

A recusa do esquecimento inevitável

JAIR TADEU DA FONSECA

Professor de Teoria da Literatura e do Cinema do Centro de Comunicação e Expressão da UFSC

Resumo: Neste ensaio, os filmes do cineasta português Pedro Costa são considerados em suas inter-relações temáticas (no trato de grupos familiares e comunitários) e estruturais: certos elementos disseminam-se pelos diferentes filmes. Junto a isso, observa-se, entre outras coisas, que os filmes tendem à concatenação coordenativa (paratática) dos planos que os compõem e criam, a partir da metáfora familiar, o que chamo de uma *distância íntima* do espectador. A maior parte dos filmes é considerada, também, em suas relações fantasmagóricas (alegóricas) com a história social, política e cultural de Portugal e Cabo Verde, uma de suas ex-colônias africanas.

Palavras-chave: Distanciamento. Familiaridade. Parataxe. Alegoria. Fantasmagoria. Cinema moderno. Cinema contemporâneo.

Abstract: In this essay, the movies by the Portuguese filmmaker Pedro Costa are considered in their thematic (regarding his treatment of families and communitarian groups) and structural interrelations. Certain elements are disseminated throughout different movies. Besides that, it is observed, among other things, that his movies tend towards the coordinative concatenation (paratactic relation) of the plans, creating, by means of the family metaphor, what is here labeled an *intimate distance* from the spectator. Most of the movies are also considered in their phantasmagoric (allegorical) relations with the social, political and cultural history of Portugal and Cape Verde, a Portugal's ex-colony in Africa.

Keywords: Distancing. Familiarity. Parataxis. Allegory. Phantasmagoria. Modern Cinema. Contemporary Cinema.

Résumé: Dans cet essai, les films du cinéaste portugais Pedro Costa sont considérés dans leurs interrelations thématiques (dans le traitement des groupes familiaux et communautaires) et structurales : certains éléments se disséminent dans plusieurs films. On observe également entre autres choses que les films tendent à l'enchaînement coordonné (construction en parataxe) des plans qui les composent et créent, à partir de la métaphore familiale, ce que j'appelle une *distance intime* du spectateur. La plupart des films est considérée également dans ses relations fantasmagoriques (alégoriques) avec l'histoire sociale, politique et culturelle du Portugal e du Cap-Vert, l'une de ses ex-colonies africaines.

Mots-clés: Distanciation. Familiarité. Parataxe. Alégorie. Fantasmagorie. Cinéma moderne. Cinéma contemporain.

O sangue (1989), *Casa de lava* (1995), *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000), *Onde jaz o teu sorriso* (2001) e *Juventude em marcha* (2006), os filmes de longa-metragem realizados por Pedro Costa apresentam, junto ao desenvolvimento de um estilo, um tema comum: todos tratam de relações familiares. Num documentário, como *Onde jaz o teu sorriso*, num semi-documentário realista-alegórico como *No quarto da Vanda*, nas ficções alegóricas e supra-realistas de *Casa de lava* e *Juventude em marcha*, na ficção realista-maneirista de *Ossos*, e na ficção maneirista-realista de *O sangue*, o que menos importa é essa tentativa de classificação genérica dos filmes, ou seja, de colocá-los em alguma família cinematográfica, mas o destemor com que eles testam os limites do que consideramos ficção e documentário no cinema, em suas complexas relações com o real.

Assim, não só os filmes tratam, diegeticamente, de núcleos familiares diversos, de maneiras e formas diferentes, mas apresentam relações e elos entre si, que lhes dão um estranho “ar de família”. Como veremos, alguns elementos circulam entre os filmes, irmanando-os. Além disso, ainda explorando a metáfora familiar, temos referências a filmes de outros cineastas, principalmente em *O sangue* (Mizoguchi, entre outros) e *Casa de lava* (Rossellini, entre outros). À medida que conquista seu estilo, Pedro Costa, à sua maneira, radicaliza os procedimentos de Dreyer, Bresson e Straub, caracterizados pelo rigor e contenção com que são realizados os enquadramentos de seus filmes, com ênfase na composição de planos fixos e de longa duração, na fotografia, na direção desdramatizadora de atores e na economia da montagem. Com isso não proponho uma genealogia, mesmo porque os cineastas citados já são diferentes entre si, nem estabeleço uma filiação que negaria o que os filmes de Pedro Costa têm de próprios. Trato de apontar afinidades entre eles.

Do mesmo modo, podemos perceber relações entre a obra de Costa e as de outros cineastas portugueses mais conhecidos, como João Botelho (de quem foi assistente em *Tempos difíceis*, 1988), João César Monteiro, Paulo Rocha e Manoel de Oliveira. Há também diferenças profundas entre esses cineastas, e de Pedro Costa em relação a eles, mas é possível identificar características comuns a boa parte de seus filmes, como seu ritmo lento e o *distanciamento envolvente* com que se oferecem e resistem ao olhar. No caso de Pedro Costa, quando estamos *No quarto da Vanda*, a

intimidade e o rechaço se dão pela irrupção, duração, resistência e interrupção das imagens. Por exemplo, no close-up dos rostos de Vanda e Zita, a proximidade é a medida da distância. O que seria um procedimento de familiaridade causa, então, estranhamento. Em *Juventude em marcha*, há menos planos aproximados ainda e dele relembro o súbito *close* da cara espantosa de Paulo das Muletas. Nesse filme, é com ternura melancólica que se tenta a reconstituição (ou invenção) de uma família (in)existente e se procura reatar laços comunitários rotos, ou mesmo já rompidos. Pessoas desalojadas do bairro das Fontainhas, favela de Lisboa, tentam se adaptar aos novos conjuntos habitacionais, onde devem viver após a destruição de seus lares. Imigrantes caboverdianos e jovens portugueses pobres (alguns deles viciados em drogas, como vimos no filme anterior a esse, *No quarto da Vanda*) são os deslocados membros dessa família alegórica.

Por falar em família, cabe aqui um parêntese, quanto à indiferença, no Brasil, pelo cinema português contemporâneo, um dos mais criativos e radicais do mundo. A recíproca também é verdadeira, embora nosso cinema não seja mais, assim, tão radical. Claro que também em Portugal essa radicalidade tem custado a esses filmes o afastamento do grande público. Entretanto, a telenovela brasileira familiarizou-se em Portugal, como podemos constatar, aliás, em algumas cenas familiares de *No quarto da Vanda*. A obra de Pedro Costa é praticamente desconhecida no Brasil. Entretanto, seus filmes dariam boas lições a um certo cinema brasileiro contemporâneo, principalmente esse que faz do documentário e da ficção espetáculos policialescos de barbárie. Não há nada de policialesco, moralista, judicativo ou condenatório na relação entre seus filmes e a miséria de Vanda e seus companheiros de infortúnio. As câmeras que se deixam ficar pelos lugares bem escolhidos onde são colocadas, embora aparentem resignada contemplação, revelam a dignidade com que Vanda e Ventura estão investidos, mesmo com toda sua desventura.

Em *Juventude em marcha*, num jogo irônico com o movimento cinematográfico, a fixidez nos enquadramentos repercute no desempenho dos atores, não só porque eles raramente se movimentam, mas porque, em função tanto do seu realismo antipsicológico quanto de seu papel alegórico, as personagens são fixadas em algum lugar, firmes em sua fragilidade, próximas em sua

distância, com os olhos fixos em algo fora de campo. Na estrutura dos filmes de Pedro Costa, principalmente a partir de *No quarto da Vanda*, os planos também são fixos quanto à sua articulação. Como nos filmes dos Straub, sua montagem é paratática, ou seja, é coordenativa, e não subordinativa; e, como nos de Bresson, é elíptica, revela pelo que também suprime. Além das personagens em certos lugares e situações, há poucos elos narrativos entre os planos: não há ligações evidentemente dissimuladas, como na decupagem clássica das cenas, ou as dissimuladamente evidentes, como nos *jump-cuts*. Tais recursos não são empregados em seus filmes, que, entretanto, apresentam elos entre si, o que marca a coerência da obra de Costa, e afirma sua originalidade.

A partir de *Casa de lava*, certos elementos circulam entre os filmes: as figuras dos caboverdianos, dos operários, dos jovens drogados, de duas enfermeiras e dois patriarcas africanos; “atores” como Vanda, Zita, Nhurro, Paulo das Muletas e Ventura; os mesmos nomes de personagens diferentes, como os de Clotilde e Tina; o bairro das Fontainhas, em Lisboa; a canção revolucionária “Juventude em marcha”, no filme homônimo, e que é citada antes em *Casa de lava*; objetos como o portão azul da casa de Tina, em *Ossos*, e que aparece duas vezes em *No quarto da Vanda*, já sem a casa, demolida, e que é arrancado e levado embora; a carta atribuída a Ventura, em *Juventude em marcha*, que já aparecera em *Casa de lava*, e é exemplar nesse jogo de correspondências entre os filmes. Com diferentes papéis diegéticos em ambas as películas, a bela carta atribuída ao velho operário caboverdiano circula dentro dos filmes citados e é remetida de um filme ao outro, tendo sido inspirada em poema de Robert Desnos. Ou seja, já circulava antes.

Em *Casa de lava*, a carta é descoberta por Mariana, ao remexer papéis velhos em uma mala, na residência de Edite. A primeira é uma enfermeira portuguesa que remetera, como “portadora”, de volta à sua terra de origem, um operário caboverdiano, Leão, em estado de coma. A segunda, também portuguesa, vive na Ilha de Santiago, para onde seguira de modo a acompanhar o marido, preso político no Tarrafal, o “campo da morte lenta” da época da ditadura salazarista. Possivelmente, a ela se destinara a carta de amor de um operário caboverdiano em Portugal. Reencontrada, a missiva agora visa Mariana, a quem vemos, de cima, sentada no chão, com a mala entre as pernas, a vasculhar restos de

histórias passadas que são atualizadas, postas em circulação. Por não entender crioulo, Mariana pede que a menina Tina leia a carta em voz alta; noutra plano, vemos Edite procurar pela carta roubada (ou reenviada), enquanto se ouve, na banda sonora, a continuação de sua leitura. Mais adiante, a enfermeira pede a Leão, “ressuscitado”, que leia a carta, ao que ele responde que não sabe ler. Ela começa a leitura, mas ele lhe pede: “deixa”. Em outra seqüência, após vermos Mariana e Leão na subida do vulcão, temos um plano dos fragmentos da carta rasgada sobre o chão de lava: branco no preto. A enfermeira é uma das responsáveis pelo tráfico de afetos que temos no filme, em que preponderam forças mágicas e telúricas, encarnadas pelas mulheres, que fizeram a portadora trazer Leão de volta à sua terra moribunda, para que voltasse à vida.

Em *Juventude em marcha*, uma “carta”, com as mesmas palavras da que é lida em *Casa de lava*, circula pelo filme, repetida pela voz cansada e triste, mas ainda firme, do velho Ventura, operário caboverdiano aposentado. Dessa vez, a carta não é escrita, pois “autor” e remetente (Ventura) e escriba e ouvinte (Lento) não sabem escrever, as próprias canetas não servem para escrever (sendo que Lento risca o tampo de uma mesa com a esferográfica), e a suposta destinatária (supostamente, a mulher de Ventura, Clotilde) é inalcançável. De qualquer modo, a carta existe, não é “carta de dinheiro”, mas de amor e saudades; é o motivo recorrente do filme, e sua fonte e transmissão são orais. Cartas de papel são as do baralho, que Ventura joga com Lento.

Ventura é um patriarca muito maternal, um Pai-Mãe África, um “Africavô”, digamos, que tem, entre seus muitos filhos e filhas, um jovem operário branco, português, com quem o velho operário comenta que “naquele tempo, não se trabalhava nos feriados”, notando-se aí o novo ritmo imposto pelo capitalismo dos novos tempos, vitoriosamente demolidor. Como já foi dito, o título da película remete a um hino revolucionário da luta anticolonial, aliás, também citado em *Casa de lava*, o que reafirma o caráter fantasmagórico do filme, com a invocação, presença e aparição públicas de algo ausente. Há uma presença da ausência tanto da mulher que abandona Ventura, evocada e invocada pela carta, quanto, alegoricamente, uma presença da ausência das esperanças de transformação da vida social e pessoal.

Na *Divina comédia*, a alegoria de Dante consiste em tratar

as sombras como coisas sólidas. Na fantasmagoria alegórica de *Juventude em marcha*, isso acontece, mas também ocorre o contrário: corpos, objetos, espaços físicos são tratados como aparições, figuras, sombras, fantasmas. Se esse filme reinventa algo como um supra-realismo que pouco ou nada tem a ver com a escola surrealista, *No quarto da Vanda* reinventa o neo-realismo, entendido de um modo diferente. Nesse filme, a leitura alegórica também é possível, mas de outra forma. Não é preciso sequer fazer referência explícita aos destroços das profecias e expectativas de transformação social, política e econômica, pois as ruínas estão ali, nas imagens da demolição do bairro pobre das Fontainhas e na autodestruição a que estão sujeitos os pobres *junkies* que habitavam o bairro, e continuam a habitar o que sobrou dele, a atravessar o reino dos vivos como se estivessem mortos. Isso permite questionar o mundo dos vivos, como está organizado, e testar os seus limites. Ou seja, a leitura *fantasmalegórica* (alegórica e fantasmagórica) é possível mesmo num filme como *No quarto da Vanda*, que reinventa o realismo, considerado, bazinianamente, no processo de sua realização e não apenas no produto cinematográfico.

Somos introduzidos *No quarto da Vanda* ainda antes do título surgir no letreiro da tela e já no segundo plano do filme temos, com o barulho da demolição, a figura nua de Nhurro tomando banho numa das casas semidestruídas em que habita, com sua silhueta contra a luz que vem de fora, por uma porta e uma janela. Em dois planos, ao fundo, seu corpo fumeja, e nos dois planos seguintes, a luz dança sobre as paredes e os poucos móveis empoeirados, projetando sombras; o vapor, a luz, as sombras e a poeira bailam no ar, ao som dos tratores e das marretas destruidoras. Em meio aos escombros da *polis*, os pobres aspiram o pó da utopia. “*I got the power*” é o refrão da canção que ouvimos, ora mais alta, ora mais baixa, em uma extraordinária seqüência posterior de planos. Como o filme não tem trilha musical junto às imagens, a música soa como se fosse diegética. De todo modo, soa fantasmagoricamente.

Nos filmes de Pedro Costa, os espectros das lutas anticoloniais e da Revolução dos Cravos, os fantasmas do que não foi mudado efetivamente na vida social lusitana e africana tomam corpo e atravessam as imagens, que, apesar disso, são espessas. Com essa leitura alegórica não quero submeter e submergir as histórias e

imagens de cada *personagem* (híbrido de pessoa e personagem) à história social, mas ampliar a significação dessas histórias e imagens singulares, sem que elas desapareçam nos grandes guetos das maiorias e pequenos guetos das minorias, pois o que esses filmes fazem é contribuir para que elas não desapareçam. Claro que a leitura fantasmagórica que proponho para a obra de Costa é ainda mais possível em relação a *Juventude em Marcha*, com seu matripatriarca, Ventura, a *conceber* filhas e filhos de vários tipos, como a Vanda, branca, ex-drogada em tratamento de desintoxicação, agora casada e mãe de uma criança, após a morte da irmã Zita, sobre quem afirma estar de luto por si mesma. Ventura visita os apartamentos novos nos conjuntos habitacionais para onde são mudados os moradores da favela de Fontaínhas, inclusive a Vanda, mas não gosta deles: põe defeitos nos prédios e diz que quer moradia com muitos quartos para os filhos. Ao ser perguntado sobre quantos filhos tem, responde: “Ainda não sei”.

Nos novos apartamentos, com as paredes imaculadamente brancas, não há lugar para as formas criadas pelas manchas da casa velha onde mora sua filha negra, a Bete. Quando o velho a visita, essas manchas permitem que criem fabulações e que pai e filha possam confabular. Essas marcas tornavam únicas as velhas habitações onde viveram tantas pessoas que, ao perderem suas casas, perderam também os lugares que materializavam suas histórias. Por isso, Ventura vaga, fantasmagoricamente, para lá e para cá, ou melhor, surge fantasmagoricamente em quase todos os planos do filme: ele não tem mais lugar. Muito menos no museu de arte que ajudou a construir, como operário, mas em que também faz sua *aparição*. Consegue pouso passageiro apenas junto aos filhos, igualmente deslocados.

Também em contraste com as novas casas sem móveis, visitadas por Ventura, temos a cena em que ele aparece em uma “casa de móveis”, ao visitar seu outro filho negro, Nhurro, e os planos em que vemos sofás antigos, seja na casa de Bete, seja no museu de arte. Note-se que, *No quarto da Vanda*, Nhurro, quando não está com uma seringa espetada nos braços, muda de uma casinha abandonada para outra, arrumando os poucos trastes que encontra, chegando a decorar um deles, colocando uma bola murcha sobre uma pequena estante e tentando afixar, muito mal, dois pôsteres na parede, enquanto seus parceiros de heroína injetam a droga e conversam longa e resignadamente

sobre os hematomas que resultam de suas atividades com agulhas hipodérmicas.

Não seria abusar do jogo de palavras dizer que a heroína do filme (sua protagonista), além de Vanda, é a própria heroína (a droga), inalada por Vanda e Zita, e injetada por Nhurro, Paulo das Muletas, Nuno e outros, quase que o tempo todo. Mas, em seus próprios papéis de drogados, elas e eles participam de algo que não é ficção, nem documentário, nem *reality show* sobre heroinômanos. O filme não é *sobre* isso, mas um filme em que isso está *dentro*. Assim, o quarto da Vanda é o *tópos*, tema e lugar, no qual o filme adentra, e nós com ele, mas mantendo-nos a uma *distância íntima*, enquanto a protagonista manipula as folhas do catálogo telefônico em cujas folhas estão impregnadas as partículas do pó da *u-tópos* (não lugar) de sensações que o filme se nega a compartilhar com o espectador, mesmo porque não teria esse poder. Recusando a glamorização do consumo de drogas, bastante comum em películas sobre o assunto, o filme deixa o espectador desamparado em sua fria compaixão, na impotência de quem se compadece (sofre junto), mas nada pode fazer, devido à distância testemunhal em que está colocado. Se raspas e restos interessam a Vanda, em centenas de páginas viradas de um catálogo que não é para se procurar telefone e endereço, em dezenas de isqueiros que não funcionam, acumulados em um saco de *junk* (lixo), isso não significa que o filme a considere *junkie* (viciada em drogas), no sentido de raspa, resto e lixo social.

No caso de *Ossos*, o consumo da droga não é explicitado, embora possamos conjecturar algo sobre os estados sonambúlicos da jovem mãe que quer matar-se com gás, do jovem pai que quer vender o filho bebê (e que acaba por abandoná-lo no corredor de uma sórdida “casa de encontros”), da Clotilde, que ainda consegue reagir ao sonambulismo, e principalmente da amiga interpretada por Zita, sempre com seus olhos líquidos, fixos e perdidos em alguma coisa que não se sabe. Nesse filme, diferentemente de *No quarto da Vanda*, a representação ficcional, dramática, embora desdramatizada, é evidente. Vanda faz o papel de Clotilde, sendo que fará o seu próprio papel no filme seguinte, visivelmente mais à vontade, mas é em *Ossos* que surge outro importante “personagem real” na obra de Pedro Costa: o bairro das Fontainhas, em Lisboa, que, até sua demolição, como vimos, era habitado principalmente por imigrantes caboverdianos e

portugueses pobres. Desde a realização de *Casa de lava*, em Cabo Verde, percebe-se a coerência das escolhas e achados estéticos e éticos de Costa, com suas câmeras geralmente fixas, sua montagem que tende à parataxe (à coordenação dos planos), mais do que à hipotaxe (à subordinação que os submete rigidamente a uma narrativa). Apesar de a hipercontinuidade devida à longa duração dos planos caracterizar os filmes de Costa, a montagem paratática promove uma associação mais disjuntiva entre os planos, pois, com o recurso da cesura (da interrupção do ritmo, geralmente lento, do plano), temos passagens cataléticas (bruscas) de um plano a outro, sendo esse o motivo para o efeito abrupto causado pelos finais de seus filmes. Seu realismo é poético.

Em *Onde jaz o teu sorriso*, temos um documentário sobre o trabalho dos Straub, ou melhor, sobre o trabalho de Daniëlle Huillet, na montagem de *Sicilia!*, incomodada pelas “asneiras” do marido, que não pára de falar. Em sua aula de cinema, com seu perfil e charutinho brechtianos, Jean-Marie Straub trata, entre outras coisas, da “psicologia dos planos”, não da psicologia das personagens ou da narrativa, evidentemente. Nesse registro fílmico da “paciência impaciente”, a que se refere o cineasta, necessária ao trabalho cinematográfico, ele afirma que “a montagem não tem nada a ver com a vida”, e chama a atenção para Chaplin, não para Eisenstein. A montagem como orquestração que tem a ver com concentração, não com redução, entra no jogo de palavras proposto por Straub entre a forma, o informe e o *infame*, não no sentido do que é abjeto, vil ou odioso, mas do que não tem reconhecimento – não é considerado digno de fama, notoriedade, renome.

Talvez isso o leve a considerar, numa fala posterior do mesmo filme, que os operários e camponeses não têm história – ou seja, têm uma história não escrita. Vale dizer, inscrita no mito. Isso faz lembrar a carta do operário aposentado, promessa de Ventura, missiva de amor e abandono, que afirma que “aqui, o trabalho nunca pára”; carta que não se escreve, mas é posta em circulação, repetidas vezes, para que chegue a seu destino. Afinal, a carta do (da) Ventura se dirige a nós que a recebemos pelo filme, para que seja recolocada em seu movimento venturoso.

No último plano do filme, Ventura *aparece* no novo quarto da Vanda, dormindo um sono agitado, ao som da TV ligada, enquanto

a filhinha da Vanda, balbuciando, como que acalenta o “Africavô” em seu sono atribulado. Nem a todos os “mudados” interessa o tipo de “mudança” que coube aos pobres, principalmente aos imigrantes das antigas colônias portuguesas, já deslocados anteriormente. No caso, trata-se não de mudança social, mas de espaço físico, o que apresenta significado alegórico, como vimos. A mudança não se dá para a terra prometida da utopia, mas para um lugar onde não será possível acender fogueiras d’África pelas ruas e becos, como em Fontainhas, conforme podemos ver em várias cenas externas de *No quarto da Vanda*. Isso não significa uma recusa a “melhorar de vida”, quando não é possível mudar a vida. Não se trata de uma posição conservadora e saudosista, do tipo “como era bela minha favela”, mas de uma inconformista *recusa do esquecimento inevitável*. Daí a circulação da carta do Ventura, que se repete, repete, para que o velho operário abandonado não se esqueça, e para que nos lembremos: “antes de todas as coisas bebe uma garrafa de vinho do bom, e pensa em mim”.