



Passo de Gigante¹

CYRIL NEYRAT

Crítico da revista *Cahiers du Cinéma*

Editor-chefe da revista *Vertigo*

Resumo: O artigo faz um elogio enfático a *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2004), salientando os “passos de gigante” dados pelo filme ao mesmo tempo em relação aos dois primeiros da trilogia das Fontainhas (*Ossos* e *No quarto da Vanda*) e aos dois primeiros da trilogia do vídeo digital (*No quarto da Vanda* e *Onde jaz o teu sorriso?*). O primeiro passo se revela na mudança de postura do cineasta diante dos personagens e dos lugares mostrados. O segundo, no domínio total dos seus meios de expressão.

Palavras-chave: *Juventude em marcha*. Pedro Costa. Ventura. Mito.

Abstract: This article emphatically praises *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2004). It highlights the “giant steps” taken by the the movie, both in relation to the first two movies of the Fontainhas trilogy (*Ossos* and *No quarto da Vanda*), as well as in comparison with the first two movies of the digital video trilogy (*No quarto da Vanda* and *Onde jaz o teu sorriso?*). The first step is revealed in the filmmaker’s change of attitude towards the characters and the places shown. The second step manifests itself in the total mastery of the means of expression.

Keywords: *Juventude em marcha*. Pedro Costa. Ventura. Myth.

Résumé: l’article fait un éloge appuyé de *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2004), en soulignant les “pas de géant” accomplis par le film à l’égard, à la fois, des deux premiers de la trilogie des Fontainhas (*Ossos* et *No quarto da Vanda*) et des deux premiers de la trilogie de la DV (*No quarto da Vanda* et *Onde jaz o teu sorriso?*). Le premier pas se révèle dans le changement de posture du cinéaste face aux personnages et aux décors montrés. Le deuxième, dans la maîtrise totale de ses moyens d’expression.

Mots-clés: *Juventude em marcha*. Pedro Costa. Ventura. Mythe.

A língua inglesa tem uma palavra para designar as obras da importância de *Juventude em marcha* (2006): “milestone”. O francês diria banalmente “marco”, “baliza”. Um monumento, do alto do qual a vista se abre sobre o caminho já percorrido e sobre aquele que se prenuncia. *Juventude* é um destes raros filmes que dão a medida do que pode o cinema, num dado momento de sua história estética e de sua evolução técnica.

Para aferi-la, é preciso compreender o passo de gigante dado agora por Costa. Podemos atribuir a dois acontecimentos seu segundo nascimento como cineasta. O primeiro foi a sua descoberta, após as filmagens de seu segundo longa (*Casa de lava*, 1994), do bairro de Fontainhas, favela de Lisboa em que convivem um subproletariado autóctone e uma população de imigrantes caboverdeanos. O segundo foi a sua decisão, durante as filmagens do seu filme seguinte (*Ossos*, 1997), em Fontainhas, de abandonar um maquinário cinematográfico que já não tinha mais lugar em seu projeto de cinema, e de filmar sozinho, em DV, *No quarto da Vanda* (2000), como se ele reinventasse o cinema. *Juventude* encerra provisoriamente duas séries: a trilogia de Fontainhas após *Ossos* e *No quanto da Vanda*, e a trilogia dos filmes em DV, inaugurada em *Vanda* e continuada em *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), seu documentário sobre Straub & Huillet em montagem. O passo de gigante dado por *Juventude em marcha* não é o mesmo se o comparamos a *Vanda* ou a *Onde jaz...*

No primeiro caso, é a relação com o bairro, o lugar e seus habitantes que nos permite dimensioná-lo. A diferença trazida por *Juventude* é menos a da ficção diante do documentário – esta dicotomia foi superada por Costa desde *Vanda* – do que a do olhar e da postura do cineasta diante das pessoas e dos espaços filmados. A ruptura de *Vanda* consistia em estabelecer a igualdade entre os personagens e a câmera, instalada numa frontalidade assumida, à altura do olho. Com Ventura, é outra coisa: ele é mais velho, maior, mais distante e mais misterioso. *Juventude em marcha* nasceu desta assimetria entre cineasta e personagem, da humildade e da inferioridade reconhecida por Costa face a seu protagonista, Ventura. A explicação soa curta? Este é porém um traço que singulariza o cinema de Costa: cada filme tem sua origem na pessoa eleita – ou eleitora. Antes de dirigir Ventura, Costa começou por se deixar dirigir por ele, por adotar a posição exigida por sua presença e sua história: o *contra-plongée* diante

1. Publicação original: Pas de géant. *Cahiers du Cinéma*, n.631, février 2008, p.24-26.

2. O autor alude aqui ao pátio dos prédios do bairro pobre mostrado no filme de Murnau *Der letzte Mann* (1924), que se chamou na França *Le dernier des hommes* (O último dos homens) e no Brasil *A última gargalhada*. [Nota do tradutor].

de um gigante. Embora forte e fascinante, Vanda era ainda uma moça às voltas com problemas de droga, e o filme em torno dela engrenava suas seqüências ao sabor de uma crônica do cotidiano sublimado. Ventura é uma lenda viva, *Juventude em marcha* alça o relato e a forma ao nível do mito, da parábola.

O passo de gigante é dado desde o primeiro plano do filme, em que móveis passam pela janela e se espatifam no pátio do último dos homens.² No plano seguinte, uma mulher surge da profundidade obscura com uma faca na mão, evoca sua juventude intrépida entre os tubarões do oceano cabo-verdiano e volta às trevas depois de contar sua história. A faca tem o mesmo brilho que a de *Dalla nube alla resistenza* (Straub & Huillet, 1978-9) ou que os sabres do plano final de *The lost patrol* (John Ford, 1936). Toca-discos, abajur, mapa-múndi em segundo plano, os objetos serão raros num filme que engrandece sua presença trivial com uma aura mágica. Não veremos mais a estranha Pítia com a faca. Entre os dois planos, um abismo, um enigma, cuja solução será dada por Ventura minutos depois: Clotilde, sua mulher, o expulsou, destruiu seus móveis e seus pertences, ferindo-o na mão com uma facada. É esse o ponto de partida trivial da narrativa: uma mulher expulsa um homem, jogando-o numa errância sem domicílio, entre os últimos restos da velha favela e as moradias populares novas em que a comunidade vai sendo pouco a pouco realojada. O passo de gigante está na maneira pela qual Costa, sem a abolir, converte a errância deste homem numa viagem de um rei sem coroa, presente na memória coletiva de seu povo abandonado.

Desde a aparição de Ventura, algo nos perturba em relação à sua saúde mental, senão à sua verdadeira identidade e natureza. Bete, que o abriga em sua casa e a quem ele chama de filha, não lhe reconhece como pai: “Ventura, você bateu na porta errada”. Ele insiste: mais jovem, ele confundia as portas e as pessoas, “todas as portas eram iguais”. Agora não. Ao longo de sua errância, Ventura considera como seus filhos todos os jovens que encontra. Vanda não lhe corrige e chama-o de pai. Numa cena engraçada – *Juventude em marcha* é também uma comédia lubitscheana –, Ventura parece perceber que sua “filha” Vanda é casada com um de seus “filhos”, o taciturno operário que come com ele. *No quarto da Vanda* opunha claramente a família das duas irmãs aos rapazes que, com ou sem razão, pareciam órfãos. Esta é uma das fronteiras cruzadas por

Juventude em marcha, em que a família se inventa, se decreta, se modela numa ficção da comunidade. O poder de Ventura de se atribuir a paternidade de suas “crianças” corresponde na ficção ao do cineasta em relação aos habitantes do bairro. A indistinção entre pessoa real, ator e personagem repousa sobre o princípio de um decreto de encarnação. Costa afirma que na origem do filme ressoava uma fórmula mágica: você permanecerá Ventura, mas será também Rei, profeta, patriarca ou semi-Deus. *Juventude em marcha* ressuscita a tradição de um cinema da encarnação mágica: o de Jean Rouch, o dos camponeses de Uganda transformados em personagens de *Ésquilo em Appunti per un'Orestiade africana* (Pasolini, 1968-9).

Quem é afinal Ventura? Um operário cabo-verdiano que imigrou para Lisboa em 1972, ex-pedreiro que trabalhou na construção do museu da Fundação Gulbenkian. A seqüência da visita de Ventura ao museu condensa o enigma do personagem: rei quando se senta num sofá estilo Louis XIV para olhar um Rubens pendurado numa parede que ele talvez tenha construído, imigrante indesejável quando um de seus “filhos”, vigia do museu, lhe convida a sair explicando-lhe que os danados de Fontainhas não pertencem a este “mundo antigo”. Mas o vigia se engana: Ventura pertence também a este mundo antigo. A construção temporal do filme não se esclarece facilmente numa primeira visão, mas seria um erro tentar na segunda distinguir claramente dois tempos, um passado alternando-se em *flashback* com a continuidade do presente. É bem verdade que uma faixa cingindo a cabeça de Ventura designa uma série de seqüências situadas no passado, quando, recém-chegado de Cabo Verde, ele morava com seu amigo Lento e trabalhava nas obras da Fundação Calouste Gulbenkian. Haveria então, de um lado, o presente da errância entre o antigo e o novo bairro e, de outro, o passado em *flashbacks* descontínuos, do trabalho, da carta à mulher que ficara no Cabo Verde, do acidente de Ventura e da morte de Lento. Mas a qual tempo pertence a seqüência, quase no fim, em que Lento ressuscitado mostra a um Ventura sem a faixa uma casa queimada na qual os amigos, de mãos dadas, falam dos dramas do passado e fazem projetos para o presente? Já tínhamos visto Lento morrer caindo do alto de um poste de eletricidade, agora ouvimos que ele se jogou da janela e que teria posto fogo na casa. Hipóteses de dor e fúria.

Esta seqüência escapa tanto ao “presente” quanto ao “passado”, e nos convida a pensar de outra forma a temporalidade do filme e a natureza dos seres que o povoam. Como em *L'année dernière à Marienbad* (Resnais, 1961), os personagens são corpos condutores de hipóteses narrativas, condensações provisórias e cambiantes de múltiplos possíveis, circulando entre camadas de tempos e graus do mundo que não se deixam ordenar segundo a partilha tradicional entre passado e presente, real e imaginário. O hieratismo das posturas e a artificialidade da dicção devem tanto a Resnais quanto a Bresson. O tratamento serial da narrativa e do espaço os aproxima também: a maior parte das cenas se repete, os mesmos lugares reaparecem, viela de Fontainhas ou pedaço de rua diante da casa de Bete, cenas idênticas em que se sucedem diferentes combinações dos personagens. Estética da variação condensada na série de recitações da carta que Lento pede a Ventura para escrever. A esta série respondem, num eco irônico, a “gagueira” do disco sacudido por Lento e a repetição, *ao vivo*, por Ventura, da mesma canção revolucionária cabo-verdiana. Mas enquanto Resnais se limita em *Marienbad* a um jogo mental, a potência política de Costa reside na deformação pela arquitetura imaginária de uma matéria documentária precisa: a existência contemporânea de subproletários de uma favela de Lisboa, sua memória coletiva e individual de um passado traumático, as injustiças de ontem e de hoje. Pensamos na galeria de mortos-vivos de *Muriel* (Resnais, 1963), errando numa Boulogne dilacerada entre os vestígios de um passado traumático e o seu desaparecimento moderno.

Há uma magia alquímica nesta transmutação da matéria bruta do bairro num labirinto narrativo alucinado, à beira do fantástico, de um esplendor plástico que estabelece um novo patamar para a imagem vídeo. Há sobretudo muito trabalho: um ano e meio de filmagem, 350 horas de imagens gravadas, muitas tomadas (trinta, em alguns casos) por plano. Tudo isso com um equipamento limitado a uma mini-DV, nove espelhos e nenhuma luz artificial. Este é o outro passo de gigante, que separa *Juventude em marcha* de *Onde jaz teu sorriso?*, na conclusão da outra trilogia. Costa chegou a um domínio do seu instrumento digno de um grande pintor. A comparação não é gratuita, pois é o mesmo artesanato, a mesma paciência, o mesmo *know-how* que se destilam. A elaboração da carta pela sua recitação repetida

inscreve precisamente no filme o método de trabalho de Costa: sem nunca serem escritos, os diálogos se afinam ao longo dos meses e atingem a densidade de som e de sentido da alta poesia.

Costa diz ter encontrado a forma de *Onde jaz* no dia em que compreendeu o uso que podia fazer da porta do apartamento em que permanecia fechado com os Straub. *Juventude em marcha*, maior “filme de portas” depois de Lubitsch? Elemento poético central da *mise en scène*, mais próximas dos espelhos mágicos de Cocteau do que das portas da comédia americana, elas distribuem de fato a aparição e a desaparecimento dos personagens, mas sobretudo regulam a circulação deles de um estrato a outro da narrativa, entre células espaço-temporais que nada mais podia unir. As portas deixaram de ser “iguais”, cada uma desempenha seu papel singular. Substituindo na maioria dos planos toda a profundidade de campo, elas distribuem as encarnações possíveis de Ventura. Nas várias vezes em que ele aparece imóvel no vão de uma porta, o retângulo obscuro se torna um caixão vertical.

Quem é então Ventura? Um mártir, um fantasma, um não-morto que atravessa muralhas, saído das trevas atrás das portas para refazer os vínculos da comunidade dispersa, costurando o passado, o presente e o futuro. “Vemos muita coisa nas casas dos mortos”, diz ele a Bete. Na parede esverdeada de sua casa, ele vê um diabo cavalgando um leão. Nas paredes calcinadas da casa de Lento, ele vê o passado e o futuro, mas só vê aranhas nas paredes branquíssimas do apartamento pequeno demais que ele tem a audácia de recusar.

Por sua trivialidade, as seqüências no novo quarto de Vanda se distinguem da majestade encantatória e alucinada de *Juventude em marcha*. É uma nova Vanda, mas ela incrusta no filme de Ventura a lembrança e a tonalidade do seu. No momento da filmagem, só a casa de Bete ainda estava de pé no bairro de Fontaínhas, hoje reduzido a um enorme terreno baldio.³ No entanto, Pedro Costa espera seguir seu caminho com “o bairro” e seus habitantes. Depois do ápice atingido por *Juventude em marcha*, é impossível imaginar para onde o conduziria um outro passo de gigante, pois um tal cinema resta a inventar.

Entrar no Museu (e dele sair)⁴

O refrão é bem conhecido: o cinema e o mundo chegaram a um estado avançado de “museificação”, e só os filmes que

3. Designado no original francês como “une étendue d’herbes folles”. [Nota do Tradutor].

4. Publicação original, ligeiramente modificada pelo autor para a *Devires: Entrer au musée (et en sortir)*. *Cahiers du Cinéma*, n.613, Juin 2006, p.22-23. Publicado como uma nota à margem de um debate sobre o Festival de Cannes de 2006, este texto aparece aqui como um adendo à crítica entusiástica de *Juventude em marcha* publicada dois anos depois pelo mesmo Cyril Neyrat, quando do lançamento tardio do filme em Paris.

decidem enfrentá-lo podem apreender o presente. Fingir ignorar a extensão de um dos dois museus é correr o risco de neles se aprisionar. O horizonte do museu não é um programa que os cineastas poderiam assumir ou recusar, mas um estado do cinema e do mundo com o qual devem compor, se quiserem garantir a liberdade de articulação dos seus filmes.

A ambição museológica de Pedro Costa se manifesta desde os primeiros planos de *Juventude em marcha*: reencontrar os lugares e os corpos de *No quarto da Vanda* para alçá-los da dignidade documental à potência da grande arte. Textura espessa e nuançada da imagem digital,⁵ *contra-plongées* do Barroco, Costa transforma o que resta da favela de Fontainhas numa galeria de planos-quadros de uma beleza que imaginaríamos inacessível à DV. O filme é também museológico por seu empenho, mais evidente do que nunca neste cineasta, em retomar a lição dos mestres Straub-Huillet. Mas o filme escapa a este único regime pela dialetização do seu devir-museu.

5. O original francês fala em “pâte épaisse et nuancée de la matière numérique” [Nota do tradutor].

Primeira tensão, entre a obscuridade *trabalhada* de Fontainhas e a brancura idiota dos novos prédios para onde Ventura deveria ser transferido. Fazer de Fontainhas um museu é menos embelezar a miséria do que devolver aos pobres sua história, sua *espessura* cultural, no momento mesmo em que o poder ameaça desenraizá-los pela segunda vez. A segunda tensão aparece na visita de Ventura a um dos seus “filhos”, vigia da Fundação Calouste Gulbenkian. Pedreiro de profissão, Ventura participara da construção daquele prédio, antes de se ver barrado no museu sob o pretexto de que ali não se aceita a presença de mendigos. Costa lhe oferece uma revanche, esplêndida profanação do santuário da arte burguesa. O plano de Ventura no “Trono” do sofá vermelho estilo Louis XIV evoca tanto o *Retrato de Inocência X*, de Velásquez, quanto sua violenta deformação por Francis Bacon.

A profanação tem ao menos três efeitos: 1) inserir o quadro do papa Ventura na coleção da Gulbenkian ; 2) estabelecer a equivalência entre a cultura oficial conservada na Gulbenkian e a outra, vergonhosa e em vias de desaparecimento, de Fontainhas ; 3) afirmar que o filme, sem esconder sua gloriosa vontade de arte, permanece porém fora do museu, do lado da rua. A juventude que marcha aqui é aquela de um cinema capaz de reatar com a potência de encarnação primitiva sem esquecer as heranças

clássica e moderna, um cinema capaz de atravessar o museu para apreender nele a matéria de um novo mundo.

Eis aí uma das lições de *Juventude em marcha*: o cinema do futuro ganhará em visitar o museu – para reconquistar seu exterior, mais do que para girar em torno dele sem perceber.

Tradução: Mateus Araújo Silva