



A carta de Ventura¹

JACQUES RANCIÈRE

Filósofo e professor emérito na Universidade de Paris VIII (Saint-Denis)

Resumo: O ensaio discute a dimensão trágica presente em *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2004) como uma novidade em relação aos dois primeiros filmes da trilogia das Fontainhas (*Ossos* e *No quarto da Vanda*). O autor se concentra na figura mítica de Ventura e no novo tratamento dado à palavra neste filme de Costa, que ele compara, no final, com o cinema dos Straub.

Palavras-chave: *Juventude em marcha*. Pedro Costa. Tragédia. Palavra. Straub & Huillet.

Abstract: This essay discusses the tragic dimension present in *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2004), which is regarded as a novelty in relation to the first two movies of the Fontainhas trilogy (*Ossos* and *No quarto da Vanda*). The author focuses on the mythic figure of Ventura, as well as on the new treatment given to the word in this last movie by Costa, which is compared, in the end, with the cinema of the Straubs.

Keywords: *Juventude em marcha*. Pedro Costa. Tragedy. Word. Straub & Huillet.

Résumé: L'essai discute la dimension tragique présente dans *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2004) comme une nouveauté par rapport aux deux premiers films de la trilogie des Fontainhas (*Ossos* et *No quarto da Vanda*). L'Auteur se concentre sur la figure mythique de Ventura et sur le nouveau statut de la parole dans le film de Costa, qu'il compare, à la fin, au cinéma des Straub.

Mots-clés: *Juventude em marcha*. Pedro Costa. Tragédie. Parole. Straub & Huillet.

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 seqüências 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 esta 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, se abrigava nos cantos de quartos escuros e se postava à altura de personagens semi-asfíxiados que discutiam sua vida entre duas doses de droga. Agora, o espaço é aberto, a câmera se dirige ao alto deste prédio que se assemelha às muralhas de alguma fortaleza antiga ou medieval e de onde surge esta 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 que continuará a habitar o discurso do marido expulso, à procura de uma moradia apropriada para sua família numerosa, e contando 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, 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* lutava, a cada plano, para extrair o potencial poético

1. Publicação original: La lettre de Ventura. *Trafic*, Paris, n.61, Printemps 2007, p.5-9.

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 que a câmera devesse engrandecer. Entre a câmera 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”. Isto 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 se opõem 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 desta leitura das figuras aleatórias que celebrava Leonardo da Vinci, o pintor por excelência.

Esta relação da grande arte e da 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, 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 saltitavam naquele terreno que ele escavou, limpou, cimentou e gramou, antes de designar com um gesto imperial de mão o lugar em que, há anos atrás, caiu 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 de 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

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

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 1914.²

Ouvindo esta palavra bem aprendida que parece emanar diretamente do fundo de um ser e de sua história, mais do que dos lábios de um locutor, 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 por-lhes na boca de homens orgulhosos do povo que, escandindo o texto sem olhar para nenhum interlocutor, atestavam a capacidade idêntica dos pobres para o trabalho das mãos hábeis, para a linguagem nobre e para a construção de um novo mundo comum. 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 diferentes: de um lado, o modo conversacional do quarto de Vanda, de outro, o modo “literário” que convém a este espaço mítico traçado pelas perambulações de Ventura entre o casebre e os prédios novos, entre o passado e o presente, a África e Portugal. Mas 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*. 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 diz 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. Desta 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, 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 esta carta a partir de 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 afirmar 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 comum,³ nem punho fechado de rebelde irreconciliado 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. Mas 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.

3. No original, “ni lointains ouverts d’aventure commune” [nota e grifos do tradutor].