

Ficção

(17,1)
 (52,2)
 (6,3)
 (39,6)
 (-33,7)
 (3,4)
 (10,1)
 (8,5)
 (27,10)
 (1,7)



Não-Ficção

(43,1)
 (4,8)
 (4,2)
 (53,4)
 (10,1)
 (8,10)
 (7,8)
 (3,3)
 (3,7)
 (1,*)

Auto-Ajudar

(9,1)
 (7,2)
 (345,3)
 (71,4)
 (79,5)
 (7,4)

(28,10)
 (1,*)
 (2,7)



“Terra a terra” Portugal e Cabo Verde no cinema de Pedro Costa (1994-2000)¹

JACQUES LEMIÈRE

Professor do Instituto de Sociologia e Antropologia
Universidade de Ciências e Tecnologias de Lille, França

Resumo: O artigo discute a problemática das relações entre Portugal e Cabo Verde no cinema de Pedro Costa, de *Casa de lava* (1994) a *No quarto da Vanda* (2000). Invocando declarações do próprio cineasta e atentando para o modo como seus filmes interrogam a identidade portuguesa, o autor se concentra em *Casa de lava* e conclui com um comentário mais breve sobre *Ossos* e *No quarto da Vanda*.

Palavras-chave: Pedro Costa. Portugal. Cabo Verde. *Casa de lava*.

Abstract: This article discusses the issue concerning the relationship between Portugal and Cape Verde in Pedro Costa's movies, from *Casa de lava* (1994) to *No quarto da Vanda* (2000). By invoking avowals by the filmmaker himself and by focusing on the way his movies question the Portuguese identity, the author concentrates on *Casa de lava* and concludes with a shorter commentary on *Ossos* and *No quarto da Vanda*.

Keywords: Pedro Costa. Portugal. Cape Verde. *Casa de lava*.

Résumé: l'article discute la problématique des rapports entre Portugal et Cap-Vert dans le cinéma de Pedro Costa, de *Casa de lava* (1994) à *No quarto da Vanda* (2000). Invoquant des propos du cinéaste et la façon dont ses films interrogent l'identité portugaise, l'auteur se concentre sur *Casa de lava* et boucle sa discussion avec un bref commentaire sur *Ossos* et *No quarto da Vanda*.

Mots-clés: Pedro Costa. Portugal. Cap-Vert. *Casa de lava*.

A obra do diretor Pedro Costa, entre outras originalidades e particularidades, apresenta, no cinema português contemporâneo, a absoluta singularidade de operar um percurso entre Portugal e ex-Império, neste caso entre Portugal e Cabo Verde: um caminho que circula, alternadamente, de Portugal a Cabo Verde, e de Cabo Verde a Portugal.

Pedro Costa surgiu na cena do cinema português em 1990 com *O sangue*, filme sombrio e trágico, elíptico e romântico, situado em uma noite de Natal no vale do Tejo, sobre o qual hoje ele diz, em uma espécie de elucidação *a posteriori*, que “esse filme, que fala do medo cotidiano em Lisboa, por que não do medo da polícia política”, é sem dúvida, a seus olhos, “o único filme português que existe sobre a *Pide*”.² É em 1993, a partir da escrita e depois da filmagem de *Casa de lava*, filme que inicialmente deveria se chamar *Terra a terra*, que Pedro Costa se engaja nesse percurso singular que se prolongará em um terceiro (*Ossos*) e depois em um quarto filme (*No quarto da Vanda*).

Esse percurso revela ser uma severíssima alteração do artista com Portugal. Nisso, Pedro Costa se inscreve, por meio de dispositivos que lhe são próprios, no movimento que há trinta anos caracteriza a arte do cinema em Portugal, e de onde este cinema tira sua energia criadora: a interrogação sobre o país. É esse olhar singular sobre o encontro entre Portugal e Cabo Verde, e essa rude “disputa” com Portugal, que eu gostaria, aqui, de contribuir para que sejam restituídos.

Morrer em Tarrafal, morrer em Sacavém (*Casa de lava*, 1994)

No percurso cabo verdiano de Pedro Costa, o antigo lugar colonial não é apenas uma referência ou um quadro para o trabalho cinematográfico sobre a memória, como o são as imagens reconstruídas das patrulhas portuguesas da guerra colonial, sejam elas imagens filtradas pelo preto e branco do passado, e reinterpretadas na floresta da região de Lisboa, em *Um adeus português* (1985) de João Botelho, ou coloridas pela luz africana de Casamance, em *Non ou a vã glória de comandar* (1990), de Manoel de Oliveira, dois filmes magníficos e, aliás, essenciais no que diz respeito à avaliação portuguesa, no plano intelectual, da guerra colonial e do Império.

Casa de lava, realizado em 1994, é uma completa imersão na terra e no povo do arquipélago de Cabo Verde, em seus

1. Comunicação apresentada ao congresso internacional “Culturas, Metáforas e Mestiçagens”, organizado pelo CIDEHUS (Centro Interdisciplinar de História, Cultura e Sociedades) da Universidade de Évora (Portugal), em 28 de maio de 2004.

2. “Quanto a *O sangue*, resisti muito a falar sobre ele lá em Portugal. Agora posso falar mais, dizer o que penso: o único filme português que existe sobre a *Pide* é o *Sangue*. O que um cara jovem, de 25-30 anos, pode fazer se ele é cineasta e quer contar algo interessante com imagens e sons de Portugal? É um filme sobre o medo de um garoto de 14 anos, um garoto de Lisboa que convivia com o medo. *Sangue* é um filme muito mais pessoal que os outros – é o primeiro filme –, ele respondia a uma angústia, a um medo (...): o medo cotidiano em Lisboa, por que não o medo da polícia política?”, declarações de Pedro Costa recolhidas por Jacques Lemièrre em Paris em 26 de outubro de 2002. “Entrevista com Pedro Costa”, feita por ocasião do ciclo “Cinema português, filmes que permitem pensar”, organizado pelo CineLuso com Cité-Philo, em novembro de 2002, em Lille. Essa entrevista foi publicada em francês no número 61-62 da revista *Images Documentaires*, 2^o e 3^o trimestres, Paris, p. 72 a 97.

lugares e sua memória, sua música, seus seres de carne e osso, posto que o filme de Pedro Costa recorreu de forma limitada a atores profissionais, que ocuparam apenas os papéis principais e, sobretudo, os papéis de personagens portugueses: “Cabo Verde mudou o que eu havia pensado originalmente. O projeto de *Casa de lava* adaptou-se constantemente à terra, às pessoas, as quais contribuíram com histórias, indicaram caminhos que o filme podia seguir”.³

3. Declarações de Pedro Costa recolhidas por Anabela Moutinho e Graça Lobo, “Os bons da fita” (depoimentos inéditos de diretores portugueses), Cineclub de Faro/Inatel, 1996.

Não é por acaso que *Casa de lava* surge na trajetória do cineasta, tanto quanto na trajetória de Portugal, onde ele vive e trabalha: “Este filme é filho do desgosto. Ele guarda profundos vestígios disso. Desgosto com o país, com a miserável humilhação política, social, artística, deste povo passivo e mau. Desgosto comigo mesmo (...) Para nós, cineastas portugueses, foi o momento de começar a sofrer a violência de um poder inculto e arrogante. E tomei a decisão de me afastar de casa (...) Afastar-se de tudo para aproximar-se de si mesmo, da própria casa. Creio que *Casa de lava* é feito deste duplo movimento: é um filme que me abriu para o mundo e, ao mesmo tempo, é um filme que me esconde”.⁴

4. “6 perguntas a Pedro Costa”, declarações recolhidas por Jacques Lemièrre, catálogo das 5^{as} Jornadas de Cinema Português de Rouen, CineLuso, 1995.

5. “6 perguntas a Pedro Costa”, 1995, *op. cit.*

O que Pedro Costa chama de maldade do povo português (ele multiplicou as declarações radicais sobre este tema) é a idéia de que “os portugueses sentem prazer com a infelicidade. A própria infelicidade, a dos outros, por toda parte e dela se aproveitando”.⁵ Pode-se ver nisso uma reação ao discurso, tão disseminado em Portugal, que apresenta o país e o povo portugueses como um país e um povo de “brandos costumes” – conhecemos as diferentes declinações desse discurso, aquelas que definem os portugueses como um povo tolerante à importação e à imitação das maneiras de fazer dos outros, como povo que inventou a mestiçagem (no sentido comum, e não conceitual, do termo), aquelas que procuram fazer acreditar que eles teriam sido o povo do encontro com os outros povos em relações que não teriam conhecido o racismo, e que até mesmo, ousam afirmar alguns, ignoraram a escravidão! É conhecida também a versão salazarista desse discurso, a de uma ditadura moderada, como moderados são esses “brandos costumes”.

A exumação das provas da brutalidade colonial mediante o trabalho historiográfico, ou sua incontestável reconstituição mediante o trabalho literário, na medida em que esse trabalho seja permitido pelo efeito prolongado do surgimento de novas

configurações políticas, são temerárias, bem o sabemos, pela perenidade de tais mitologias. Recentemente, um jornal de Lisboa assim ecoava a apresentação à imprensa do trabalho de Dalila Mateus sobre o papel da polícia política salazarista, a *Pide/DGS*, na guerra colonial de 1961 a 1974, apresentação ao longo da qual Fernando Rosas declarava que “este livro (ia) provocar uma forte polémica, porque ele acusa a Pide de assassinatos em massa na África”, e que ele “(ia) contra a história asséptica que o Estado-Maior das Forças Armadas hoje reivindica como sendo a história da guerra colonial”.

É uma subjetividade muito exigente com Portugal que leva Pedro Costa a, com este filme entre Portugal e o ex-Império, *Casa de lava*, ser o primeiro a colocar em cena uma figura e um lugar até então ausentes do cinema português de ficção:

– A figura do operário cabo verdiano e clandestino, submetido ao trabalho explorado e perigoso nos canteiros da construção civil e das grandes obras públicas em Lisboa, precisamente nos canteiros da reconstrução do Chiado incendiado⁶ (em *Casa de lava*, ele se chama Leão, e entra em coma depois de um acidente de trabalho).

– Um lugar sinistramente conhecido, o campo de concentração de Tarrafal, na ilha de Santiago, onde o poder salazarista exilou, trancafiou e matou os opositores mais ferrenhos a sua ditadura, aquele campo, sublinha Pedro Costa, “onde jovens prisioneiros políticos haviam cavado suas próprias sepulturas”.⁷ O filme inclui a memória de um personagem desaparecido nesse campo, cujo drama é assim situado no tempo: “Nos arquivos da *Pide*, pode-se encontrar a informação de que Vicente Bento Aguas foi preso em 17 de agosto de 1958 e transferido em 30 de dezembro de 1958 para o campo de Tarrafal. Ele morreu em 15 de agosto de 1962”. E sobre outro personagem, uma mulher cabo-verdiana, está dito: “Era cozinheira em Tarrafal. Fazia comida para 150 infelizes, isso não se esquece”.

Em ambos os casos, morte de prisioneiros políticos em Tarrafal, morte de operários caídos das alturas de um canteiro de construção, Pedro Costa aplica a tarefa que ele atribui ao cinema: “O cinema que acredito útil e possível passa toda sua vida se confrontando com a morte. Mas é um combate em que é preciso manter certas distâncias. A elipse é o lugar (obscurecido pelo tempo) de onde a morte será banida (protegida pelo amor). Este

6. Essa zona incendiada do Chiado, no centro histórico da cidade, cuja reconstrução foi lentíssima, é uma figura recorrente nos filmes portugueses dos anos 1990-1995; *Casa de lava* oferece mais uma vez ao cinema português crítico a possibilidade de mostrar imagens de destruição da capital, como o haviam feito João Cesar Monteiro em *Lembranças da casa amarela* (1989), ou João Botelho em *Três palmeiras* (1994), o primeiro colocando seu falso general de cavalaria, na verdade personagem rebelde a toda norma social, e o segundo uma inepta jornalista de televisão diante do desastre urbano do Chiado devastado.

7. “Entrevista com Pedro Costa”, 2002, *op. cit.*

8. “6 perguntas a Pedro Costa”,
1995, *op. cit.*

é o trabalho do cineasta. É no presente. Em *Casa de lava*, a elipse começa nas cruces do cemitério de Tarrafal e termina no leito de hospital de um operário cabo-verdiano em Lisboa. É o trabalho da *mise-en-scène*: saber se situar entre dois lugares em que a morte mostrou (e continua a mostrar) a cara. A elipse, em meus filmes, é a cara da morte olhando para nós”.⁸

Esse filme, *Casa de lava*, procede portanto de uma partida de Portugal, antes de ser um encontro com Cabo Verde: “Deixar tudo para trás, deixar o país, para novamente encontrar o sentimento de um país perdido”, diz Pedro Costa, identificando-se um pouco com Wenceslau de Moraes, o personagem central (e ao mesmo tempo o escritor real de fins do século 19 português) da grande obra cinematográfica de Paulo Rocha, *A ilha dos amores*. Aqui não é a humilhação da nação portuguesa pelo Ultimato britânico que provoca essa fuga, mas a atmosfera em que Portugal submerge no início de sua integração à Comunidade Européia, que é também o início, sublinha Costa, de uma enorme transformação mental, baseada no enriquecimento como novo valor social, mas também como ilusão, ilusão cuja cortina hoje parece rasgada: “*Casa de lava* fala das coisas que perdemos ou podemos perder em Portugal”.

Acrescentarei, por experiência própria, que trata-se da época em que podia acontecer de vermos na caixa de um engraxate das ruas de Lisboa um adesivo em que estava escrito “Europa, o meu futuro!”.

Nesse “afastamento para se aproximar de si mesmo”, o que acontece?

Como o próprio Costa, sua personagem Mariana, a jovem enfermeira que acompanha até Cabo Verde um operário em coma, foge de um Portugal considerado física e metafisicamente pequeno demais, um país onde ela não encontra espaço para toda a sua energia.

Como Costa, o personagem do operário cabo-verdiano em coma é assumido, cuidado, recolhido nessa fuga de um país que exaure as vontades rumo a um país que se imagina re-generador. Cito Costa: “Nesse meio tempo, houve aquele arquipélago de Cabo Verde que me salvou do naufrágio e me devolveu o fôlego para continuar. Caio bem no meio de mulheres perdidas e abandonadas – e então ainda não sei que se trata de uma antiga raça de princesas. Chego esgotado e bem doente. Sou recolhido e cuidado. Durante minha agitada convalescença, tenho visões,

ouço vozes. Vejo a ilha como um imenso cemitério, ou prisão. Não é claro. Às vezes há uma melodia triste, ora réquiem, ora dança feérica”.⁹

Pois se o encontro com Cabo Verde, como encontro com um alhures, é regenerador e sedutor (“A sensação nova, sim... fascinados por Cabo Verde”), ao mesmo tempo é o encontro “com um país trágico e maldito”, e irá produzir um filme “duro como dura é a espera das mulheres cabo-verdianas”. “É a terra delas, seria o filme delas. Ambos (a terra e o filme) fazendo-se a mesma pergunta muda: por que essa morte não pára de voltar?” (...) “O escândalo da morte, era preciso ir para bem longe, a Cabo Verde, para começar a vê-lo de frente. E de modo algum se trata de ser enganado pelo cinema. Os cabo-verdianos já o eram por sua terra e seus fantasmas. Então isso teria sido imperdoável. Era preciso apenas respeitar nossos sangues misturados”.¹⁰

Esse mundo que a jovem lisboeta Mariana descobre, e que o operário Leão, finalmente, reencontrará (“Aquele terra me enganou”, diz ele ao sair do coma), mesmo que iluminado pela luz e pelo sol de Cabo Verde, é um mundo opaco de não-ditos, marcado, além do mais, durante todo o desenrolar do filme, em uma escansão surpreendente, pela existência de uma dupla barreira entre o crioulo e o português. Os portugueses, em *Casa de lava*, são reduzidos a três personagens, dos quais dois sucumbiram à sinistra conseqüência dos crimes de Tarrafal. Edite, uma mãe, viúva de um prisioneiro morto no campo, que nunca voltou para Portugal, e seu filho, que diz, sobre ela: “Ela fala crioulo, esqueceu o português”. Edite, uma figura de sofrimento absoluto, vinda do campo dos “justos”, daqueles que foram presos por resistência ao salazarismo, e cujo sofrimento continuado atesta a violência de um regime que praticava o crime encoberto pelo silêncio interno e pela respeitabilidade internacional. E Mariana, de passagem, que não cansa de implorar que falem com ela em português, cercada pelos enunciados recorrentes dos cabo-verdianos que lhe lembram que “nós não nos entendemos”. Mariana, a quem revolta a constante partida dos homens para Portugal, precisamente para Sacavém, na periferia de Lisboa, em busca de contratos de trabalho com ou sem visto de permanência regularizado, e que diz desesperadamente a esses candidatos decididos à emigração: “Em Sacavém ninguém se preocupa com vocês!”.

9. “6 perguntas a Pedro Costa”, 1995, *op. cit.*

10. “6 perguntas a Pedro Costa”, 1995, *op. cit.*

O filme termina pateticamente com a súplica de uma velha mulher, cabo-verdiana, conjurando Edite, a única portuguesa dessa comunidade, a lhe facilitar a emigração para Portugal (a pensão de viúva de Edite lhe permite ajudar essas partidas): “Quando será a minha vez? Você tinha prometido! Quero morrer em Sacavém!”.

Morrer em Sacavém: o último legado de Portugal a Cabo Verde?

Render-se à sabedoria de Vanda

(*Ossos*, 1997 – *No quarto da Vanda*, 2000)

A volta de Cabo Verde para Lisboa, “com senhas, cartas, presentes e contatos”,¹¹ leva Pedro Costa ao bairro de *Ossos* (1997) e, mais tarde, de *No quarto da Vanda* (2000): “O bairro onde filmei – no limite de Lisboa, no subúrbio, chama-se ‘Estrela da África’, é o nome crioulo desse bairro que existe há trinta anos e foi construído por portugueses pobres. Depois da ‘revolução’, todos os africanos que vinham de Cabo Verde, de Angola, de Moçambique o reconstruíram tijolo por tijolo, com cimento, à imagem dos bairros africanos ou marroquinos, como um labirinto. Há até mesmo um pequeno mercado dentro. Mas, em meu filme, esse bairro é mais ‘sentido’ do que mostrado: mais que um bairro crioulo, africano, cabo-verdiano, é antes uma idéia abstrata de um bairro de Lisboa”.¹²

Os dois filmes encontram, portanto, seus personagens nesse bairro de pessoas muito pobres, que a imprensa escrita e a televisão tratam como o lugar da nova periculosidade social, mas onde Pedro Costa procura construir, no paradoxo de uma exposição da miséria e da morte no trabalho, a imagem de “pessoas que se mantêm de pé, que resistem”.¹³ *Ossos*, dizia Pedro Costa quando preparava esse filme, “vem um pouco depois daquele que fiz em Cabo Verde, porque quero continuar a trabalhar com um certo universo de pessoas e de sensibilidade. No entanto, isso nada tem a ver com questões de racismo ou de mestiçagem”.¹⁴ Sempre tive tendência a escolher os lugares onde a terra é mais sofrida. Cabo Verde é um lugar de sofrimento, de beleza, de alegria também; uma espécie de danação: lá não há nada para fazer, não há trabalho, as pessoas são condenadas a viver ali, é uma espécie de prisão. Eu queria filmar *Casa de lava* lá porque ali existe um sofrimento de origem. No bairro de *Ossos* também. Lugares como

11. “6 perguntas a Pedro Costa”, 1995, *op. cit.*

12. Declarações de Pedro Costa colhidas por Eugène Andréansky e Patrice Robin, folheto sobre *Ossos* do GNCR, Groupement National des Cinémas de Recherche, Paris, dez. 1997.

13. “Entrevista com Pedro Costa”, 2002, *op. cit.*

14. “Os bons da fita”, 1996, *op. cit.*

esses são habitados por pessoas que são muito desarmadas. Muito resistentes, mas muito desarmadas”.¹⁵

Esses dois filmes rodados ali, “no bairro”, representam – com exceção dos filmes sobre artistas (o casal de cineastas Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, em seguida um dançarino e coreógrafo português, e logo depois um escultor português) – as imagens e sons que, desde *Casa de lava* e seu retorno de Cabo Verde, o trabalho de Pedro Costa nos trouxe. Quero dizer que, desde então, tudo o que Pedro Costa nos diz sobre Portugal se ancora nesses dois filmes fascinantes e terríveis.

Os personagens centrais que Pedro Costa coloca em cena em *Ossos* e *No quarto da Vanda* são de um mundo que reúne trabalhadores cabo-verdianos imigrantes em Lisboa, ciganos e portugueses que a migração dos campos para Lisboa não salvou das inclemências da vida: é significativo que eles sejam produto do encontro (por vezes até mesmo da mestiçagem, no sentido biológico) entre pobres vindos do norte de Portugal e pobres vindos de Cabo Verde; pessoas que continuaram pobres ou se tornaram pobres, mas que nada encontraram em Lisboa além desse mundo da pobreza.

Precisemos que esses personagens são ao mesmo tempo seres reais, se assim se pode dizer, e não atores profissionais. O cinema de Pedro Costa vai, nesses filmes, ao máximo da perturbação da fronteira entre ficção e documentário. Ele cria aquilo que um crítico recentemente chamou, falando de *No quarto da Vanda*, de “um filme mutante”.¹⁶ Neste último filme, em que não há nenhum ator profissional, Pedro Costa coloca em cena apenas esse tipo de pessoas reais/personagens. Filma-os com a maior dignidade, ao mesmo tempo que eles são situados na maior rudeza da vida, de sorte que o pensamento sobre Portugal passe apenas por eles, por seus próprios enunciados assim como pela representação de sua própria vida.

São filmes em que se dá a ver o trabalho da morte e da destruição, ao mesmo tempo que a dignidade de si e a ajuda mútua, e mesmo da resistência. É a intenção do cineasta, para quem “Vanda não é um personagem solitário (...), ela é alguém muito lúcido, que tem um espaço, que sabe que existem classes sociais, que há dinheiro nas relações entre as pessoas, que não pára de falar de nós. (...) Vanda ‘transbordou’: ela ‘transborda’ pelas palavras, por sua fotogenia, sua presença no bairro, e o bairro

15. Folheto do GNCR, Groupement National des Cinémas de Recherche, 1997, *op. cit.*

16. Jean-Louis Comolli, “Malaise dans le documentaire? L’anti-spectateur, sur quatre films mutants”, no nº 44 da revista *Images Documentaires*, Paris, 2002. Mais do que de “mal-estar no documentário”, trata-se, no fundo, em Pedro Costa, da certeza de um “mal-estar na ficção”.

‘transborda’. E quando isso ‘transborda’, é contra a morte”.¹⁷

17. “Entrevista com Pedro Costa”,
2002, *op. cit.*

Esse combate contra a obra da morte e da destruição é dado a ver na ausência ou raridade da luz: ausência de luz de *Ossos*, filmado em uma Lisboa invernal, exatamente o contrário da “cidade branca” filmada pelos cineastas estrangeiros em Portugal, ou mesmo pelos cineastas portugueses dominados pela linha do “entretenimento”; raridade da luz, com fortes contrastes entre interiores sombrios e exteriores luminosos de *No quarto da Vanda*. Nessa rarefação da luz, é um outro Portugal que advém, como um substituto de outros Portugais imaginados, que faz face à violência econômica e à violência simbólica sofrida por esses seres, e que leva Pedro Costa a magnificar seus pobres personagens e a reinseri-los na memória nacional, ao mesmo tempo que convoca o espectador a considerá-los no presente do país.

Quanto aos enunciados e ao pensamento trazido por essas pessoas reais/personagens, evocarei, para terminar, duas seqüências que julgo esclarecedoras do ponto de vista daquilo que chamei de a rude “disputa” de Pedro Costa com Portugal. Elas vêm de *No quarto da Vanda*, e da própria Vanda.

A primeira. “Vivemos no país mais pobre da Europa, e o mais triste”, diz Vanda, que acrescenta: “Em Portugal, roubam-se cubos de caldo *Knorr*, e por isso pegam-se anos de prisão”. Sobre essa declaração, diz Pedro Costa: “É uma síntese de história econômica, e vem da boca de Vanda”.¹⁸

18. “Entrevista com Pedro Costa”,
2002, *op. cit.*

A segunda. É uma seqüência em que Vanda tenta persuadir sua mãe e seus parentes sobre o interesse e o valor de algo que encontrou, e relata com paixão como quem fala de um tesouro. É uma maquete de barco, um barco a vela, antigo. Ela o chama de “antiguidade”, insiste no fato de que está em bom estado, completo, a não ser por um único fio partido, fácil de consertar. Gasta muita energia e tempo (e a câmera de Pedro Costa lhe dá todo esse tempo) para tentar convencer os seus de que aquele objeto (ao qual ela dá valor não apenas econômico, mas também histórico e estético) é “magnífico” – sem, aliás, conseguir a adesão dos parentes.

Essa maquete é, na verdade, uma maquete de caravela portuguesa das Descobertas: não se tem certeza, a não ser que Vanda o saiba, ou pelo menos acredite saber. Pouco importa. Pois o diretor, e com ele o espectador, vêem a caravela.

19. “Entrevista com Pedro Costa”,
2002, *op. cit.*

Então o espectador, como deseja o diretor, “se rende à sabedoria de Vanda”;¹⁹ Vanda que ele vê, nessa cena não

“representada”, tratando uma metáfora de Portugal como “antiguidade” e ao mesmo tempo tentando salvar-lhe a beleza.

Ele vê Vanda, a mesma que acaba de dizer o que disse sobre Portugal, tentando (inconscientemente) preservar a maquete-metáfora do país.

Tradução: Irene Ernest Dias