



# CONTRACOSTA

MAURICIO SALLES VASCONCELOS

Doutor em Letras pela USP

Pós-doutor pela Universidade de Nova York

**Resumo:** O artigo analisa a filmografia de Pedro Costa focalizando a abertura de sua concepção documental no interior de um projeto cinematográfico ficcional.

**Palavras-chave:** Documento. Lugar. Ficção. Nomadismo.

**Abstract:** The article analyses Pedro Costa's filmography focusing on the opening of a documental conception inside his fictional cinematographic project.

**Keywords:** Document. Place. Fiction. Nomadism.

**Resumé:** Dans cet article nous analysons la filmographie de Pedro Costa focalisant le début de sa conception documentaire à l'intérieur d'un projet cinématographique-fictionnel.

**Mots-clés:** Document. Lieu. Fiction. Nomadisme.

O contato progressivo com o real, feito sempre em mescla com a ficção, move a filmografia de Pedro Costa, assinando/assinalando-se como insígnia de uma empresa, um empreendimento coletivo, anônimo, sobreposto à realização autoral: CONTRACOSTA.

Nesse nome, também, se lê – como frontispício de seus filmes a partir de *No quarto da Vanda* (2000) – um embate contido desde *O sangue* (1989), seu primeiro título, capaz de convocar interlocuções contrastantes com o andamento ficcional, através de trilhas sinuosas percorridas por personagens à margem, flagrados em busca, ainda que enquadrados em âmbitos de encerramento – visíveis nos quartos em beiras-de-cidade (*No quarto da Vanda*; *Juventude em marcha*, 2006) – após a exploração das passagens por pólos familiares (*O sangue*) até o extremo dos espaços abertos, ao ar livre (*Casa de lava*, 1995; *Ossos*, 1997).

Costa, em sua contrassinatura, insemina no interior de um cinema das presenças, de personagens em autofabulação, toda uma extensão documentária envolvendo o estatuto do ficcional como atividade construtiva. Trava-se relacionamento com uma dimensão não-dada, destituída de amoldamento ao código de uma fala respectiva a uma ação com suas áreas bem demarcadas entre a diegese e a ordem-do-dia que se captura inevitavelmente pelo mecanismo e maquinismo do cinema. Diz, assim, respeito à conquista da espacialização de seus atuantes como o próprio feito do filme, do seu *real*. No decorrer do tempo de sua realização e de sua linguagem compósita, entre a experiência da ficcionalidade e a pregnância das formas existentes, em registro direto, ativa-se uma incursão nada imediata, não atrelada, contudo, a uma articulação prévia.

O cineasta e o cinema, assim como os personagens inseridos num fragmento de realidade em crescente documentação, estão no foco, em causa, no cerne de um encaminhamento seqüencial, posto em problematização – através de fuga ou perambulação (como ocorre nos primeiros filmes), do imobilismo ou da marcha na contracorrente de uma meta unidimensional, de uma progressão “dramática” ou da consolidação de um testemunho (tal como desenham as produções dos anos 2000). Thierry Lounas trata, com justeza, de um fator extracampo, excedente, sempre incorporado por Costa ao que se desenvolve

na superfície da tela. Ao que se vê: “Tem de haver sempre uma situação (nem que seja criada artificialmente) que marginalize o cinema e o obrigue a afirmar um novo acordo com aquilo que capta.” (COSTA et al, 2004: 112).

### **Relatos da terra (Desenraizamento)**

A concentração de *O sangue* em torno de um núcleo familiar, desprovido da figura materna e aberto a cadeias de parentesco que incluem complôs e crimes em ordens cada vez maiores de associações e poderes, atende ao flagrante de um *último relato*. Interessante é ver como o personagem do pai, em crise de saúde e autoridade, vai difundindo um modo frontal de apresentação, tornado elíptico no momento em que morre pelas mãos do filho mais velho. Entre os muitos veios cinematográficos, literários e culturais que se plasmam aqui, no filme de estréia, explora-se uma feliz conjugação da forma estática/estatuária provinda dos Straub com uma realização portuguesa fundamental, pouco lembrada, que é o caso de *Trás-os-montes* (1976), de Margarida Cordeiro-António Reis.

Neste título dos anos 70, destaca-se a convivência do casal de diretores com o mundo rural de modo a extrair o contorno de uma realidade tomada de dentro, na qual a concepção formal surge da gestualidade e da oralidade, colhidas no território da distância e da segregação que é *Trás-os-montes*. Como se, então, se transmitissem em planos entrecruzados, inseparáveis, o documento em bruto e um corpo ficcional imprescindível para a recuperação da imagem de uma província remota, ao mesmo tempo emblemática da condição político-social portuguesa sob a égide do salazarismo: “uma das peças-chave da nossa cultura, um dos raros testemunhos que o 25 de Abril deu à luz”, diria António-Pedro Vasconcelos (1976: 23) quando do lançamento do filme.

Do mesmo modo que, centrado numa localidade de irrecusável relevo documental, *Trás-os-montes* não abdica da aura fabuladora em que seus personagens típicos se descortinam ao flagrante fílmico, *O sangue* parte de um propósito ficcional, locando-se, porém, numa ambiência agrícola onde os signos da cultura e da arte impõem uma forma de se conceber a narratividade em elo estrito com o real e a região. Ex-aluno de António Reis em cursos de montagem e realização, Pedro Costa

alia o substrato neo-realista, presente há décadas nos enfoques cinematográficos e literários em torno do território português, ao toque da encenação rigorosa, contida em *Trás-os-montes*, incapaz de destituir o memorial, o encaminhamento imaginário das falas e dos relatos, à medida que se fotografam os rostos e os recônditos da população trasmontana.

Observa-se, então, uma outra acepção do lastro neo-realista que impregnou o fazer literário em Portugal em diferentes modalidades (do materialismo programático de Redol ao corte dos *streams* Faulknerianos laborados por um Almeida Faria), a exemplo de outros povos da mesma língua – de que o Brasil da modernidade regionalista é exemplo e matriz –, mas encontra solo firme no cinema depois da 2ª Grande Guerra no século XX. À maneira de uma última imagem, um relato de fim.

Já em sua estréia, Costa obtém da refiguração do documentarismo clássico operada por Reis-Cordeiro a mesma proporção ficcionalizadora com que a problemática territorial, o regionalismo, foi abordada pela dominante neo-realista no cinema e na literatura de seu país. Nesse sentido, *O sangue* tensiona todo um legado ao polarizar seu foco, mais do que na morte, no desaparecimento do pai, elemento mantenedor do vínculo com a terra e o trânsito urbano pelas novas formações socioeconômicas. Seus personagens mais jovens são instados a precipitar a derivação de um estado de coisas dividido entre campo e cidade, entre a referência familiar patriarcal, apreendida em agonia, e o desmantelamento dos agrupamentos conviviais, tal como experimentam os habitantes da capital, filmada como refúgio noturno e instável, onde ninguém se encontra aclimatado e parece ser quem, de fato, diz e se mostra.

Predomina uma confrontação com um frágil esquema de dualidades, de dicotomias insustentáveis, ante o qual esse primeiro filme conduz ao paroxismo da irresolução. Ficam, então, à mostra os eixos de um conflito tomado na base da terra e da cultura, com um senso de precisão que faz documentar personagens característicos e paisagens, ao mesmo tempo em que delinea o desgarramento da pequena família composta pelo filho jovem, a criança e uma professora de aldeia, namorada de infância, compactuada com o crime na origem, em consonância com o agonismo do pai-patriarca.

O cinema de Mizoguchi – *Amantes crucificados* (1954),

em especial – dá pregnância ao horizonte da noite aberto pelos personagens desviantes revelados em *O sangue*. Por outro lado, a filmografia de Nicholas Ray, patente em títulos como *They live by night* (1948) – extensiva a *Juventude transviada* (*Rebel without a cause*), de 1955 (ambos, filmes noturnos) –, consubstancia o projeto de Costa por meio de uma afirmação física, de uma orientação corporal, em que, também, se evidencia a busca de uma referência grupal, tribal, próxima da sensibilidade contemporânea para com uma *comunidade por vir*, constante em diferentes pensadores como Blanchot, Agamben, Nancy, Bauman e Buber (assim como na, já clássica, enunciação deleuzeana acerca do *povo que falta*, a contar dos elos existentes entre documentarismo fílmico e política).

Sobre o solo regional, tão bem demarcado pela eficiência, com todas as suas nuances, da fotografia em preto-e-branco, e a linha migratória traçada em direção ao mundo urbano ocidental, decantado desde há muito pela poética e pelo pensamento portugueses, Pedro Costa torna consistente a situação da margem, do desvio. Exterioriza sua procura por um cinema histórica e culturalmente fundamentado quanto mais arrisca possibilidades criativas a partir de encruzilhadas emergentes, reais.

*O sangue* não sonega um impasse básico a reger a ambiência da qual provém. A ficcionalidade que lhe dá origem e o sustém aponta, justamente, para o limiar de forças irresolvidas, lançadas em luta e jogo contínuo, tornando a primeira produção Contracosta – anunciada, então, como Trópico Filmes – uma experiência com as fronteiras de ordem estética e política que a delimitam. É o que passa a ocorrer através de trilhas nada pacíficas, exteriorizadas por uma combinatória em endereçamento a um campo-de-relações preciso, nada cerrado, contudo, por determinações da ordem do real ou pelos ditames do discurso ficcional do cinema, tal como o filme seguinte, *Casa de lava* (1995), acabará por especificar e expandir.

Finalizado seis anos depois, *Casa de lava* produz um maior atrito entre o plano da ficção e do documento, ao fixar a maior parte de sua locação em Cabo Verde. A presença de um corpo estranho em composição/combinatória torna-se evidente não só pela participação de Inês Medeiros (atriz do filme anterior) como intérprete da enfermeira e *passe-par-tout* do social, claramente

derivada da professora/amante da infância crucificada em *O sangue*, como também pelo registro da população africana *in loco*, com toda sua contrastada especificidade.

\*\*\*

“E nem o espaço se propõe distância/além deste contorno de erosões” (CARVALHO, 2005: 60) – nos versos do grande poeta angolano Ruy Duarte de Carvalho, constantes de “Uma árvore no Zaire”, fazem-se gravitar num esquecido lugar de paisagem os pontos de orbitação da luz na noite e a partir da segregação, da separação em um mapa longínquo, a existência de um veio essencial irriga-se em amplitude, orientado a todos os lugares. “Floresço o breve instante das entregas./Vou devolver-me ao ventre das nações.” (CARVALHO, 2005: 62).

*Casa de Lava* entra em correspondência com um tipo de combustão imagética colhida dos enfrentamentos de culturas em um só espaço. *Composto de lava*, poder-se-ia intitular o terceiro longa de Costa, tamanha é a possibilidade de tudo se concentrar no solo cabo-verdiano para melhor se espriar em vertentes pouco previsíveis. Mais do que fixar a contingência de um registro local, o diretor tem interesse em produzir um movimento oscilatório, que a seqüência final consolida, ao capturar a retirada de um grupo de habitantes, sitiados pela terra árida, pelo flagelo do vento leste (emblemático pelo romance neo-realista de Manuel Lopes). Com o foco sobre um fragmento de chão em rachadura, o filme se encerra, não sem antes penetrar nos pólos de imantação e corte, no qual se situa a protagonista, já mencionada, de um lado, e, do outro, um trabalhador africano.

Por sua vez, os blocos de personagens são protagonizados por atores – Medeiros e Isaach De Bankolé, africano da Costa do Marfim, pouco evidenciado como atuante/intérprete, a despeito de ser artista requisitado pelo cinema internacional, devido talvez à sua negritude/africanidade, acentuada na companhia da povoação cabo-verdiana de não-atores. Baralha-se, pois, a possível homogeneidade de um esquematismo formal, já que nada simplifica a composição mesclada, mestiça de *Casa de lava* (não à toa, ocorre o desejo entre os protagonistas), exposta pela visível combinação entre África e Portugal, entre o olhar do



observador, munido de uma hipótese narrativa, e as presenças impressionantes do lugar.

O que torna possível a leitura – entre um lado e outro – dos fulcros em tensão – a parte da ficção e aquela de natureza documental – apresenta-se como problemática do cinema que investiga a si mesmo quando posto no aberto dos espaços e no contato com realidades particulares, precisas. Não por acaso, Mariana, a mulher em missão e atração pelo território africano, revisita a Karin de *Stromboli* (1950), um dos clássicos dramas-documentos de Rossellini, rodado na afamada ilha italiana, assim como é Cabo-Verde um arquipélago de formação vulcânica.

A referência matricial ao neo-realismo, imprescindível à formação do cineasta e do contemporaneamente chamado *cinema do real*, só faz intensificar o documento de sondagem favorecido pela incursão ficcional que é *Casa de lava*. Apenas assim, ao materializar através do confronto possibilitado pela filmagem os tópicos da narratividade (do entrecho ficcional) e as teses do documental, Pedro Costa atinge o cerne do cinema e do território. Mantém-se, então, o filme como um corpo sempre à prova de indagações, deflagrado desde o projeto rosselliano e a contar das assimilações neo-reais dos anos 60 e 70 do século que passou. Entretanto, presentificam-se as marcas todas de um outro momento histórico de questões – de teorias, ficções e realidades –, no qual o cinema não se limita a criar um simples, resolvido molde ao se enunciar como da parte do real.

Ao pôr em evidência os corpos estranhos em atrito/ atração, o filme como que se vê, esclarecendo que não há peso de um plano sobre outro, não havendo verdade final, nem uma dimensão concludente, a respeito de um pré-concebido (ou em nome de uma pesquisa etnoantropológica em seu processo cinematográfico) real. Tudo se documenta: o cinema e uma realidade que não se resolve como a ordem única/última de um testemunho a se manter como arquivo/documento da simples, direta observação, em fidedignidade ao que se vê, pensa e se diz, engrenada no alinhamento de uma seqüência a outra. Volto a “Uma árvore no Zaire”: “e o que eu sei das coisas, para além do tempo: (...) Assim se lhes constrói/e amadurece/uma presença alheia que as revela” (CARVALHO, 2005: 61).

## Errância/Hieratismo

Rosto, figura e osso – a frontalidade dos personagens exorbita os modelos de ator não-profissional e da filmografia fundada na dissecação das posturas, na gestualidade, nos manequins do cinematógrafo (figurações autômatas, hieráticas) – para além da adequação à máquina do cinema industrial-administrativo e seu ideal de transparência e verismo – tal como concebem Bresson e Straub-Huillet. Pedro Costa dá atualidade, em *Ossos*, à problematização nomádica despontada em seu primeiro filme, reforçada em *Casa de lava* com o compósito documental do registro de Cabo-Verde, intensificando agora o sentido da busca duma ficcionalidade apreendida a partir de uma realidade vivenciada, extraída de um convívio. Dessa vez, é no antigo bairro de Fontaínhas – na periferia lisboense – que o diretor vai se concentrar, atento ao pólo dos imigrantes cabo-verdianos que ali se forma agregado ao contingente local, marginalizado, despossuído das condições mais básicas de subsistência.

*Casa de lava* já podia rastrear um crescendo de tensões não de todo vistas, apesar de renunciadas por um cinema anti-ilustrativo, anti-didático, desentranhado do real, indissociável, porém, de implicações em vários níveis, reveladoras de uma dinâmica sociocultural assimilada em mais de uma via de acontecimento e ação. Na seqüência final, imprime-se na tela um corpo coletivo em debandada, como a arrastar os diferentes personagens e seus motivos para fora das divisórias entre documento e drama, entre o campo dos atuantes e a experiência migratória, real, da povoação.

Situando-se em Fontaínhas – como vai ocorrer no filme seguinte, quando se captam a desapropriação, o despovoamento do bairro –, Costa alça ao primeiro plano seus personagens verídicos – a família Duarte, em especial, destacada pelas presenças das irmãs Vanda e Zita, protagonistas de *No quarto da Vanda* (2000), participando, ainda, a primeira delas do longa-metragem mais recente do diretor, *Juventude em marcha* (2006). Ainda que sejam utilizados atores como Inês Medeiros, em uma breve composição como prostituta, Isabel Ruth, Mariya Lipkina, entre outros, o ingresso em um núcleo mais compacto de entrelaçamentos do lugar periférico com a ficção do cinema faz de *Ossos* um projeto dotado de maior voltagem de confronto

e mesclagem com os limites da vida social e a captura do real (tanto que os personagens reais, que são Vanda e Zita, passam a ser, também, atrizes dos próximos filmes, sem deixar de ser quem são). Complexifica-se, assim, a construção cinematográfica em função da convivência, do contato com uma área nada segregada a um particularismo, ao exemplarismo de um estudo de caso, disseminada que está em um raio de relações desbordadas de um olhar mantido de fora, possivelmente embasado em uma tese sociodocumental.

A força de *Ossos* se localiza, especialmente, nesse poder de contagiar as zonas fronteiriças, atritadas em um espaço característico, composto, contudo, de diversificadas formações e figurações. É como se o projeto de Costa se aterrasse, cada vez mais se assentando no lugar, na referência real, quanto mais recepcionasse a derivação de figuras e focos. Em cada *take*, a procura por ângulos, planos e personagens é algo a se destacar. Daí, a exorbitação das perspectivas funcionais, garantidas pela sucessividade de um olhar observador, formulado como imparcial, adstrito ao enfoque documentário, dando-se por meio da fuga, do rastro migratório, do desvio individual ou grupal. Notável se mostra o encontro, a partir de Fontainhas, com um solo significativo da existência e da vida cultural marcadas pelo nomadismo, pelo diagrama espaço-temporal da mundialização do capital através da impermanência quanto à origem e à destinação de personagens subempregados, ambulantes, assinalada como a experiência contemporânea do desterro e do desabrigo.

Em qualquer pólo, em qualquer lugar de pouso, expande-se tal registro, no cinema de Pedro Costa, através do vértice desbravado por ele entre mundo rural português, nação africana pós-colonial e grande cidade cosmopolita da União Européia. Para se captar o que é próximo – parece-nos visualizar o cineasta –, tornam-se necessários um longo percurso, uma derivação plena em torno do que se concebe como um lugar, seja o aberto numa extensão de terra, seja o confinamento no quarto da Vanda (mostrando-se tal postura o motor essencial, porém nada obviamente ideologizado, de seus filmes).

Percurso para fora do conhecido, tendo-se como base o núcleo das tensões geopolíticas contidas em qualquer movimento, especialmente naquele de personagens egressos de

um projeto de revolução, depois do comunismo, confrontados com a ausência de comunidade, caso de Ventura em *Juventude em marcha*. Costa não retorna a nenhum fundamento, ao flagrar tal impasse vivencial, desenhado no horizonte histórico do presente século, depois do fim da história, depois de uma generalizada topologia pós-moderna (pós-colonial, incluída). O imponente cabo-verdiano Ventura, talhado pelo hieratismo da cinematografia dos Straub (que, por sinal, refiguram em suas produções as matrizes da epopéia no modelo americano patenteado por John Ford, simultaneamente ao corpo didático-enunciativo do teatro brechtiano), aponta, no cinema de Costa, para a radicação no desenraizamento como modo de conhecer um real superposto de referências e relações, nunca esgotadas por uma solução formal ou parcelar (caso se resolva em uma única tendência ou perspectiva).

Costa filma a contrapelo de uma realidade tentacular, indiciadora de um princípio uno e redutível a alguma fórmula. É o que realiza sua acepção plural de documento e monumento, diferentemente do que sucede no cinema-do-real-nacional. Ele se encontra em total sincronia, porém, com o que postulava Glauber Rocha acerca da pesquisa contínua, da abertura para a heterodoxia da cultura e dos diversos campos do saber de que o cinema se mune. É o que ocorre para além de uma dimensão apenas técnica, unicamente de gênero, paralisada no monologismo político, no linear jogo de cena da pergunta-resposta (modelo cinema novo-Globo Repórter em exaustão). Sua filmografia se contrapõe, também, à desmontagem pretensamente metalingüística dos relatos de vida, nos quais os limites entre o teatro do real e os depoimentos dos atores cinematográficos não chegam a ser transpostos em suas divisórias bem compostas. Um exemplo de tal procedimento é possível de se ver, à maneira de uma súmula, no último trabalho do superestimado Eduardo Coutinho (*Jogo de cena*, 2007), exímio na arte de captar testemunhos, mas impossibilitado de produzir pensamento sobre o que registra, monolítico em seu propósito de denúncia e revelação instantâneas diante de qualquer realidade, seja a dos condôminos de uma cabeça-deporco em Copacabana ou a dos santos fortes do espiritualismo afro. Nada se move, nada se mistura, além do que se filma e do que é dito por pessoas assentadas em seus lugares, em seus

recortes típicos. As conhecidas atrizes participantes de *Jogo de cena* são fortificadas em seu narcisismo representativo, em seu poder de tudo mimetizar, tendo resguardadas suas identidades, depois da “experiência”.

\*\*\*

Não há retorno do real, nem uma única acepção do chamado cinema do real, depois do imagismo onipresente e indiscriminado de toda uma cultura, coroado pela *féerie* digital com que as telas se sucedem no cotidiano planetário, sob todos os formatos, como parecendo substituir a recepção e o empenho coletivos do cinematógrafo. A contrapelo, na contracorrente, *Contracosta* sem intuito de demonstração, acaba por apresentar o múltiplo veio de um realidade localizada, desde o meio agrário de sua terra até os pontos de desertão palmilhados pela periferia global contemporânea, incididos sobre Lisboa. Realiza um cinema da confrontação de planos e modos de conhecer, que contrariam a simplificação dos dualismos na formulação ético-política de suas seqüências. O diretor pensa contra-si e a idéia-substância prévia, prototípica do consenso real-cinema (com seus documentaristas-autores). Contra uma dita hiperfilmada e reproduzida realidade.

Quando não, a indistição de Ventura entre pessoa, ator e personagem, como bem observou Cyril Neyrat (2008: 24) a propósito de *Juventude em marcha*, sinaliza para a condução de um trabalho compreendido como idéia-matéria, concebido em andamento, em construção, no interior do cinema (debate de Straub, em *Onde jaz o teu sorriso?*, 2001, documentário de Costa sobre o diretor e sua parceira Danièle Huillet, realizado em 2001). No interior do presente: flagrantes de portas que se abrem nas vertentes e veredas dos bairros-favelas para direções impensadas e producentes de uma caminhada extensiva ao cinema como busca. Sob o talhe hierático de Ventura são experimentadas as angulações de uma forma mista, controversa, nutrida pela exclusão e pela errância em tempo real, a que não estão imunes os trajetos das imagens e de seu diretor.

## Referências

- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Lavra – Poesia reunida 1970/2000*. Lisboa: Cotovia, 2005.
- COSTA, Pedro et al. *Onde jaz o teu sorriso?* Diálogos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- NEYRAT, Cyril. “Pas de géant”. In: *Cahiers du cinema*. Paris, fevereiro 2008, n. 631, p. 24-26.
- VASCONCELOS, António-Pedro. “Trás-os-Montes”. In: *Jornal Expresso*, A Revista. Lisboa, 19/6/1976, p. 23.