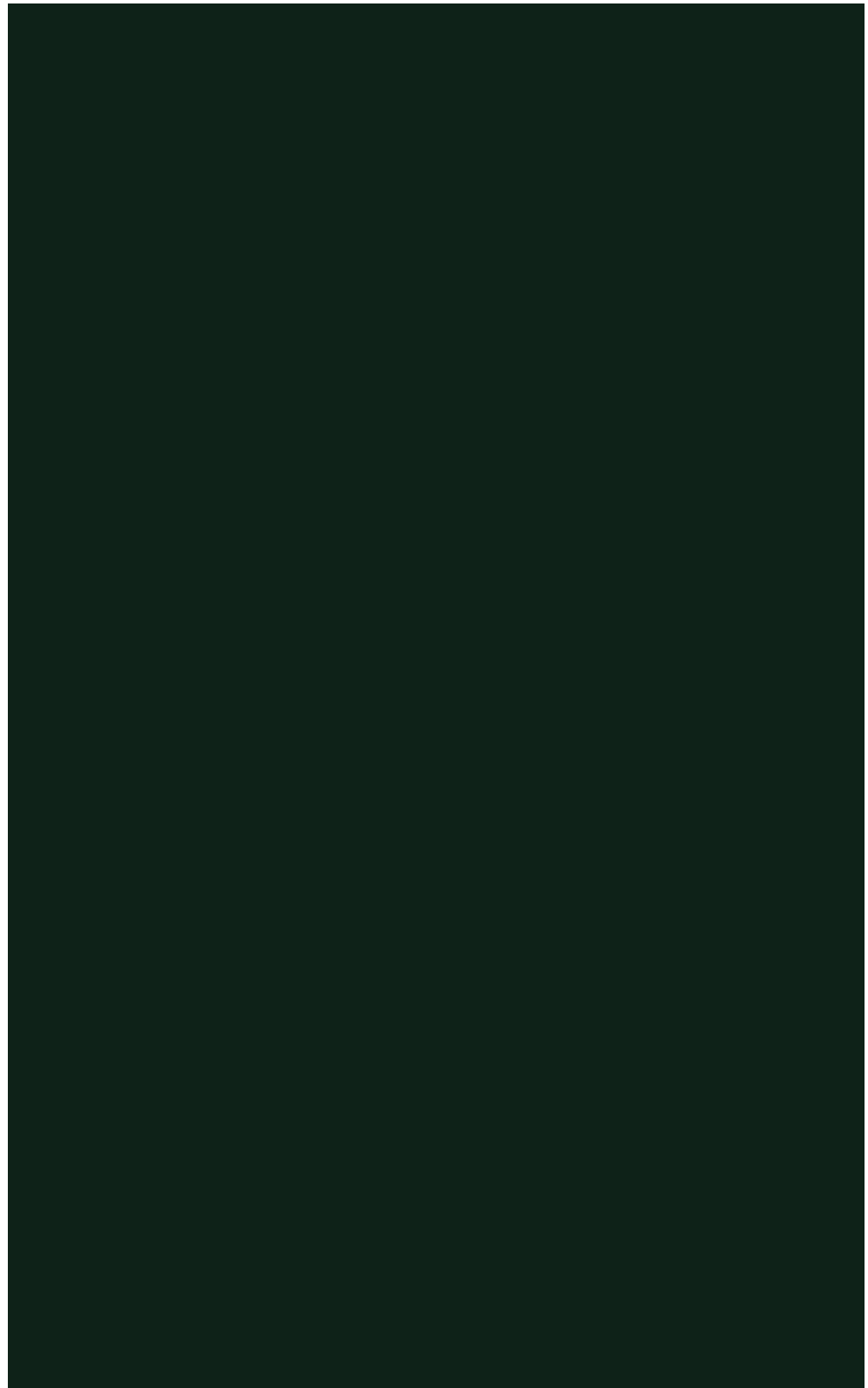
| **Assessoria de imprensa Rio de Janeiro** | A Dois Comunicação Anna Accioly & Adriane Constante

| **Assessoria de imprensa Brasília** | Tátika Comunicação

Agradecimentos

Abel Ribeiro Chaves, Adrian Martin, Alain Bergala, Alexandra Pinho (Instituto Camões), Alexandra Prado Coelho, Ana Carvalho, Ana Francisca Barros, André Dias, Anne Morra (MoMA), Associação Cultural Babushka, Aurélien Gerbault, Barbara London (MoMA), Barbara Ulrich, Bopha Chhay (Revista *Afterall*), Brigitte Veyne, Caetano Bitencourt, Camila Sampaio, Carina Sathler, Carlos Adriano, Carlos Magalhães (Cinemateca Brasileira), Carolin Overhoff Ferreira, Carolina Fenati, Catherine Faudry, César Guimarães, Cinemateca Brasileira, Cláudia Silva, Cléber Eduardo, Chris Fujiwara, Cristian Borges, Cristina Caetano (Instituto Camões), Cristina Fernandes, Diana Gebrim, Eduardo Escorel, Fabio Savino, Felipe Bragança, Francis Vogner dos Reis, Frederic Serve (Qualia Films), Gabriela Salgado (Tate), Geralyn Huxley (Andy Warhol Museum), Glaura Cardoso, Jacques Rancière, Jair Tadeu da Fonseca, Jean-François Retig (Rencontres Internationales), Jean-Louis Comolli, João Barrento, Júlia Hansen, Junia Torres, Katelyn Sandfort, Kitty Cleary (MoMA), Leandro Vichi, Liciane Mamede, Luciana Gonçalves, Luis Miguel Oliveira, Maria Guerrero, Matt Wrbican (Andy Warhol Museum), Mateus Araújo, Michelle Pistolesi, Mikako Otani, Milene Migliano, Millard Schiller, Nathalie Hénon (Rencontres Internationales), Oswaldo Teixeira, Paulo Maia, Pedro França, Pedro Maciel Guimarães, Pedro Rufino, Rafael Barros, Rafael Sampaio, Ricardo Matos Cabo, Sara Moreira (Cinemateca Portuguesa), Sendai Mediatheque, Stella Senra, Stuart Comer (Tate Modern), Teresa Borges (Cinemateca Portuguesa), Tamaki Tsuchida, Telma Rodrigues (Instituto Camões) Thiago Mesquita, Vitor Pinheiro (ICA).

A presente edição foi composta em
caracteres Arno Pro e Fette-Engschrift,
e impressa pela Fabracor em sistema offset,
em papel Pólen Bold 70g/m² (miolo)
e Supremo Alta Alvura 300g/m² (capa),
em agosto de 2010.



ISBN 978-85-63837-00-4



Apoio institucional



Patrocínio e Realização

