

DE V I R ES

C I N E M A e H U M A N I D A D E S

V . 5 N . 1 J A N / J U L 2 0 0 8 I S S N 1 6 7 9 - 8 5 0 3

De V I R es

C i n e m a e H u m a n i d a d e s

CONSELHO EDITORIAL

Ana Luíza Carvalho (UFRGS)
Cláudia Mesquita (UFSC)
Cristina Melo Teixeira (UFPE)
Consuelo Lins (UFRJ)
Cornélia Eckert (UFRGS)
Denilson Lopes (UFRJ)
Eduardo Vargas (UFMG)
Jair Tadeu Fonseca (UFSC)
Jean-Louis Comolli (Paris VIII)
João Luiz Vieira (UFF)
José Benjamin Picado (UFBA)
José Tavares Barros (UFMG)
Ismail Xavier (USP)
Leandro Saraiva (UFSCar)
Maurício Lissovsky (UFRJ)
Maurício Vasconcelos (USP)
Márcio Serelle (PUC-MG)
Marcius Freire (UNICAMP)
Mateus Araújo Silva
Patrícia Franca (UFMG)
Philippe Dubois (Paris III)
Phillipe Lourdou (Paris X)
Patricia Moran (UFMG)
Réda Besmaia (Brown University)
Regina Helena Silva (UFMG)
Renato Athias (UFPE)
Ronaldo Noronha (UFMG)
Sabrina Sedlmayer (UFMG)
Silvana Rodrigues Lopes (Universidade Nova Lisboa)
Stella Senra
Susana Dobal (UnB)
Sylvia Novaes (USP)

EDITORES

Anna Karina Bartolomeu
César Guimarães
Carlos M. Camargos Mendonça
Roberta Veiga
Ruben Caixeta de Queiroz

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Bruno Martins
Carlos M. Camargos Mendonça

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA

Filipe Freitas

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Sílvia de Paiva

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Bruno Fabri

REVISÃO - PORTUGUÊS

Irene Ernest Dias
Paulo Andrade

TRADUÇÃO DOS RESUMOS

Alice Loyola (francês)
Marco Aurélio Alves (inglês)

CURADORIA DE IMAGENS

Conceição Bicalho

IMAGENS

Aroldo Lacerda
Clarice Lacerda
Conceição Bicalho
Elias Mol
Humberto Mundim
Leandro Figueiredo
Maria do Céu Diel
Mário Silva
Mauro Henrique Tavares

APOIO

Grupo de Pesquisa *Poéticas da Experiência*
Fafich – UFMG

IMPRESSÃO

Multicromo

TIRAGEM

500

Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich)
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha 31270-901 – Belo Horizonte – MG Fone: (31) 3499-5050

D 495 DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.5 n.1 (2008) –

Semestral
ISSN: 1679-8503

1. Antropologia. 2. Cinema. 3. Comunicação. 4. Filosofia. 5. Fotografia. 6. História. 7. Letras. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Sumário

- 6 Apresentação
César Guimarães
- Dossiê: Pedro Costa**
- 14 A recusa do esquecimento inevitável
Jair Tadeu da Fonseca
- 26 Pedro Costa e sua poética da pobreza
Mateus Araújo Silva
- 46 Terra a terra: Portugal e Cabo Verde no cinema de Pedro Costa
Jacques Lemière
- 58 O trabalho do cinema
Oswaldo Teixeira
- 82 Genciana amarela, genciana azul
Stella Senra
- 104 A carta de Ventura
Jacques Rancière
- 112 Passo de Gigante
Cyril Neyrat
- 122 Contracosta
Maurício Salles Vasconcellos
- 136 No cinema português
Bárbara Barroso e Daniel Ribas
- 160 Fotograma comentado - Uma imagem, uma escolha
Francesca Azzi
- Fora-de-campo**
- 172 Louis Malle e a paixão do incesto: notas sobre *Le souffle au coeur* & *Damage*
Débora Breder
- 184 Por uma política da voz: Tomás Gutiérrez e as memórias do subdesenvolvimento
Ellen Döppenschmitt
- 204 Normas de publicação





Apresentação

Foi em novembro de 2005, em um seminário da Cátedra Humanidades e Artes do Instituto de Estudos Avançados (IEAT), que Jean-Louis Comolli nos apresentou o cinema de Pedro Costa. No cine-clube da Escola de Belas Artes presenciamos, estupefatos, as sessões intermináveis de droga de Vanda e sua irmã Zita, confinadas no quarto¹. Na sala escura, nós também estávamos emparedados, impedidos de nos projetarmos naqueles corpos que se autodestruíam. Dois anos depois, o Forumdoc.bh, em sua 11ª edição, apresentou uma mostra integral dos filmes de Pedro Costa, e reencontramos Vanda em *Ossos* (1997) e em *Juventude em marcha* (2006). Vistos em conjunto, esses três filmes rodopiavam e multiplicavam a figura da protagonista, tornando indiscerníveis as fronteiras entre a pessoa e a personagem, a mulher e a atriz, o documentário e a ficção, a vida e a vida representada.

Sabemos bem que Pedro Costa não chama seus filmes de documentários. De maneira paradoxal, no entanto, se há um traço documental inegável em sua obra – arriscamo-nos a dizer –, ele provém de certos procedimentos do cinema ficcional moderno, em particular do modo com que ele mergulhou o pensamento no impensado do corpo – segundo os termos de Deleuze – para dele extrair as atitudes e as posturas.² Parece-nos que a severa dramaturgia que orienta a aparição dos corpos nos filmes de Pedro Costa pode proporcionar uma profícua interlocução com o campo da criação documentária e oferecer uma alternativa tanto ao domínio da entrevista (reduzida a mero dispositivo coletor de informações, tão ao gosto da televisão) quanto ao *choque do real* imposto pelas estratégias do espetáculo, em doses maciças.³ Com efeito, o espetáculo procura cada vez mais reanimar – à maneira de um eletro-choque – nossos corpos de espectadores exauridos diante

1. *No quarto da Vanda*, 2000.

2. DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990, p. 227.

3. A expressão “choque do real” está no título de uma coletânea dedicada ao debate das formas assumidas pelo realismo no cenário contemporâneo, nos domínios do cinema, da mídia, da fotografia e da literatura. Cf. JAGUARIBE, Beatriz (org). *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio De Janeiro: Rocco, 2007.

dos abusos do simulacro ou entediados frente à multiplicação (ela sim, incansável) dos efeitos da *imagerie* virtual. Um pouco de real vem sempre reacender nosso desejo de ver mais, e é por isso que, ainda que ele surja sob a forma do excesso e do obsceno, sua dosagem é calculada para não perder o freguês (mesmo o mais ávido), e pode até mesmo comparecer nos filmes de ficção.

Nos filmes de Pedro Costa, é de modo inteiramente diverso que a ficção e o documentário se entrelaçam, assim como a maneira com que o real surge. Foi por enxergar em seus filmes tal força criativa e tal potência em resistir às estratégias espetacularizantes que animam tantas produções contemporâneas, que dedicamos este dossiê ao cineasta português, procurando investigar os diversos aspectos de uma obra que escova a contrapelo – para utilizar a imagem benjaminiana – o espírito embrutecedor do nosso tempo.

Tomemos, a título de exemplo, o longo plano inicial de *No quarto da Vanda*, em seus quase cinco minutos de duração, câmera imóvel a filmar o preparo e o consumo da droga pelas irmãs Zita e Vanda, enquanto os corpos exibem seu cansaço, sua fraqueza, a ansiedade em torno do novo estado que a droga proporcionará, para retirá-los, por um breve período, da exaustão que os percorre. O enquadramento, à maneira dos Straub, deixa ver a variação da luz que ora encobre, ora ilumina os corpos e o quarto desarrumado, cama desfeita, lençóis sujos, coleção de isqueiros usados. A fadiga dos corpos, seus acessos de tosse, a lentidão entorpecida dos gestos, a conversa entre as irmãs (ora lacunar, ora tensa), tudo isso dura no tempo (enquanto dura a tomada). As sessões de droga voltarão várias vezes ao longo da sessão, e não deixarão de perturbar o espectador, que é colocado fora do jogo, impotente diante do insuportável, ou melhor, diante daquilo que os corpos filmados suportam com dificuldade.

Parece contraditório falar de uma potência dos corpos em uma obra que os acolhe privilegiadamente no seu encarceramento extremo, espacial e subjetivo, quando a pequena área da vida sobrevive em espaços sufocantes. É que essa potência dos corpos em revelar o impensado do pensamento não existe fora do procedimento cinematográfico que a produz. Pedro Costa faz um cinema do contra: contra a leveza e as possibilidades técnicas da câmera Panasonic (tão elogiadas pelos fabricantes e vendedores), ele escolhe o lugar mais difícil para posicioná-la e a deixa paralisada,

para que o campo, rigorosamente enquadrado (tanto plástica quanto geometricamente), seja testemunha dos corpos que o habitam, e que adensam o espaço filmado com seu andar – titubeante como o de Paulo, após a injeção nas veias que ainda suportam a picada; com sua respiração difícil, como a de Vanda, tragando o cigarro para forçar a liberação das secreções; ou com os movimentos lentos e hieráticos de Ventura, no conjunto habitacional que recebeu os antigos moradores do bairro de Fontaínhas, cabo-verdianos e portugueses pobres.

A câmara, contrariada, impedida de realizar suas qualidades técnicas, resiste à virtualização da figura humana promovida pela máquina do cinema, com seu poder de domesticar os corpos ao submetê-los à sua escritura, coisa que não é feita sem violência. Essa violência só pode ser enfrentada se a cena filmada se torna um jogo no qual o corpo mantém sua autonomia e sua liberdade, se ele aceita dela participar sem servidão.⁴ E para isso é preciso tempo para que os personagens exponham os afetos que os povoam, cujos resíduos se prendem às inflexões da voz, aos movimentos quase imperceptíveis do rosto, à *performance* dos gestos desautomatizados, animados por uma *auto-mise en scène* que o espectador acompanha com crescente dificuldade. Vida “ao vivo”, quase sem cortes, morte ao vivo também, sem as atenuações da montagem, trabalhando os corpos de dentro, erodindo-os. Se esses corpos, em estados tão extremos, ainda surgem potencializados, isso se deve ao modo com que a filmagem documenta o seu encontro com a máquina de filmar. Ainda que Pedro Costa reafirme constantemente o caráter ficcional dos seus filmes, o traço documental reside no modo com que a presença da pessoa filmada modifica a *mise en scène* do filme e influencia a sua escritura. Se a máquina filma indiferentemente, o corpo filmado, por sua vez, não permanece indiferente à presença dela.

Embora essa aparição dos corpos nos filmes de Pedro Costa prolongue certos traços do cinema moderno – se seguirmos a leitura deleuzeana –, dele também se diferencia. A começar por aquela revelação dos corpos que experimentam, fisicamente, a realidade da perda nos filmes de Rossellini, até chegar aos personagens de Cassavetes, reduzidos unicamente às suas posturas corporais e encarregados de secretar, eles mesmos, a história. Nada se revela em *No quarto da Vanda* ou em *Juventude em marcha*: nenhuma mudança ou metamorfose, por minúsculas que

4. COMOLLI, Jean-Louis. Algumas notas em torno da montagem. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte: Fafich-UFMG, v.4, n.2, p. 37.

sejam. Também estamos longe daquela cerimônia estereotipada montada por Andy Warhol e Paul Morrissey em *Chelsea Girls*. Trata-se ainda de produzir a presença de corpos cotidianos, sem dúvida, mas fora de toda teatralização. Vanda, com seu corpo magérrimo e seus longos cabelos escuros, está no pólo oposto de Nico, a cantora do grupo de rock *Velvet Underground*. Nenhuma afetação ou performance astuciosamente preparadas para a câmera. Nem inocência nem perversão.

Submetida ao processo de desintoxicação, talvez um pouco sedada pelos remédios, Vanda retorna em *Juventude em marcha*. No seu quarto de casal, no apartamento do conjunto habitacional, ela brinca com a filha, diante da televisão ligada (que escutamos sem ver). O verde-escuro do quarto de Fontaínhas deu lugar à brancura das paredes do prédio recém construído, e a cama desarrumada na qual se drogava com a irmã foi trocada por uma pré-fabricada. No rosto de Vanda nada há de trágico, e ela poderia ter submergido na feroz banalidade da vida, não fosse o lugar e a escuta que o filme lhe ofereceu. Aqui, a beleza da representação é vizinha da violência que mina impiedosamente as vidas, ou então foi o seu véu que se tornou tão diáfano que quase não se vê mais, quase nada encobre mais? Essa indagação perpassa boa parte dos textos aqui reunidos em torno da obra de Pedro Costa. Que o leitor possa retomá-la e conduzi-la para novas direções, inesperadas e desconhecidas.

César Guimarães

P e d r o

C o s t a

Carta de Robert Desnos a Youki¹

15 de julho de 1944

Meu amor,

Nosso sofrimento seria intolerável se não pudéssemos considerá-lo como uma doença passageira e sentimental. Nosso reencontro vai alegrar nossa vida por pelo menos trinta anos. De minha parte, tomo um bom gole de juventude, voltarei cheio de amor e de forças! Durante o trabalho, um aniversário, o meu, me fez pensar longamente em você. Esta carta chegará a tempo para o teu aniversário? Quisera eu te oferecer 100.000 cigarros, doze vestidos de grandes costureiros, o apartamento da Rue de Seine, um carro, a casinha da floresta de Compiègne, aquela da Belle-Isle e um pequeno buquê de flores de três vinténs. Em minha ausência, compre sempre as flores, que eu te pagarei. O resto, eu te prometo para depois.

Mas antes de mais nada, beba uma garrafa de bom vinho e pense em mim. Espero que nossos amigos não te deixem sozinha neste dia. Eu lhes agradeço pela devoção e a coragem. Recebi há oito dias um pacote de J.-L. Barrault. Dê-lhe um abraço e a Madeleine Renaud também, este pacote me prova que minha carta chegou. Não recebi resposta, que espero a cada dia. Dê um abraço em toda a família, Lucienne, tia Juliette, Georges. Se você encontrar com o irmão do Passeur, transmita-lhe minhas amizades e pergunte-lhe se ele não conhece ninguém que possa te ajudar. Que fim levaram meus livros no prelo? Tenho muitas idéias de poemas e romances. Lamento não ter nem a liberdade nem o tempo de escrevê-los. Você pode em todo caso dizer a Gallimard que em três meses após meu retorno, ele receberá o manuscrito de um romance de amor de um gênero completamente novo. Termino esta carta por hoje.

Hoje, 15 de julho, recebi quatro cartas, de Barrault, de Julia, do Dr. Benet e de Daniel. Agradeça-lhes e peça-lhes minhas desculpas por não lhes ter respondido. Só tenho direito a uma carta por mês. Até agora, [não recebi] nada da tua mão, mas eles me dão notícias de você. Fica para uma próxima. Espero que esta carta seja a nossa vida futura. Meu amor, eu te beijo com a ternura máxima que a honradez permite numa carta que passará pela censura. Mil beijos. Você recebeu a caixinha que enviei ao hotel de Compiègne?

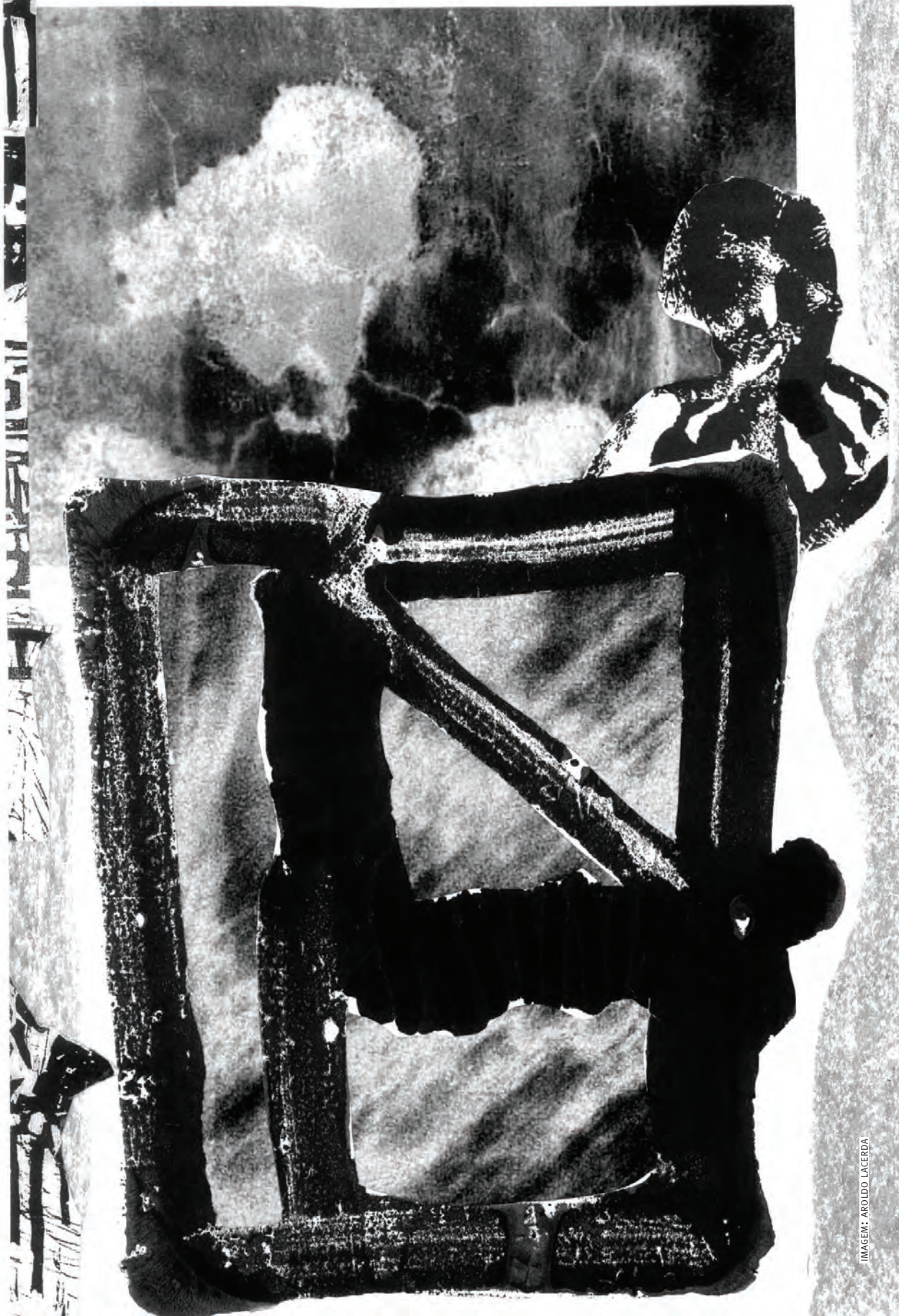
Robert.

1. Publicação original: "Lettre à Youki". In: Robert Desnos. *Destinée arbitraire*. Textes réunis et présentés par Marie-Claire Dumas avec de nombreux inédits. Paris: Gallimard (collection Poésie), 1963, p. 240-241.

Tradução: Mateus Araújo Silva

A carta de Ventura em *Juventude em marcha*

Nha crecheu, meu amor
O nosso encontro torna a nossa vida mais bonita,
pelo menos há mais de trinta anos.
Pela minha parte, torno-me mais novo e volto cheio de força.
Eu gostava de te oferecer cem mil cigarros,
uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos,
um automóvel,
uma casinha de lava que tu tanto querias,
um ramalhete de flores de quatro tostões.
Mas antes de todas as coisas
Bebe uma garrafa de vinho do bom,
Pensa em mim.
Aqui o trabalho nunca pára.
Agora somos mais de cem.
No outro ontem, no meu aniversário
Foi altura de um longo pensamento para ti.
A carta que te levaram chegou bem.
Não tive resposta tua.
Fico à espera.
Todos os dias, todos os minutos,
Todos os dias aprendo umas palavras novas e bonitas, só para nós dois.
Mesmo assim à nossa medida,
como um pijama de seda fina que tu não queres.
Só posso te chegar uma carta por mês.
Ainda sempre nada da tua mão.
Fica para a próxima.



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; noutro 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 parques 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 *pessoaagem* (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”.



Pedro Costa e sua Poética da Pobreza

MATEUS ARAÚJO SILVA

Doutor em filosofia pela Universidade de Paris I (Sorbonne) e pela UFMG
Ensaísta de cinema e tradutor de Glauber Rocha para o francês

Resumo: O ensaio discute a poética da pobreza elaborada por Pedro Costa ao longo do seu itinerário de cineasta, mais precisamente entre *Casa de lava* (1995) e *Tarrafal* (2007). Esse trajeto é dividido em dois momentos, que se distinguem do ponto de vista da relação entre a filmagem e a ficção, das figuras dramáticas, dos espaços privilegiados pelo cineasta e da sua interação com os pobres que ele filma. O primeiro, de *Casa de lava* a *Ossos* (1997), é caracterizado como uma aproximação à pobreza, e o segundo, de *No quarto da Vanda* (2000) a *Tarrafal*, como uma imersão na pobreza.

Palavras-chave: Pedro Costa. Pobreza. Hospital. Prisão. Realismo.

Abstract: Abstract: This essay discusses the poetics of poverty developed by Pedro Costa throughout his itinerary as filmmaker, mainly between *Casa de Lava* (1995) and *Tarrafal* (2007). This journey is divided in two periods, distinguished from the point of view of the relation between shooting and fiction, as well as of the dramaturgic figures, of the spaces privileged by the filmmaker, and of his interaction with the poor people shot by him. The first period, from *Casa de Lava* to *Ossos* (1997), is characterized as an increasing closeness to poverty, while the second one, from *No quarto da Vanda* (2000) up to *Tarrafal*, is regarded as an immersion in poverty.

Keywords: Pedro Costa. Poverty. Hospital. Prison. Realism.

Résumé: Nous discutons dans cet essai la poétique de la pauvreté élaborée par Pedro Costa tout au long de son itinéraire de cinéaste, plus précisément entre *Casa de Lava* (1995) et *Tarrafal* (2007). Ce trajet est divisé en deux moments qui se distinguent du point de vue de la relation entre le tournage et la fiction des figures dramaturgiques, des espaces privilégiés par le cinéaste et de son interaction avec les pauvres qu'il filme. Le premier moment, celui de *Casa de Lava* à *Ossos* (1997), est caractérisé par une approche de la pauvreté et le second, de *No quarto da Vanda* (2000) à *Tarrafal*, par une immersion dans la pauvreté.

Mots-clés: Pedro Costa. Pauvreté. Hôpital. Prison. Réalisme.

Esta escolha [de António Reis] pelo campo dos humildes foi para mim fundamental, pois há no pobre uma beleza, uma riqueza, uma verdade, que se está a perder porque não é bem vista, não é bem ouvida, e isto só pode ser feito se se passar muito tempo com essas pessoas. O Reis passou a vida toda com eles. [...] o cinema começa de uma maneira e vai acabar – se acabar – dessa mesma maneira, com as pessoas pobres. O cinema começou a olhar para as pessoas que não tinham imagem, não começou por fazer histórias – ele é História. E isso, para mim, é que é magnífico.

Pedro Costa, 1997

Desde muito cedo, o cinema de Pedro Costa buscou sua inspiração e sua forma no universo da pobreza, do qual extraiu uma poética singular. Se *O Sangue* (1990), seu primeiro longa, ainda permanece na ante-sala desse universo, envolvendo seus personagens numa aura de mistério sem determinar claramente as circunstâncias históricas e sociais concretas sob as quais eles enfrentavam a dificuldade de ser,¹ os filmes seguintes dão a ver, de modo cada vez mais frontal e direto, personagens pobres vivendo em comunidades ameaçadas, nas franjas da sociedade. De *Casa de lava* (1994) a *Tarrafal* (2007), seu cinema elegeu pobres portugueses ou imigrantes (notadamente caboverdianos) e procurou interagir com eles de perto, assumindo como tarefa principal a elaboração a um só tempo de um método de trabalho, de uma postura ética e de um estilo de *mise en scène* que lhe permitissem abordar a contento aquela realidade em que decidiu mergulhar, sem nunca renunciar a um sentido agudíssimo da beleza.

Neste ensaio, vou discutir o modo como sua abordagem da pobreza se desenha de filme a filme, de *Casa de lava* a *Tarrafal*, numa dialética entre o desejo de ficção do cineasta e sua interação efetiva com as comunidades pobres das quais se aproximou na elaboração dos filmes. A atenção a esta dialética permite dividir a evolução interna do seu trabalho de 1994 para cá em dois momentos principais, o primeiro compreendendo *Casa de lava* e *Ossos* (1997), o segundo se estendendo de *No quarto da Vanda* (2000) a *Tarrafal*. O primeiro nos aparece como uma *aproximação* da pobreza, em face da qual o cineasta parece tatear um *approach*, isto é, uma forma, que lhe faça justiça. O segundo nos aparece como uma *imersão* na pobreza, o cineasta encontrando sua forma e desenvolvendo-a em todo

1. *O Sangue* mostra, com fotografia crepuscular em p&b e narrativa lacônica, um fim de ano difícil para dois jovens irmãos vivendo sem a mãe nas proximidades de Lisboa, e cuja família se desfaz de vez após a partida do pai em fuga. Embora problemática, essa família não apresenta a mesma precariedade material que os protagonistas dos filmes seguintes. A julgar pela sua casa e pelas indicações que o filme fornece, é uma família de classe média, sem sinais claros de pobreza. A beleza misteriosa do filme traz ressonâncias cinefílicas que vão de *They live by night* (Nicholas Ray, 1947) e *The night of the hunter* (Charles Laughton, 1955) até certos filmes de Wim Wenders, com o qual seu fotógrafo alemão Martin Schäfer trabalhara bastante (penso sobretudo em *O estado das coisas*, de 1982, fotografado por Schäfer e Henri Alekan). Mas, à luz dos filmes posteriores de Costa, ela parece ainda uma beleza à procura de um assunto. Seria instrutivo compará-la àquela que nos impressiona na notável trilogia autobiográfica em p&b do escocês Bill Douglas (*My childhood*, 1972, 46'; *My ain folk*, 1973, 55'; *My way home*, 1978, 71'), que mostra de modo mais depurado a vida duríssima de dois órfãos crescendo como podem na penúria material e afetiva.

o seu esplendor. Vou discuti-los em separado nas seções I e II, centrando minhas considerações em dois aspectos principais daquela dialética: 1) a eleição pelo cineasta de espaços coletivos emblemáticos da experiência social da pobreza, que se alternam com o espaço da casa (como o hospital, que aparece bastante nos dois primeiros filmes da série) ou com ele se confundem (como a prisão, que paira como uma analogia insistente sobretudo nos dois últimos filmes em data, mesmo sem aparecer na imagem); 2) a relação entre o cineasta e os pobres que ele dá a ver, mediada por personagens “assistenciais” nos primeiros filmes e mais direta nos últimos.

A caracterização dos dois momentos da filmografia de Costa de 1994 para cá à luz desses aspectos me permite também situar seu projeto estético singular na confluência de duas vertentes do cinema europeu moderno: 1) a temática de um certo cinema social centrado no universo dos pobres e dos imigrantes, que ele não chega a reivindicar, mas acaba retomando, depurando e radicalizando a seu modo, até alcançar resultados muito próprios; 2) o trabalho da forma de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, com o qual aprofunda o diálogo em seus filmes mais recentes, colocando em novo patamar a presença dos Straub no seio do melhor cinema português moderno.

I. A aproximação da pobreza em *Casa de lava* e *Ossos*: as figuras da mediação e o emblema do hospital

Do primeiro ao terceiro longa em 35mm, o cinema de Costa já revela uma evolução clara. Se *O Sangue* não chegava a tratar dos pobres, os dois filmes seguintes partem ao seu encontro, abandonando Lisboa para descobrir Cabo Verde (*Casa de lava*) e voltando a Lisboa (*Ossos*) para descobrir os bairros de Fontainhas e Estrela d'África, em que o subproletariado nativo convive com imigrantes das ex-colônias, Cabo Verde incluído. *Casa de lava* mostra um período curto da recuperação do operário Leão (Isaach de Bankolé), imigrante acidentado em Lisboa (onde caiu, ou se jogou, de um prédio em construção onde trabalhava) e repatriado pelos conterrâneos à sua cidade natal em Cabo Verde. Ali, a enfermeira Mariana (Inês de Medeiros), que veio trazê-lo ainda em coma e acabou acompanhando sua convalescença, descobre a população local dos cabo-verdianos e com ela interage, num contato que se torna o centro da

história, tão ou mais importante que o caso de Leão na base da narrativa. *Ossos* mostra um momento da batalha cotidiana de alguns pobres de Estrela d'África, uma favela da periferia de Lisboa, concentrando sua atenção na luta de um jovem pai (não nomeado, e interpretado pelo ator não profissional Nuno Vaz) para salvar seu bebê com o qual, num gesto de desespero, a mãe tentara se suicidar com gás de cozinha. Vemo-lo levando o bebê embora da casa da mãe, pedindo esmolas nas ruas e sendo acolhido pela enfermeira de meia-idade Eduarda Gomes (Isabel Ruth), até propor a uma moça (prostituta?), interpretada por Inês de Medeiros, entregar-lhe o bebê para sempre. Mais uma vez, à margem desta história principal, o filme atenta para outros personagens daquela comunidade pobre, e para o contato que a enfermeira acaba travando com eles.

Se a filmagem do *Sangue* parecia, apesar de seus percalços,² ter se assujeitado aos imperativos de uma ficção prévia, sentimos em *Casa de lava* e *Ossos* que este esquema tradicional começa a balançar, a experiência da filmagem com as comunidades pobres flexibilizando, redefinindo ou modificando os parâmetros iniciais de uma ficção que a precedia. Na verdade, o encontro com os pobres nestes dois filmes, que mudará duravelmente o rumo do cinema de Costa, repercute em vários níveis, dos atores (e seu habitat, sua língua e sua prosódia) à *mise en scène*, passando pela própria dramaturgia dos filmes. Em depoimentos sobre os dois filmes, Costa e Pierre Machuel (diretor de fotografia de ambos) contam como a interação com os pobres nas filmagens os levou a modificar o roteiro, a decupagem e a luz inicialmente previstos.³

Em primeiro lugar, os atores não profissionais ganham mais espaço. Se o elenco do *Sangue* se compunha quase todo de atores portugueses consagrados (Canto e Castro, Luis Miguel Cintra, Isabel Ruth) ou promissores (Inês de Medeiros e Pedro Hestnes),⁴ *Casa de lava* já começa a misturá-los, junto com atores estrangeiros (Isaach de Bankolé e Edith Scob), à população cabo-verdiana, promovendo uma interação antropológica e lingüística que os filmes seguintes aprofundarão. A partir de *Casa de lava*, atores negros não profissionais de origem cabo-verdiana aparecerão em todas as ficções de Costa, assim como a língua crioula de Cabo Verde, ex-colônia portuguesa que se torna uma referência constante do seu cinema.⁵ *Ossos* vai além, pois é o primeiro a

2. Dentre os quais a morte em 1988 do diretor de fotografia, Martin Schäfer, antes da finalização do filme.

3. Falando de *Casa de lava*, Costa diz que “depois de ter quase acabado a redação [do roteiro], eu me disse que não deveria filmar esta ficção muito roteirizada, mas primeiro ir ver as pessoas da ilha [do Cabo Verde], que eu queria misturar com os atores. Elas me fascinaram, nós vivemos com elas e foi aí que o filme realmente começou” (COSTA, 1995, p. 60-61). Falando de *Casa de lava* e de *Ossos*, Costa e seu fotógrafo Pierre Machuel comentam como a interação com as condições materiais dos vilarejos do Cabo Verde e do bairro de Fontainhas os forçaram a redefinir a decupagem e a luz de ambos os filmes.

4. Ao que consta, o único ator não profissional no elenco era o órfão Nuno Ferreira, que interpretava o personagem homônimo do filho caçula.

5. Dado sintomático, três dos cinco filmes de Costa posteriores ao *Sangue* trazem títulos diretamente inspirados em realidades cabo-verdianas: *Casa de lava* (construção típica da arquitetura popular do arquipélago), *Juventude em marcha* (hino de outrora da sua juventude comunista) e *Tarafal* (cidade da sua ilha de Santiago onde Salazar fez construir em 1936 uma prisão para degradar presos políticos).

atribuir aos pobres de Lisboa alguns dos papéis principais (Nuno Vaz faz o protagonista, cuja experiência se assemelha à sua, assim como Vanda Duarte, que faz Clotilde, amiga da mãe do bebê), reservando um lugar considerável mas já declinante para os atores profissionais que com eles contracenam (Isabel Ruth, Inês de Medeiros e Maria Lipkina).

Esses atores não profissionais aparecem, por assim dizer, em seu habitat natural, no bairro onde moram, ainda que com nomes fictícios. *Ossos* começa também a explorar, mais do que fazia *Casa de lava*, a exigüidade espacial dos interiores pobres. Apesar de contrabalançá-la com vários exteriores e com o apartamento de classe média de Eduarda, mais espaçoso, que aparece várias vezes, o filme privilegia os planos fechados na casa dos pobres, invertendo a propensão para os espaços naturais abertos (um canal do rio Tejo e seu entorno, as montanhas vulcânicas e a praia de Cabo Verde) ou para interiores mais amplos, que ainda marcava *O Sangue* e *Casa de lava*.⁶ Alternado com os espaços domésticos, o espaço do hospital também tem uma presença marcante nos dois filmes, aparecendo como palco e emblema de uma sociabilidade de caráter assistencial, um espaço possível para a troca e a solidariedade entre os pobres adoentados que sofrem (*os pacientes* dos filmes) e os agentes sociais que procuram socorrê-los. Não por acaso, logo no início de *Casa de lava*, cabe a um médico (interpretado por Luís Miguel Cintra) contar a história de Leão a uma enfermeira no quarto do imigrante em coma, assumindo a tarefa narrativa de apresentar a situação social do protagonista no momento mesmo em que procura salvá-lo. Não por acaso, personagens de enfermeiras têm um papel central em ambos os filmes, interagindo com os protagonistas pobres que viram a morte de perto, e que elas ajudam a convalescer.

No contato dessas enfermeiras com os outros personagens de Cabo Verde ou da favela lisboeta Estrela d'África, o cineasta encena, de certo modo, sua própria interação com os pobres, da qual os filmes são ao mesmo tempo uma representação e um resultado. Elas acabam funcionando nos filmes como representantes ficcionais do cineasta, figuras de alter-ego a garantir a mediação entre ele e os objetos do seu olhar (compassivo?). Interpretadas por atrizes portuguesas brancas, elas exprimem interesse, compaixão e genuíno

6. Ambos começavam e terminavam com planos de exteriores.

desejo de ajudar os pobres, evocando ao mesmo tempo outras personagens femininas do cinema europeu moderno que se viram confrontadas com uma alteridade radical de natureza sociocultural. Se, em *Casa de lava*, o encontro difícil de Mariana (Inês de Medeiros) com os habitantes da ilha cabo-verdiana em que ela chega evoca, como já notou a crítica, a personagem de Karin Bjorsten interpretada por Ingrid Bergman em *Stromboli* (Rossellini, 1949),⁷ a devoção maternal crescente com que, em *Ossos*, Eduarda (Isabel Ruth) procura socorrer alguns pobres desamparados, acolhendo em sua casa o jovem pai com seu bebê e indo ao encontro de Tina e Clotilde na favela de Estrela d'África, nos remete à “conversão aos pobres” vivida pela personagem de Irène Gérard interpretada pela mesma Ingrid Bergman em *Europa 51* (Rossellini, 1951-2).⁸

Não que o cineasta endosse inteiramente o ponto de vista dessas personagens assistenciais ou lhes dê a última palavra nos filmes, sem estabelecer nenhuma distância em relação ao que elas dizem e fazem. Elas são personagens entre outras, que o narrador silente constrói e acompanha “de fora”. Seja como for, o destaque dessas enfermeiras nos dois filmes nos sugerem que o cineasta precisa ainda, em sua aproximação aos pobres, tematizar a aventura do contato que está buscando, e acertar as contas, simbolicamente, com o regime da compaixão e com a postura assistencial, que ele projeta nelas para encená-las numa espécie de laboratório antropológico. Mariana e Eduarda encarnam, mais que qualquer outro personagem, o desejo do cineasta de se aproximar do corpo, da fala e do espaço dos pobres no trajeto que vai do *Sangue* a *Ossos*. E anunciam ainda seu desejo de ultrapassar esta aproximação para imergir de vez no universo da pobreza, o que ele fará nos filmes seguintes. Com efeito, ambas saem literalmente do hospital para entrar na casa dos pobres, que elas desejam fisicamente e com os quais chegam mesmo a fazer amor, levando o ímpeto de comunhão até o limite da fusão carnal, para muito além do limiar que as personagens de Rossellini nunca transpuseram. Ora, excetuados a dimensão sexual e o horizonte de comunhão plena, esse mergulho no universo da pobreza, que Mariana e Eduarda antecipam, é exatamente o que fará Pedro Costa no seu trabalho posterior.

7. Filme que Costa (1997, p.64-65) diz ter visto várias vezes na Escola de Cinema de Lisboa, que possuía uma cópia muito usada por António Reis em suas aulas.

8. Ela não deixa de evocar também a devoção do personagem de “médico social” interpretado por Paul Mclsaac em *Doc's kingdom* (Robert Kramer, 1987), filmado em Lisboa com produção de Paulo Branco, alguns atores portugueses (dentre os quais o grande cineasta João César Monteiro) e cenas semidocumentais num hospital da capital onde Doc trabalhava. Como em *Casa de lava* e *Ossos*, o hospital é em *Doc's kingdom* um espaço freqüente e dramaturgicamente estratégico.

II. A imersão na pobreza, de *Vanda a Tarrafal*: a imediatez como programa e a analogia da prisão

Os filmes seguintes radicalizam o cinema de Costa, aprofundando conquistas já visíveis em *Casa de lava* e *Ossos*, e prolongando a experiência deste último, mas inaugurando uma nova etapa do seu trabalho, a partir de uma série de decisões intimamente ligadas, que circunscrevem seu universo dramático e reduzem drasticamente seu aparato técnico. Se as filmagens de *Casa de lava* e de *Ossos* tendiam, como vimos, a redefinir ou a modificar uma ficção que lhes precedia, *Vanda* e *Juventude* invertem a equação,⁹ e conferem de vez o primado ao processo de filmagem, que acaba instaurando ou secretando em sua própria dinâmica uma ficção – que dele resulta ao invés de precedê-lo. De modo mais estrito do que em *Ossos*, Costa circunscreve em *Vanda* seu território à favela de Fontainhas na periferia de Lisboa (demolida na passagem do milênio), e restringe seus atores aos habitantes pobres daquela comunidade, que ele transforma em personagens de si mesmos.¹⁰ Estreitando o convívio com eles na longa gestação de *Vanda* e *Juventude*, o cineasta acompanha de perto seu dia-a-dia, seguindo-os pacientemente durante as filmagens cotidianas, que se estendem por períodos muito mais longos e continuados do que até então. Para isso, Costa abandona a película em 35mm e os atores profissionais, reduz a equipe técnica (já pequena nos dois filmes anteriores) e renuncia a um *cameraman* para adotar uma câmera DV que ele mesmo opera, secundado por um engenheiro de som, filmando sem roteiro nem ficção prévios uma grande quantidade de material,¹¹ na cumplicidade cotidiana com as pessoas filmadas (atores não profissionais). Apoiado nesse dispositivo franciscano, o cineasta tem trabalhado nos últimos filmes com pouquíssimo dinheiro e mais liberdade.

Seu estilo se depura. A passagem ao vídeo digital e a redução da equipe de filmagem não redundam numa maior mobilidade de câmera. Pelo contrário. Mais até do que em *Ossos*, a decupagem de *Vanda*, *Juventude* e *Tarrafal* privilegia os planos fixos e longos. O tempo dos filmes se dilata, e seu olhar parece mais plácido. *Vanda* (170') e *Juventude* (154'), por exemplo, escapam da duração padrão e se aproximam, neste aspecto, da duração dilatada dos filmes de um Rivette, que Costa aprendeu a respeitar nos cursos de António Reis (de

9. Neste ponto, *Tarrafal* difere um pouco de *Vanda* e *Juventude*, por ter sido feito mais depressa (num prazo curto de dois meses, estipulado pela encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian), numa beira de estrada em que as pessoas filmadas não habitavam.

Nessas condições, não se trata mais de acompanhar seu cotidiano no seu espaço habitual, mas isto não impede em todo o caso a ficção de nascer das filmagens, ao invés de subordiná-las de início.

10. A partir de *Vanda*, os personagens são quase sempre homônimos dos atores, a situação e o espaço ficcionais daqueles tendendo a retomar, no todo ou em parte, a situação e o espaço reais destes, ainda que a ficção instaure diferenças e rearranje as peças.

11. Para *Juventude*, Costa diz ter filmado de segunda a sábado ao longo de um ano e meio, totalizando cerca de 340 horas de filmagem, o dobro do que filmara para *Vanda*. De cada plano, ele chegava a filmar 30 ou 40 tomadas (Cf. COSTA, 2007a, p.75).

quem fora aluno na Escola de Cinema de Lisboa, de 1979-80 a 1983) – e que se tornou seu admirador e amigo.¹² A dramaturgia também se depura, as peripécias narrativas escasseiam e vem à luz uma curiosa inversão do que ocorria nos filmes anteriores. Sem protagonistas únicos, *Casa de lava* e *Ossos* contavam histórias de indivíduos que escaparam da morte, convalescendo de acidentes (ou de tentativas de suicídio) entre o hospital e a casa. Definindo mais claramente seus protagonistas, *Vanda* e *Juventude* transcendem, porém, seu raio e contam histórias de uma comunidade ameaçada, em dois momentos consecutivos, pela demolição do seu bairro (em *Vanda*), ou pelo realojamento posterior dos seus membros em conjuntos habitacionais de outro bairro em que eles não se reconhecem (em *Juventude*).

Vanda mostra de perto o cotidiano de Vanda Duarte, sua irmã Tina, sua mãe e alguns outros personagens de Fontainhas, no momento mesmo em que o bairro está sendo demolido pela prefeitura. O filme se apresenta como uma crônica daquela demolição (ou, mais precisamente, da vida daquelas pessoas sob tal demolição), filmada em planos contemplativos, na fronteira entre o documentário e a ficção.¹³ As perspectivas daquela gente parecem limitadíssimas, a maioria se droga durante quase todo o filme, que se organiza numa espécie de paralelismo melancólico entre a demolição do bairro e a autodestruição lenta dos corpos drogados que ele dá a ver. *Juventude* traz um relato mais complexo, dando a ver, a partir da alternância de três séries de cenas da história de Ventura (cuja relação temporal nem sempre é clara), o realojamento dos habitantes de Fontainhas noutro bairro. Algumas cenas acompanham as visitas que Ventura faz à casa ou ao trabalho de vários personagens, que aparecem como seus filhos, depois que sua mulher rompe com ele. Outras, provavelmente em *flashback*, mostram-no numa casa partilhada com Lento (seu filho ou colega?), que o ajuda a repetir e memorizar uma carta anunciando à sua mulher um reencontro – bem anterior à cena da ruptura. Outras, enfim, mostram-no visitando o apartamento de um conjunto habitacional onde ele deveria ser realojado após a destruição de Fontainhas, mas no qual ele resiste a morar.

Nos dois filmes, os personagens mediadores que representavam de certa forma o cineasta desaparecem, dando lugar a um olhar mais direto e sem anteparos para os pobres, dos

12. Seria interessante examinar as relações entre o trabalho de Costa e o de Rivette, que Reis apresentava a seus alunos como um gigante, “o maior crítico e teórico do cinema” (COSTA, 1997: 64). Costa escolheu atrizes que haviam atuado em filmes de Rivette (Inês de Medeiros, Jeanne Balibar) e partilhou com seus atores (profissionais ou não) a criação de ficções de modo semelhante ao de Rivette. Este, por seu turno, defendeu desde cedo o cinema de Costa, elogiando *Ossos* nos seguintes termos: “Acho-o magnífico, e considero Costa um imenso [cineasta]. É belo e forte, mesmo que eu tenha dificuldade de compreender as relações entre os personagens. Como *Casa de lava*, podemos revê-lo e há outros enigmas que aparecem a cada revisão” (RIVETTE, 1998, p.41). Consta que Rivette considerava *Vanda* um dos melhores filmes da passagem do milênio no mundo, e que sua admiração por Costa influenciou a decisão dos Straub de se deixarem filmar por ele nesta mesma época.

13. Pouco tempo depois, sem conhecer o filme de Costa, um jovem cineasta chinês, Wang Bing, fez em *A oeste dos trilhos* (China, 2003) uma outra esplêndida crônica de uma demolição, a da cidade-fábrica de Tie Xi, no interior da China. Como Pedro Costa, Wang Bing filmou quase todos os dias durante dois anos, sozinho com uma DV, o cotidiano dos trabalhadores daquele lugar em processo de desativação e demolição, acumulando trezentas horas de filmagens, transformadas em um filme de nove horas divididas em três partes. A semelhança dos métodos e a excelência comum dos resultados de *Vanda* e de *A oeste dos trilhos saltam* aos olhos. Já notadas pela crítica (cf., por exemplo, BURDEAU, 2004, p. 36), elas ainda esperam uma análise comparativa de fôlego, que muito oportunamente Oswaldo Teixeira está empreendendo.

quais Costa se aproximara mais fortemente na produção mesma dos filmes. Mais próximo dos pobres do que antes, Costa parece não precisar mais encenar seu contato com eles, bastando-lhe vivê-lo no trabalho cotidiano que eles partilham. Assim, a figura dramaturgica do alter-ego mediador é simplesmente eliminada da representação, o cineasta pobre (despojado do aparato cinematográfico habitual) estabelecendo uma relação direta e sem anteparos dramaturgicos com seus personagens pobres (despojados de seu habitat e de sua comunidade). Já não se trata mais de encenar a assistência a personagens doentes que sofrem, mas de testemunhar seu cotidiano sitiado. A circunscrição dos espaços em que eles se movem e a sensação de exigüidade dos interiores, que já marcavam *Ossos*, se acentuam a partir de *Vanda*,¹⁴ que as explora de modo a produzir uma idéia de confinamento. *Juventude* e *Tarrafal* vão além, sugerindo mais claramente uma analogia entre a prisão (nunca visível na imagem) e o espaço social dos pobres.¹⁵ Tal analogia exprime a percepção que o narrador tem do espaço em que se movem os pobres e imigrantes, confinados no bairro das Fontaínhas (que Costa qualificava de gueto numa entrevista sobre *Ossos*)¹⁶ ou no interior das suas casas. Os imigrantes cabo-verdianos Ventura e José Alberto Tavares, que protagonizam estes filmes, ganham uma dimensão de prisioneiros deportados, graças a duas decisões do cineasta: 1) a retomada em *Juventude* de uma carta criada por Costa para *Casa de lava*, a partir da carta escrita em 15 de julho de 1944, do campo de concentração nazista de Flöha, por Robert Desnos para a sua esposa Youki, que ele deixara em Paris ao ser capturado pelos alemães; 2) a atribuição do nome “Tarrafal” (cidade da ilha de Santiago em Cabo Verde onde Salazar instalou em 1936 uma prisão política) ao último curta-metragem mostrando um imigrante cabo-verdiano às voltas com a notificação oficial de sua expulsão de Portugal.

Fundida com outras escritas por imigrantes cabo-verdianos às suas mulheres, que eles deixaram no arquipélago ao partirem para Portugal, a carta de Desnos aparecia três vezes no miolo de *Casa de lava*, aos 46’, aos 58’ e aos 91’. Mariana a encontrava nos papéis pessoais de Edite (Edith Scob), uma misteriosa europeia de meia-idade vivendo em Cabo Verde com seu filho adulto, de quem a jovem enfermeira se aproximara. Escrita em crioulo e guardada num envelope endereçado à Ilha do Fogo

14. Lembremos as muitas cenas de droga ou conversa dela e de Tina em seu quarto, ou dos homens noutras casas. Mas lembremos também, nos filmes seguintes, a sala de montagem do Fresnoy usada pelos Straub (em *Où gît ton sourire enfoui?*), a casinha de Ventura e Lento (em *Juventude*), o quartinho do esconderijo – prisão (em *Tarrafal*).

15. Em *Ossos*, um dos planos enquadra uma janela baixa de modo a evocar uma cela de prisão, mas este gesto não é sistemático nem neste nem nos outros filmes. Em *Vanda*, a protagonista conta à sua irmã Tina uma visita que fizera a uma amiga presa, mas a prisão não chega a aparecer na imagem. Curiosamente, a situação mais próxima de uma prisão que vemos num filme de Costa talvez seja a de Vicente seqüestrado no apartamento dos homens que perseguiam seu pai, perto do fim do *Sangue*.

16. “É um bairro na fronteira de Lisboa, onde ninguém se aventura, pois trata-se de um lugar de marginalidade e de droga, uma espécie de enorme gueto” (COSTA, 1998b, tradução e grifos meus).

em Cabo Verde, a carta estava num baú com outros documentos de Edite, como um atestado de óbito de um prisioneiro político português (Vicente Bento Águas), provavelmente seu marido, transferido em 1958 para a prisão de Tarrafal, onde morreu em 1962. Mariana fica com a carta, que ela pede a uma jovem cabo-verdiana para traduzir numa cena posterior, e que ela crê ter sido escrita por Leão, embora ele lhe responda não saber escrever quando mais tarde ela lhe pergunta se foi ele mesmo quem a escreveu. Na medida em que Desnos escrevera sua carta preso num campo de concentração, sua fusão com cartas de imigrantes cabo-verdianos projeta nestes, por analogia, o estatuto de prisioneiro deportado de Desnos. E o fato de ela estar guardada com os documentos relativos ao caso de Vicente Águas morto na prisão de Tarrafal irmana também ao deste último o “destino arbitrário” de Desnos, morto no campo de Terezin, na Tchecoslováquia, em 8 de junho de 1945. Mas esta sugestão de analogia entre as três figuras do prisioneiro deportado (o poeta Desnos preso por seu combate antifascista, o prisioneiro político português que deve ter lutado contra o salazarismo, e os operários cabo-verdianos que emigraram para Portugal) fica um pouco submersa na narrativa de Casa de lava, ela não vem a primeiro plano e não chega a se explicitar ali de modo claro.

É exatamente esta analogia que o cineasta decide retomar e explorar para valer, dez anos mais tarde, nos seus dois últimos filmes, como se apostasse ainda no seu poder de sugestão e na sua capacidade de exprimir a situação dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal pós-Salazar. Assim, a carta de Desnos “crioulizada” vem a primeiro plano em *Juventude* e, repetida oralmente por Ventura em várias cenas, vira *leitmotif*, conferindo a Ventura e aos imigrantes cabo-verdianos que ele representa um estatuto análogo ao do poeta Desnos aprisionado num campo de concentração nazista. Esta analogia resulta de uma escolha muito refletida do cineasta, que a remete a um sentimento do próprio Ventura em Portugal,¹⁷ alude a ela na entrevista aos *Cahiers du Cinéma* de janeiro de 2007¹⁸ e a comenta com mais detalhe numa entrevista de janeiro de 2008 a Raphaël Lefevre (reproduzida no site <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com>):

“Ventura vivia com outros operários cabo-verdianos num casebre em que eles tinham um certo medo, tinham frio, se falavam muito pouco e se repousavam, pois chegavam

17. Respondendo a uma questão minha num debate público de 21/02/2008 após uma exibição de *Juventude* em Paris, Costa notou que o próprio Ventura falava de sua experiência em Portugal como uma prisão.

18. “... nós tínhamos tempo, nós nos fechamos no casebre. Num dado momento, eu me disse, como já me dissera no filme sobre os Straub: por que sair dali? Ontem, no debate, Jean-Marie me perguntava como surgiu esta idéia de confinamento, a razão dessa carta repetida, repetida, repetida. Eu via a carta, eu via esta prisão, e é um pouco como se Ventura fosse ao mesmo tempo o guardião e o prisioneiro” (COSTA, 2007a: 75, grifos meus).

cansadíssimos das jornadas de trabalho. E para mim, isto tinha um jeito de prisão, uma prisão deles [...]. Já que era uma prisão, fui ver os filmes de prisão dos anos 40-50: o que fazem [os prisioneiros]? Sempre a mesma coisa. Eles escrevem, por exemplo, os dias que passam, com riscos na parede. Não fizemos isto, mas encontramos um equivalente nesta pequena... canção quase [a carta de Ventura]. Ventura a rememora todos os dias, para não esquecê-la. Num certo sentido, eles são ao mesmo tempo prisioneiros e guardas da sua prisão. [...] Há aí uma certa provocação, mas se as pessoas sabem que Desnos escreveu esta carta à sua mulher num campo de concentração nazista, pouco antes de morrer... isto sugere um pouco que uma carta enviada de um campo de concentração nazista ou de um casebre em Fontainhas ou, sei lá, da Índia ou do Brasil, no fundo se equivalem. O desespero é o mesmo, as causas são quase as mesmas, são as causas deste ‘estado do mundo’. Claro, para Desnos era muito violento, mas não sei se Ventura foi menos destruído e massacrado que um prisioneiro em Auschwitz. O que estas pessoas têm em comum, também, é o fato de estarem privados de caneta, seja pelos nazistas, seja pela sociedade”.

A analogia entre o imigrante e o prisioneiro deportado ganha um reforço suplementar no curta *Tarrafal*, último filme em data do cineasta. Composto de seis cenas de grande placidez, o filme mostra gestos ordinários e conversas em crioulo de quatro personagens negros, imigrantes cabo-verdianos no interior, no quintal e nos arredores de um casebre calmo de beira de estrada, perto de Lisboa, no momento em que José Alberto, o mais jovem, recebera uma notificação de expulsão de Portugal. Evocando a casa abandonada em Cabo Verde, a mãe do jovem lhe conta logo na primeira cena uma história terrível (lenda? mito? sonho?) de uma espécie de vampiro advertindo suas vítimas com uma carta cujo recebimento prenuncia a morte. No último plano, vemos o close de um documento da Justiça portuguesa, cravado na parede com uma faca, notificando José Alberto de sua expulsão, e fornecendo assim uma versão “administrativa” e banalizada daquela história mítica. A placidez das imagens, a decupagem enquadrando os personagens de costas, os planos “pastoris” numa espécie de bosque e a violência surda do plano final acentuada pela faca conferem a este filme uma ressonância fortemente straubiana.¹⁹

19. Se o filme inteiro faz pensar no cinema dos Straub, o plano final (um dos mais straubianos de todo o cinema de Costa) traz inevitavelmente à memória dos seus admiradores uma espécie de conjugação dos vários closes de documentos presentes em seus filmes com a imagem pregnant da faca cravada na terra em *A morte de Empédocles* (1988). A relação entre o cinema de Costa e o dos Straub tem sido discutida pela crítica (cf. sobretudo RANCIÈRE, 2004 e 2007, e GALLAGHER, 2007), e seu exame exigiria um ensaio à parte, no qual *Où gît [Onde jaz]* deveria ser comentado para valer.

Ao dar a este curta o nome da cidade de Tarrafal, onde a ditadura salazarista construía em 1936 sua prisão para degredar em Cabo Verde os presos políticos portugueses, Costa projeta o espectro daquela prisão sobre os imigrantes – notadamente José Alberto – confinados (escondidos?) naquele subúrbio

lisboeta. Assim, o título com conotação carcerária pode remeter tanto à cidade para onde o personagem corre o risco de ser deportado de volta quanto ao próprio lugar em que ele está, nas proximidades de Lisboa, transformada assim, por analogia, em prisão e degredo. O esquema analógico esboçado em *Juventude* se completa então, os dois filmes se reforçando mutuamente. Assim como o poeta Desnos fora deportado para um campo de concentração nazista sob Hitler e como os prisioneiros políticos portugueses antifascistas eram deportados para Tarrafal sob Salazar, os imigrantes cabo-verdianos Leão, Ventura (que mesclam sua voz à de Desnos em *Casa de lava* e *Juventude*) e José Alberto (em *Tarrafal*) aparecem como prisioneiros deportados na Lisboa pós-salazarista.

Mas aparecem assim não exatamente *na tela*, pois a analogia aqui apontada não passa pela comparação entre o espaço visível da prisão e a vida social fora dela, à diferença de uma série de filmes que contrapõem os dois espaços para sugerir que a sociedade é uma grande prisão, tão ou mais coercitiva que a outra.²⁰ Nos de Costa, a prisão como tal nunca é mostrada, ela permanece como uma realidade ou um espectro em extracampo, projetado mentalmente sobre os espaços visíveis de interiores domésticos dos pobres (cárcere privado) ou de exteriores em que eles circulam (prisão a céu aberto). Assim, a analogia carcerária que paira sobre tais espaços só se consuma na imaginação do espectador, no intervalo entre o que vemos (as casas dos pobres ou a rua) e o que nos é sugerido (a prisão, a deportação). Depois de nos oferecer nos filmes anteriores imagens dos pobres como doentes nos hospitais e fora deles, Costa nos sonega agora imagens literais de prisão e de prisioneiros, delegando a nós, espectadores, a concretização da analogia. Somos nós agora, como espectadores, que vemos, nos pobres, prisioneiros deportados. Vale dizer, a operação do cineasta torna os espectadores co-responsáveis pela construção mental da imagem dos pobres-prisioneiros e dos imigrantes-deportados, duplicando assim sua co-responsabilidade real pelas políticas públicas dos seus governantes eleitos que, no âmbito da realidade extracinematográfica, vão sitiando mais e mais aquelas comunidades, em Portugal como em toda a Europa.

Assim como Fellini tende a abordar o espetáculo do mundo sob o prisma do circo (ainda quando não o mostra diretamente),

20. No cinema europeu moderno, o filme exemplar desta visão ainda é, no registro da comédia, *Dov'è la libertà?* (Rossellini, 1952-54), no qual Salvatore Lojacono (Totò), pouco depois de deixar a prisão onde purgara uma pena de 25 anos, constata que a vida cá fora é ainda pior e menos humana, se arrepende de ter saído e tenta voltar ao cárcere.

ou como Rivette tende a nos apresentar o mundo como um teatro ou um complô (ainda quando não nos dá a ver peças de teatro, ou preparações de complô), os últimos filmes de Costa tendem a nos fazer ver o mundo dos pobres e imigrantes vivendo na metrópole como uma prisão e uma deportação, mesmo sem mostrá-las. Partilhando com o espectador a elaboração mesma dessa visão carcerária da experiência social daquelas pessoas, eles acentuam em sua própria estratégia retórica a dimensão política do cinema de Costa.

III. Conclusão: um realismo “reordenador” (do hospital à prisão) e uma *beleza contra*

Vista em seu trajeto cronológico, a obra de Costa impressiona pela coerência da sua aventura estética. Cada novo filme parece responder ao anterior, retomando elementos, desdobrando questões e variando ângulos. Uma tal organicidade do trajeto permite dividir suas fases e agrupar os filmes de várias maneiras. A divisão em dois momentos principais desenvolvida neste ensaio não exclui outras possíveis. Fosse outra minha angulação, eu poderia ter falado, com toda legitimidade, em trilogia das Fontainhas (*Ossos, Vanda e Juventude*), trilogia do Cabo Verde (*Casa de lava, Juventude, Tarrafal*), tetralogia da DV (*Vanda, Onde jaz, Juventude e Tarrafal*) etc.²¹

Em todo o caso, seja qual for o agrupamento, o exame cronológico patenteia uma depuração e uma concentração progressivas, de *Casa de lava* a *Tarrafal*, passando sobretudo por *Vanda*. Se *O Sangue* já trazia uma narrativa rarefeita, uma dramaturgia lacônica e personagens misteriosos, esta austeridade dramático-narrativa se acentua entre *Casa de lava* e *Tarrafal*, num processo suplementar de despojamento, que foi de par com a aproximação e o mergulho de Costa no mundo dos pobres.²² Esse despojamento do cineasta acompanha um progressivo confinamento espacial dos seus personagens, e um estreitamento do horizonte que o narrador lhes atribui. De fato, embora terminem sempre de modo aberto, recusando desfechos enfaticamente conclusivos, os filmes de Costa trazem finais cada vez menos esperançosos. Até *Ossos*, os personagens principais acabavam, ainda que provisoriamente, libertos (Nuno e Vicente em *O Sangue*) ou salvos (Leão em *Casa de lava*, o bebê e seu pai em *Ossos*), ao passo que de *Vanda* em diante eles parecem ameaçados

21. Esta organicidade da filmografia e esta solidariedade entre os filmes diversamente agrupáveis permite comparar Costa a outro grande cineasta contemporâneo cujo corpo-a-corpo com o real veio renovar a articulação entre ficção e documentário. Penso no iraniano Abbas Kiarostami, na sua esplêndida trilogia de Koker – *Onde é a casa do meu amigo?* (1987), *E a vida continua* (1992) e *Através das oliveiras* (1994) –, mas também na sua série de filmes sobre a escola – *Recreação* (1972), *O passageiro* (1974), *Duas soluções para um problema* (1975), *Caso n.1, Caso n.2* (1979), *Os alunos do curso preparatório* (1985), *Onde é a casa do meu amigo?*, *Deveres de casa* (1989) – ou nos seus filmes mais recentes em DV, entre outros agrupamentos possíveis em sua riquíssima filmografia.

22. E que não deixa de ecoar um despojamento perceptível na filmografia dos Straub, dos filmes alemães carregados do início (*Machorka-Muff*, 1962, *Não-reconciliados*, 1964-5 e *Crônica de Anna Magdalena Bach*, 1967-8) aos filmes mais recentes, de aparência pastoril e plácida, filmados num bosque da Toscana (*Operai, Contadini*, 2000; *Le retour du fils prodigue – Umiliati*, 2002; *Quei loro incontrò*, 2006; *Le genou d'Artemide*, 2008).

(pela demolição em curso do bairro em *Vanda*, pela dissolução do sentimento de comunidade em *Juventude em marcha*, pela expulsão e pelo espectro da morte em *Tarrafal*). Na verdade, o estreitamento do espaço em que eles se movem se acompanha de um estreitamento das suas perspectivas. Da salvação e da convalescença possíveis na “sociedade hospitalar” eles passam à condenação iminente – e à morte anunciada – na “sociedade carcerária”. Assim, na sucessão de dois esquemas básicos de apreensão da realidade, um hospitalar e outro carcerário, o cinema de Costa acompanha, comenta e reage a um processo real, em curso nos últimos anos, de confinamento dos pobres e imigrantes na Europa unificada.

Resta pensar a beleza que emana das imagens e dos sons usados pelo cineasta para mostrar os efeitos desse processo em comunidades que o sentem na pele. Sem celebrá-los, evidentemente, seu cinema não renuncia porém à beleza, que salta aos olhos a cada filme. Num certo sentido, todo o itinerário de Costa até aqui, que descrevi como uma aproximação seguida de uma imersão na pobreza, pode ser visto como a construção de uma beleza capaz de dignificá-la, sem traí-la nem recalca-la. Foi talvez preciso um longo aprendizado, um longo exercício para desfazer uma alternativa excludente entre a beleza da representação e sua verdade (a violência do mundo), e para alcançar assim, em toda legitimidade, aquela beleza específica dos pobres a que Costa se referia no seu depoimento sobre António Reis usado aqui em epígrafe: uma beleza *malgrado*, uma beleza *apesar* – uma beleza *contra* o estado das coisas.

Ela dá corpo a um programa particular de apreensão da realidade, que poderíamos definir como um “realismo reordenador”. Tal realismo equilibra uma estrita atenção à realidade pró-fílmica, que Costa sempre defendeu, na esteira de António Reis e dos Straub, com uma tendência a reorganizar seus elementos nas ficções, na montagem e mesmo na mixagem do som.²³ Esse reordenamento franqueia ainda ao cineasta a introdução ou a utilização de figuras exteriores ao universo mostrado, mas capazes de condensar sua percepção da experiência histórica dos pobres em Lisboa, cujo trajeto os levaria do hospital à prisão. Isso ocorre já nos títulos metafóricos que dominam sua filmografia,²⁴ emprestando conotações orgânico-fisiológicas aos primeiros filmes e conotações políticas

23. Ver em Costa, 2007c, as considerações do cineasta sobre sua maneira de gravar o som em separado e de reorganizá-lo na montagem. *Juventude em marcha* nos dá um exemplo muito interessante dos efeitos de sentido desse método: um embate entre os burburinhos de rua mixados (como em Rivette, que os utiliza muito) e o som da televisão captado no novo quarto de *Vanda* atravessa a banda sonora do filme em meio às falas dos personagens, traduzindo assim a tensão de fundo que o filme tematiza entre uma sociabilidade comunitária quebrada pela demolição da favela das Fontainhas e sua substituição pela contrafação imaginária oferecida pela televisão no quarto mais confortável do apartamento alocado no novo bairro.

24. Mais literais, os títulos *Casa de lava* e *No quarto da Vanda* aparecem como exceções.

25. Segundo o próprio Costa, *Casa de lava* teria se inspirado em *I walked with a Zombie* (1943), e *Tarrafal* em *Night of the Demon* (1957).

26. Em declarações suas e em comentários da crítica sobre seu trabalho, vêm à tona paralelos com cineastas contemporâneos como Philippe Garrel, Béla Tarr, Sharunas Bartas e mesmo Sokurov, mas seria preciso verificar de perto tais sugestões sem abusar das comparações.

27. Os filmes europeus que vêm trabalhando esta temática nas últimas décadas constituem um *corpus* numeroso e variado, sobre o qual já existe um debate relativamente consolidado.

Ver, por exemplo, os três números publicados pela revista francesa *CinémaAction* sobre a problemática dos imigrantes no cinema: n. 8, éte 1979 (“Cinemas de l’émigration”), hors-série 1981 (“Cinéma contre racisme: visages des communautés immigrées”) e n. 24, 1983 (“Cinemas de l’émigration 3”).

28. A lista poderia incluir ainda os filmes alemães do iraniano emigrado Sohrab Shahid-Saless (1944-1998), ou certos filmes de cineastas como Alain Tanner (*La femme de Rose Hill*, 1989), Abdelatif Kekiche (*La faute à Voltaire*, 2000) e Nicolas Klotz (*Paria*, 2000, e *La blessure*, 2004), entre muitos outros.

29. Compare-se, por exemplo, a maneira elíptica como Costa trata a situação (vívada por Leão em *Casa de lava* e evocada por Ventura em *Juventude em marcha*) de um operário imigrante que cai de um prédio em construção, e o modo como ela é explorada no miolo de *Riff Raff* (Loach, 1991) e de *La promesse* (irmãos Dardenne, 1996). Ou o estatuto dos planos dando a ver, pregado na parede, o aviso de expulsão do imigrante pobre no miolo de *La vie de bohème* (Aki Kaurismaki, 1991) e no fim já comentado de *Tarrafal*.

aos últimos, com base em referentes que eles não mostram na imagem (o *sangue*, os *ossos*, a *juventude em marcha* de que falava a canção comunista cabo-verdiana, a cidade ou a prisão de *Tarrafal*). Isso vale também para suas fontes iniciais de inspiração, que podem vir de filmes fantásticos ou de horror de Jacques Tourneur,²⁵ ou de um poema de Trakl falando dos ossos que restam quando a carne desaparece, ou da carta já comentada de Desnos à sua esposa.

Nesse seu projeto estético, Costa trava com a história do cinema um diálogo amplo e refletido, que abarca cineastas clássicos (Chaplin, Ford, Ozu), modernos (Bresson, Reis, os Straub) e contemporâneos.²⁶ Sem ir longe demais nas comparações a que a porosidade do cinema de Costa convida, e consciente de já tê-las multiplicado em excesso neste ensaio, eu situaria, à guisa de conclusão, seu projeto estético na confluência de duas vertentes reconhecíveis do cinema europeu moderno, a da temática social e a da política da forma.

Num primeiro momento da sua guinada rumo à pobreza, ele poderia ser comparado, pelo universo ficcional e pelos personagens que elegeu, a outros cineastas cujos filmes tematizam a precarização do mundo do trabalho e as vicissitudes dos humildes na Europa das últimas décadas.²⁷ Pensemos, por exemplo, em certos filmes de Ken Loach, dos irmãos Dardenne ou de Aki Kaurismaki (o mais criativo dentre eles),²⁸ que partilham alguns personagens, temas e situações dramáticas com os de Costa: acidentes de trabalho, exploração dos imigrantes e dos trabalhadores em geral, entreatura e solidariedade dos excluídos. Mas uma comparação mais atenta permite medir a *diferença* de Costa, tanto no método quanto nos resultados propriamente estéticos²⁹. Essa diferença foi ganhando corpo e nitidez de filme a filme, e ficou patente a partir de *Vanda*. O gesto de despojamento radical da parafernália cinematográfica ali inaugurado se seguiu a um encontro marcante de Costa com os Straub, a cujos filmes ele assistira graças a António Reis, e cuja interlocução veio nutrir sua guinada e confirmar o acerto do novo caminho escolhido, caracterizado aqui como uma imersão na pobreza. Tal encontro resultou no documentário *Où gît votre sourire enfoui?* [*Onde jaz o teu sorriso?*], realizado por Costa em 2001 sobre o trabalho de remontagem de *Sicília* pelos Straub na escola do Fresnoy, e cuja discussão preferi deixar para outra ocasião. Cristalizado

nesse filme admirável, mas repercutindo também nos dois que se seguiram, tal encontro representou talvez, da passagem do milênio para cá, o ponto culminante do diálogo do melhor cinema português moderno com o trabalho dos Straub,³⁰ que já havia de um modo ou de outro deixado traços, desde os anos 70, em cineastas tão diversos quanto António Reis & Margarida Cordeiro, João César Monteiro,³¹ Manoel de Oliveira (sobretudo em *Amor de perdição*, de 1978),³² João Botelho (em *Tempos Difíceis*, de 1988) e Alberto Seixas Santos (em *Gestos e fragmentos*, de 1980-82).³³ Esta dupla radicalização – de um cinema dos pobres e de um diálogo com os Straub – se consuma nos últimos filmes de Costa, sua contribuição maior ao cinema contemporâneo.

Referências

- AMIEL, Vincent. “Pedro Costa et le grave empire des choses”. In: *Positif*, n.488, outubro de 2001, p. 58-60.
- BOUQUET, Stéphane. “La poésie est un énigme” [sobre Casa de lava]. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 490, abril de 1995, p. 58-59.
- BURDEAU, Emmanuel. “Seul le cinéma: Pedro Costa tourne Dans la chambre de Vanda”. *Cahiers du Cinéma*, n. 536, junho de 1999, p. 60-62.
- BURDEAU, Emmanuel. “A diferença entre nós (ou como a mesa de montagem funciona, dos Straub a Costa)”. In: COSTA, STRAUB, HUILLET et al. *Onde jaz o teu sorriso?* Diálogos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 117-130.
- BURDEAU, Emmanuel. “Éloge de “Tiexi Qu” [1994]. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 586, janeiro de 2004, p. 34-36.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Sur quatre films mutants (Section IV, Dans la chambre de Vanda)”. In: *Voir et pouvoir*. Lagrasse: Verdier, 2004, p.627-633.
- COSTA, João Bénard da. “Dans la chambre de Vanda de Pedro Costa”. Trad. Pierre-Marie Goulet. In: *Images documentaires*, n. 44, 1º e 2º trimestres 2002 (Malaise dans le documentaire?), p. 41-49.
- COSTA, João Bénard da. “De sorrisos ocultos”. In: COSTA, STRAUB, HUILLET et al. *Onde jaz o teu sorriso?* Diálogos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p.142-50.
- COSTA, Pedro. De Lisbonne au Cap Vert: propos. *Cahiers du Cinéma*, n. 490, avril 1995, p. 60-61.
- COSTA, Pedro. “Pedro Costa”. [Depoimento sobre António Reis]. In: MOUTINHO, Anabela & LOBO, Maria da Graça (Orgs.). *António Reis e Margarida Cordeiro: a poesia da terra*. Faro: Cineclub de Faro, 1997, p. 62-68.
- COSTA, Pedro. “La vie des morts (entrevista a Dominique Marchais)”. [1998a]. In: *Les Inrockuptibles*, n.137, 1998, p.32-35.
- COSTA, Pedro. “Trois questions à... Pedro Costa (propos recueillis par Jacques Maldelbaum)”. [1998b]. In: *Le Monde*, 05/02/1998.
- COSTA, Pedro. “Un cinéaste punk [sobre Ozu]”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 603, julho-agosto de 2005, p. 85.

30. Num paradoxo que só posso sugerir aqui, cuja verificação e explicação exigiriam um ensaio à parte, eu me arriscaria a dizer que os cineastas portugueses modernos constituem talvez em toda a Europa o grupo dos mais influenciados pelo cinema dos Straub, que no entanto nunca trabalharam em Portugal e permanecem menos exibidos ali do que nos três países em que trabalharam – Alemanha, Itália e França.

31. Desde 1969, Monteiro já afirmava que “cada filme que Straub consegue fazer, rompendo a barreira econômica que o sistema lhe impõe, é uma vitória do chamado bloco aliado do cinema” (“Auto-entrevista” publicada em *O Tempo e o Modo*, n. 69-70, março-abril de 1969, e traduzida em REVAULT D’ALLONES, 2004, p. 36). Num depoimento mais recente, Vítor Silva Tavares nota que “o homem de cinema vivo, contemporâneo, com quem João César Monteiro tinha mais proximidade, por afinidade de postura diante do mundo, e de ordem estética, era sem dúvida nenhuma Jean-Marie Straub. Depois, vinham Dreyer, Bresson e Godard (no início). Mas o ponto de referência fundamental era Jean-Marie Straub, mesmo de um ponto de vista formal” (REVAULT D’ALLONES, 2004: 85-86).

32. Cf. DE BAECQUE E PARSÍ, 1996, p.91 e 161.

33. Sobre a recepção dos Straub em Portugal e o interesse que eles inspiram nos cineastas portugueses modernos, ver no catálogo sobre eles organizado por A. Rodrigues (1998) as notas “Straub/Huillet em Portugal” (p. 142-5) e os textos de João Botelho e Seixas Santos (p. 55-7 e 60-4).

- COSTA, Pedro. “Mon regard et celui des acteurs étaient le même”. [2007a]. Entretien à propos de ‘En avant, jeunesse’. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 619, janeiro de 2007, p. 74-78.
- COSTA, Pedro. Entretien avec Pedro Costa (par Jacques Lemière). [2007b]. *Images Documentaires*, n.61/62, 2º et 3º trimestres de 2007 (Le cinéma documentaire portugais), p. 72-97.
- COSTA, Pedro. Entrevista de Pedro Costa a Pedro Maciel Guimarães e Daniel Ribeiro [2007c]. In: *Catálogo do 11º Forumdoc.br.2007 - festival do filme documentário e etnográfico*. Belo Horizonte, 2007. [CD em separado].
- DE BAECQUE, Antoine & PARISI, Jacques. *Conversations avec Manoel de Oliveira*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1996.
- DESNOS, Robert. “Lettre à Youki” [15/7/1944]. In: *Destinée arbitraire*. Textes réunis et présentés par Marie-Claire Dumas avec de nombreux inédits. Paris: Gallimard (collection Poésie), 1963, p.240-1.
- EISENSCHITZ, Bernard. “Passerelles”. In: *Cinéma 03*, Primavera de 2002, p.5-19, section ‘Comme tout devient bruyant’, p. 10 [sobre No quarto da Vanda].
- GALLAGHER, Tag. “Straub Anti-Straub”. In: *Senses of Cinema*, edição 43, abril-junho de 2007, site www.sensesofcinema.com/contents/07/43/costa-straub-huillet.html.
- HASUMI, Shiguéhiko. “Adventure: an essay on Pedro Costa”. Sendai Mediatheque, 2005. Depois incluído na Revista eletrônica *Rouge*, n. 10, 2007: www.rouge.com.au/10/costa_hasumi.html.
- JOYARD, Olivier. “Le souffle rauque”. [sobre Ossos]. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 521, fevereiro de 1998, p. 72-3.
- JOYARD, Olivier. “Les amants de la nuit” [sobre O Sangue]. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 542, janeiro de 2000, p. 58-9.
- LOUNAS, Thierry. “Notas sobre *Onde jaz o teu sorriso?*”. In: COSTA, STRAUB, HUILLET et al. *Onde jaz o teu sorriso?* Diálogos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 109-16.
- NEYRAT, Cyril. “Entrer au musée” (et en sortir). In: *Cahiers du Cinéma*, n. 613, junho de 2006, p. 22-3.
- NEYRAT, Cyril. “Pas de Géant”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 631, fevereiro 2008, p. 24-26.
- QUANDT, James et al. “Still Lives: the films of Pedro Costa”. [Brochura de 24 p., em inglês, acompanhando uma retrospectiva de Pedro Costa exibida numa dúzia de cidades americanas e canadenses em 2007.]
- RANCIÈRE, Jacques. “Le mouvement suspendu”. In: *Cahiers du cinéma*, n. 523, abril de 1998, p. 34-36.
- RANCIÈRE, Jacques. “Os quartos do cineasta”. In: COSTA, STRAUB, HUILLET et al. *Onde jaz o teu sorriso?* Diálogos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 131-141.
- RANCIÈRE, Jacques. “La lettre de Ventura”. In: *Trafic*, n. 61, Primavera de 2007, p. 5-9. Traduzido neste volume.
- REVAULT D'ALLONES, Fabrice (Dir.). *Pour João César Monteiro*. Crisnée: Yellow Now, 2004.
- RIVETTE, Jacques. “La séquence du spectateur. (propos recueillis par Frédéric Bonnaud)”. In: *Les Inrockuptibles*, 25/3/1998, p. 40-41.
- RODRIGUES, Antonio (Org.). *Jean-Marie Straub/Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998.

ROSENBAUM, Jonathan. "Cinema of the future" [sobre uma retrospectiva de filmes de Costa em Chicago]. In: *The Chicago Reader*, 15/11/2007.

TESSON, Charles. "Lisbonne année zéro". *Cahiers du Cinéma*, n. 560, setembro de 2001, p. 81-82.

TURIGLIATTO, Roberto (a cura di). *Amori di perdizione: storie di cinema portoghese 1970-1999*. Torino: Lindau, 1999.

Ficção

(17,1)
(22,2)
(6,3)
(39,6)
(159,7)
(3,4)
(101,5)
(5,8)
(27,10)
(1,*)

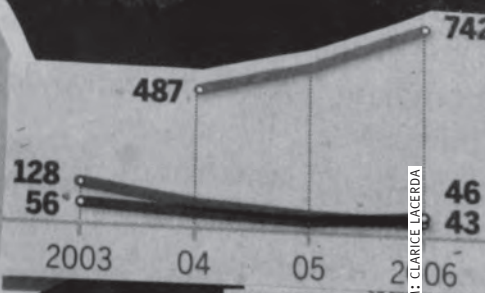
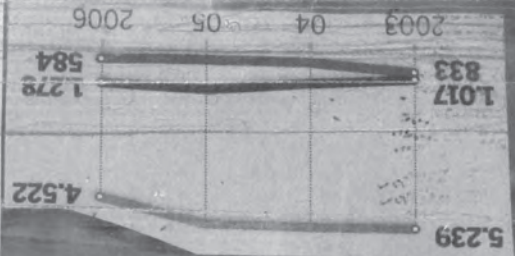
Não-Ficção

(12,1)
(4,6)
(4,2)
(53,4)
(10,3)
(8,10)
(17,8)
(8,8)
(3,7)
(1,*)

Auto-Aiuda

(9,1)
(7,2)
(145,3)
(1,4)
(39,5)
(2,5)

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



20%
Sim

“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 (“Aquela 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



O trabalho do cinema

OSWALDO TEIXEIRA

Doutorando em Comunicação Social pela UFMG

Resumo: Dois filmes contemporâneos (*No quarto da Vanda*, 2000, de Pedro Costa e *Além dos trilhos*, 2002, de Wang Bing) marcam uma ruptura com os modos tradicionais de produção cinematográfica e abrem, no início deste século, novas perspectivas políticas e estéticas para o cinema. Isso porque relançam uma questão que toca no cerne de uma inquietação cinematográfica: como um filme pode, ainda hoje, abrigar o tempo e nos restituir a sua experiência? Este ensaio aborda a pergunta através da problematização mesma que esses filmes colocam em relação à nossa época, inserindo-se de forma radical na crise que afeta atualmente a noção de história e que reconfigura as práticas envolvidas no processo cinematográfico.

Palavras-chave: Cinema. História. Tempo. Capitalismo. Comunidade.

Abstract: Two contemporary movies (*No quarto de Vanda*, 2000, by Pedro Costa, and *Além dos trilhos*, 2002, by Wang Bing) mark a rupture with traditional ways of cinematographic production. They open, by the beginning of this century, new political and aesthetical perspectives for cinema. This is so because they raise again a question that touches the core of a cinematographic uneasiness: how can a movie, up to the current days, shelter time and restore its experience? This essay deals with the problem through the very questioning that these movies raise concerning our time. They are placed radically in the midst of the crisis that affects, nowadays, the notion of history and that reshapes the practices involved in the cinematographic process.

Keywords: Cinema, History, Time, Capitalism, Community.

Résumé: Deux films contemporains (*No quarto da Vanda*, 2000, de Pedro Costa et *Além dos trilhos*, 2002, de Wang Bing) marquent une rupture avec les moyens de production cinématographique traditionnelle et ouvrent, au début de ce siècle, de nouvelles perspectives politiques et esthétiques pour le cinéma. Cela parce que les auteurs posent une question qui touche au coeur d'une inquiétude cinématographique : comment un film peut-il, aujourd'hui encore, retenir le temps et nous restituer cette expérience ? Nous abordons ici la question analysant la manière radicale dont ces films s'insèrent dans notre époque et vis-à-vis de la crise actuelle de la notion d'histoire et qui recréent les pratiques concernant le processus cinématographique.

Mots-clés: Cinéma. Histoire. Temps. Capitalisme. Communauté.

O cinema vive, no início deste século, uma nova idade: uma certa conjugação de elementos (históricos, técnicos, metodológicos) permite que ele responda de forma privilegiada à urgência do momento de profunda precariedade do nosso tempo. Precariedade no que diz respeito ao estabelecimento de vínculos com o mundo, vínculos comuns, numa época que experimenta a juventude e a passagem à maturidade de toda uma geração desempregada, subempregada e que, de qualquer forma, expropriada não apenas da sua força produtiva, mas progressivamente também do seu desejo de produzir, talvez não procure mais no trabalho uma ocasião de encontro e de realização humana. Isso não é novo. Já em 1867, um crítico lúcido e atento às transformações de sua época anotava: “Até as medidas destinadas a facilitar o trabalho se tornam meio de tortura, pois a máquina em vez de libertar o trabalhador do trabalho, despoja o trabalho de todo interesse” (MARX, 1975: 483). De lá pra cá, evidentemente, muita coisa mudou – das máquinas ao trabalho –, a começar pelo capital. Tempo da demolição do tempo, mão de obra à deriva: imigrantes cabo-verdianos numa favela de Lisboa, operários chineses num distrito industrial de Shenyang. A máquina cinematográfica é capaz não apenas de tornar sensível a miséria e a crueldade do atual estágio do capitalismo (que para promover revitalizações do espaço ou renovações tecno-industriais necessariamente provoca o deslocamento de populações e a desarticulação de comunidades, sendo hoje, ao lado das guerras e dos desastres naturais, o maior motivo de migração forçada no mundo), mas, mais fundamentalmente, de mostrar o trabalho subterrâneo que anima a vida daqueles que resistem e insistem em fazer suas escolhas em meio a essas ruínas.

Pois elas se acumulam no presente, em plena tempestade do progresso. E é nessa tempestade que o cinema, assim como a história, e não pela primeira vez, passa por um período crítico, em que se torna necessário redefinir as próprias maneiras de pensá-lo. “Depois da autodestruição da arte, e depois da passagem da vida pela prova do niilismo”, nos restaria pensar, segundo Giorgio Agamben, “um ponto de indiferença entre a vida e a arte, em que *ambas* passassem *ao mesmo tempo* por uma metamorfose decisiva”, e que nos conduziria a “um político finalmente à altura de seus objetivos” (AGAMBEN, 2002: 89). *No quarto da Vanda*,¹ de Pedro Costa, e *Além dos trilhos*,² de Wang Bing, são filmes que

1. *No quarto da Vanda* (Portugal, 2000) é um filme que *se passa entre* alguns moradores do bairro lisboeta de Fontainhas, muitos deles viciados em droga, *no momento* mesmo da desapropriação e da demolição de suas casas.

2. *Além dos trilhos* (China, 2002) é um filme que *se passa entre* os habitantes de Tie Xi, *no momento* da transição do comunismo para o capitalismo na China, ou seja, do fechamento das fábricas e das mudanças, sutis ou evidentes, provocadas pela prática do pensamento neoliberal.

nos oferecem essa oportunidade, ao problematizar, cada um ao seu modo, a nossa relação com o nosso tempo através da prática cinematográfica e das figuras temporais que essa prática libera.

À insuficiência e mesmo ao desastre provocado por um pensamento que considera o tempo linearmente como uma sucessão de eventos explicados (e assim determinados) por causa e efeito, corresponde a necessidade de experimentá-lo como aquilo que ainda precisa ser inventado: pensar a história com o que nos chega, com aquilo que abre suas forças ao futuro, com tudo o que, como diz Walter Benjamin, “arranca a política das malhas do mundo profano” (BENJAMIN, 1994: 227). É nesse sentido que todo novo filme sempre inventa o cinema pela primeira vez,³ e reconfigura assim (em virtude da própria experiência que realiza *no mundo*) as relações de força anteriores que compunham a sua história. Torna-se, portanto, uma fundação, se por isso entendemos, com Jean-Luc Nancy, que, a cada vez, o que é fundado é precisamente um mundo, o próprio lugar da existência como tal, ou seja, nem espaço nem tempo, mas apenas a nossa maneira de existir juntos (NANCY, 1999: 273). Mas, como o cinema, ou melhor, um certo cinema, participa atualmente da fundação da nossa história? Se é que, como diz Nancy em *L'histoire finie*, ainda é possível falar em história...

3. E, ao mesmo tempo, um filme só compõe essa história à mesma medida que realiza a sua transmissão, inclusive a das modificações que nela opera. É essa, aliás, uma das teses de fundo benjaminiano que perpassa toda a obra de Godard e que poderia ser inclusive tomado como um dos axiomas de *História(s) do cinema*: “O perigo ameaça tanto a existência da tradição quanto os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (BENJAMIN, 1994: 224).

... A história finda

*E nós: espectadores, sempre, em toda parte,
voltados ao mundo, e nunca para fora!*

Tudo nos satura. Nós o ordenamos. Decompõe-se.

De novo o ordenamos; então nos decomponemos, nós mesmos.

(Rilke, entre 7 e 8 de fevereiro de 1922)

Se o sentido histórico da história, tal como formulado pelo pensamento ocidental, chega ao fim, diz Nancy, é justamente porque agora ele se faz plenamente sentido, “a história não representa nem precisa mais da *Idéia* de si, ou da própria *Idéia*” (NANCY, 1999: 246), estamos diretamente expostos à ela, ou seja, àquilo que nos chega sem cessar, possibilitando-nos pela primeira vez pensá-la como aquilo que *é por essência sem essência*, “incapaz de se tornar visível, incapaz de toda idealização ou teorização” (NANCY, 1999: 247). Que a história tenha como que realizado plenamente o seu sentido em nossa época não significa de maneira

alguma que ela não continue se oferecendo ao nosso pensamento, tornando-se necessário agora, no entanto, para utilizar esse conceito, argumenta Nancy, concebê-lo de outra maneira: não mais através do tempo, mas da *comunidade*, ou seja, daquilo que torna possível “que alguma coisa do tempo, sem cessar o tempo e sem cessar de ser o tempo” (NANCY, 1999: 250) promova nele, no tempo, um certo espaçamento, para que um ser em comum possa ter lugar, possa ser exposto como tal.

Portanto, seria apenas através de uma concepção que vê a história exclusivamente como uma rede de causalidades de um tempo em sucessão, que ainda poderíamos nos assombrar com a nossa impotência diante da nítida catástrofe mostrada nessa longa seqüência da primeira parte de *Além dos trilhos*, quando os operários de uma fundição de cobre cumprem parte da sua jornada anual de trabalho num hospital, onde passam (ao longo de um mês, por causa dos efeitos colaterais) por um ocioso (estranha combinação de tempo livre e prisão) processo de desintoxicação provocado pelas emanções do chumbo. A medicalização sistemática e programada do corpo humano aparece aqui, por um lado, como a conseqüência necessária e o destino previsto desses operários que, para trabalhar, precisam se submeter à expropriação e ao controle do seu próprio ritmo biológico. Entre os rostos entediados ou entorpecidos diante das revistas e filmes pornográficos, dos jogos eletrônicos e de um vídeo-karaokê, o acaso, no entanto, subitamente irrompe numa morte por afogamento, e não é o luto, mas uma simplória canção tocada ao saxofone e vigorosamente acompanhada pelos sobreviventes que vem (há aí alguma ironia?) provisoriamente redimir o real: “Nós não receberemos vocês nem com vinho nem com chá tibetano, nem mesmo com echarpes de seda, mas nós ofereceremos uma alegre canção ao exército libertador: boas-vindas aos nossos libertadores...”.

O fim da história, então, ao contrário do que o título do texto de Nancy pode sugerir, não seria a história terminada ou concluída, mas, bem diferente disso, a própria experiência da história e a exposição do seu sentido como *suspensão do tempo*. Ou seja, não mais como uma Idéia ou uma essência, mas como simples existência (a história não é, ela acontece...); não mais como uma narrativa, nem como um acerto de contas, mas simplesmente como o anúncio de um “nós” (e é nesse sentido

4. Operações realizadas pelo historicismo e pela historização, “que dispõem todos os seus objetos (e mesmo o objeto ‘história’ como tal) sob a única lei, vaga e indefinida, de uma ‘determinação histórica’ (...) que indica somente *que* toda coisa é historicamente determinada, mas não *como* a ‘determinação’ opera. (...) O historicismo em geral é a maneira de pensar que *pressupõe* que a história de fato já começou sempre e o que faz é apenas continuar (...) No que diz respeito à maneira historicizante de pensar, poderíamos dizer que tudo pertence à história, mas que nada é histórico” (NANCY, 1999: 242-243). É por isso que, para o filósofo, seria urgente pensar a historicidade da verdade, como uma forma de salvar o próprio conceito de história do perigo iminente de um empobrecimento semântico que o transformaria numa simples “recolha de fatos”.

5. Este tema será desenvolvido mais adiante.

que a história é uma escritura) (NANCY, 1999: 273). E porque escritura, ou seja, esvaziamento do saber e de toda forma de determinação,⁴ a história, assim pensada, ainda pode ser entendida como “instrumento crítico e político no combate contra as representações ideológicas e seus poderes” (NANCY, 1999: 244).

O cinema e a inscrição da história

O que o cinema inscreve é a própria duração do tempo no espaço. Todo gesto cinematográfico, por mais simples que seja, promove um espaçamento do tempo, ou, como Jean-Louis Comolli não cansa de dizer, “coloca o mundo em suspenso e o sentido em movimento”. A experiência singular que o cinema nos proporciona é, portanto, um trânsito no tempo, uma espécie de estado de transição (um transe) entre dois tempos, o do mundo e o da representação. Experiência na qual o que está em jogo, portanto, é a nossa própria percepção do tempo (Cf. SCHEFFER, 1997).⁵ Visto dessa forma, a sala de cinema seria um verdadeiro laboratório da percepção temporal, capaz de fundar e abrigar o tempo, mesmo e sobretudo quando ele está em ruína. O cinema, por aquilo mesmo que o constrange e é a sua invenção, está numa relação de íntima cumplicidade com a história, à mesma medida que inevitavelmente “documenta suas próprias condições históricas de produção” (COMOLLI, 2006: 126), mas não apenas isso, pois são as produções dessas condições históricas que colocam atualmente o cinema no núcleo daquilo que caracteriza politicamente o *nosso* tempo.

(Nunca é demais esclarecer esse “nosso”, que certamente diz respeito àquilo que nos é necessariamente contemporâneo, mas, no cinema, sobretudo ao que, desse tempo, compartilhamos como invenção da possibilidade de dizer que ele nos é realmente comum. Jean-Luc Nancy diria que o que é propriamente “nosso” é quando “alguma temporalidade *enquanto* temporalidade se torna uma espécie de espaço” (NANCY, 1999: 250) (o que, por acaso, não deixa de ser uma bela definição da operação realizada pelo cinema...), “quer dizer, a possibilidade de ser *em comum*, e de nos apresentar ou de nos representar como comunidade. Uma comunidade que compartilha o mesmo espaço de tempo ou que dele participa, pois a comunidade é ela mesma esse espaço” (NANCY, 1999: 244)).

Da nossa atual impermanência

Nosso tempo talvez possa ser melhor caracterizado, diferentemente daquele de Walter Benjamin, não como o da pobreza, mas como o da miséria em farrapos, ou o da expropriação da experiência. Isso se entendermos, com o próprio Benjamin, que “a miséria em farrapos é uma forma específica da pobreza, de maneira alguma seu mero superlativo”. É esse o comentário que ele deixa junto a uma anotação retirada de Hermann Lotze, em que o autor de *Mikrokosmos* relaciona o aparecimento da *miséria em farrapos* à impossibilidade de uma sociedade complexa e ricamente articulada na satisfação das necessidades, como é a nossa, oferecer uma assistência “permanente e duradoura” às necessidades “isoladas de qualquer contexto”, das quais os pobres se tornam, nessa sociedade, dependentes (BENJAMIN, 2006: 419).⁶

O espaço hegemônico instaurado pelo capitalismo, na articulação entre o tempo da biopolítica e o tempo do espetáculo, seria, por causa mesmo da intensificação do deslocamento da vinculação histórica entre os homens e as imagens, o espaço da produção permanente e duradoura da impermanência e da efemeridade. Processo que, sem dúvida, começa com a introdução do inumano nas relações humanas de trabalho, e do qual o cinema participa ativamente. Do “olhar mais triste do mundo” (GODARD, 1988: 137), como Godard se refere ao de Harriet Andersson, em *Mônica e o desejo* (Ingmar Bergman, 1953), quando pela primeira vez na história do cinema um personagem encara fixamente a câmera, ao olhar “consciente de estar exposto ao olhar” (AGAMBEN, 2002: 105) das *pornstars* e dos modelos publicitários, o que incessantemente se mostra, diz Agamben, é o *ser sem substância* que nos tornamos, do qual o cinema desde então é testemunha. “O fato de que os atores olhem para a objetiva significa que eles *mostram que estão dissimulando*; e, no entanto, paradoxalmente, à mesma medida que denunciam a falsificação, aparecem mais verdadeiros” (AGAMBEN, 2002: 106). É precisamente neste espaço que nos restaria aprender, para além de tudo o que há de “agourento ou terrível” nos poderes ainda desconhecidos dessa natureza inorgânica, “a dominar, não a natureza em si mesma, mas a relação humana com ela” (BUCK-MORSS, 2002: 101).⁷ Esse cruzamento entre a técnica, a

6. Eis a passagem de Hermann Lotze, tal como anotada por Benjamin: “A pobreza... assume o caráter específico da miséria em farrapos, quando aparece em uma sociedade cuja vida está fundada sobre um todo muito complexo e ricamente articulado de satisfação das necessidades. Quando a pobreza toma emprestados alguns fragmentos deste todo, isolados de qualquer contexto, ela se torna dependente de necessidades para as quais é impossível lhe dar uma assistência... permanente e duradoura”.

7. Esse aprendizado torna-se necessário à medida que para as primeiras gerações que se confrontam com momentos tão intensos de transição, como é o nosso, como foi, de outro modo, o de Benjamin, há sempre um *déficit* entre as mudanças sociais advindas da revolução tecnológica e a forma como nós nos relacionamos com essa nova natureza inorgânica, uma vez que muitas vezes ainda nos baseamos em conceitos antigos, ou, como prefere Benjamin, em “formas primitivas de idéias”. A máquina cinematográfica está aí também para nos auxiliar nesse aprendizado.

estética, a política, o homem comum na sociedade e os efeitos, muitas vezes atroz, que daí derivam coloca o cinema numa posição privilegiada (não como objeto, mas como força) para o pensamento.

É já essa consciência do acontecimento do cinema como uma forma que pensa que possibilita a Benjamin encontrar a potência das linhas de fuga próprias à modernidade e à invenção da vida em seu período histórico. No entanto, se, em sua época, Benjamin experimentou intensamente o momento da expropriação do trabalho e da propagação do fascismo, que lhe custou a própria vida, hoje, por causa mesmo daquele, defrontamo-nos já com um outro problema, que Giorgio Agamben não hesita em apontar como sendo a expropriação da linguagem.

Como nos conta Agamben, ao definir o fetiche da mercadoria como o “segredo do capital”, ou como o “centro imaterial no qual o produto do trabalho se desdobra em valor de uso e valor de troca [e assim] se transforma em uma ‘fantasmagoria’” (AGAMBEN, 2002: 86), Marx permite a Debord perceber o “devir-imagem” do capital como a absolutização do valor de troca, que “após ter falsificado totalmente a produção social” (AGAMBEN, 2002: 86), eclipsa de agora em diante qualquer vestígio do valor de uso. E Agamben continua esse raciocínio, completando a análise marxista, “no sentido em que o capitalismo não diz respeito apenas à expropriação da atividade produtiva, mas também e sobretudo à alienação da própria linguagem” (AGAMBEN, 2002: 93). Essa expropriação do comum que está diretamente ligada a uma aquisição de consistência autônoma da linguagem, de agora em diante constituída numa esfera separada, é a própria política em que vivemos, ou seja, o que caracteriza, antes de qualquer outro aspecto, isso que comumente chamamos de globalização: “o que força as nações da terra para um destino comum é a alienação do ser lingüístico, o desenraizamento de cada povo de sua persistência vital na língua” (AGAMBEN, 2002: 96).

Sobre três espécies de fusão

A linguagem é a própria experiência de um sentido em comum, que só se realiza efetivamente num gesto de exposição da singularidade, e assim se opõe ao absoluto. Separados daquilo que nos une e constitui o *nosso* mundo, vemo-nos cada vez mais participando do que podemos chamar de um *processo de fusão*

(que é apenas a mais perversa de uma possibilidade imensa de transformações envolvendo a relação homem-máquina). A fusão é aquilo que promove uma nova unidade abstrata e absoluta, sem mediação, entre o corpo e a imagem. Podemos falar mesmo de um processo de *absolutização* da relação do corpo humano com as máquinas, que, no que diz respeito às imagens produzidas por elas, desencadeia, por um lado, uma indistinção entre o verdadeiro e o falso e, por outro lado, inversamente, um ponto de indiferença entre a vida e a esfera da representação, na qual Agamben percebe a emergência de uma potência política e estética. É também toda a diferença que há na distinção que José-Marie Mondzain faz entre duas lógicas de visibilidade da imagem: uma que “opera na ausência das coisas (...), numa distância infranqueável com aquilo que designa (...) e na qual se constituem três instâncias indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação”; outra que “propõe a substância consumível de alguma coisa real e verdadeira à convivas que se fundem e desaparecem no corpo ao qual são identificados” (MONDZAIN, 2002: 32-33). Este processo de fusão se dá, atualmente, pelo menos em três níveis: técnico (entre a imagem e o objeto), temporal (entre a ação e a representação) e social (entre a exposição e a *mise en scène*).

No que diz respeito à técnica, vivemos a época da proliferação das imagens digitais, que diferentemente de outras imagens maquínicas, não precisam necessariamente se inscrever no dispositivo que as captura, mas podem ser concebidas ou simuladas. O que significa que a imagem digital não depende, como a fotografia ou o cinema, de um referente exterior, operando potencialmente uma espécie de fusão ou de eliminação da distância espaço-temporal entre o objeto e a sua imagem, a tal ponto que não seria mais possível identificar nem tampouco seria mais necessário haver uma diferença entre uma e outro.⁸

Por outro lado, um outro tipo de fusão seria aquele proveniente de um encurtamento e mesmo de uma anulação da distância temporal de uma ação qualquer e de sua representação, o que acarretaria uma *despotencialização* crescente do real na mesma medida de sua necessidade compulsiva de atualização. A ilusão da simultaneidade espaço-temporal é algo que cronologicamente aparece com a imagem videográfica, mais especificamente com a possibilidade da sua transmissão “ao vivo”: “A imediatez do ato

8. Cf. DUBOIS. Máquinas de imagens: uma questão de linha geral. In: *Cinema, vídeo, Godard*, especialmente p.47-49: “Até então, os outros sistemas [de representação maquínica] pressupunham todos a existência de um Real em si e para si, exterior e prévio, que cabia às máquinas de imagem reproduzir. Com a *imagerie* informática, isto não é mais necessário: a própria máquina pode produzir seu ‘Real’, que é a sua imagem mesma”.

e de sua representação, depois de sua difusão quase simultânea, visa instaurar uma *nova unidade* entre a passagem ao ato e a representação, antigamente separados no tempo pela duração mesma da sessão” (COMOLLI, 2006: 133, grifo meu). Considerado apenas do ponto de vista do seu dispositivo (registro-montagem-projeção), o cinema, para existir, necessita dessa separação entre a ação e a representação, e talvez seja apenas por isso que, ainda hoje, ele se posiciona como o lugar social privilegiado do investimento imaginário do espectador.

Finalmente, uma terceira fusão se dá no plano das relações sociais. Quando as câmeras e as imagens por elas produzidas passam a fazer parte do ambiente em que os corpos se expõem publicamente, o que esses dispositivos de captura de imagem fazem, muitas vezes à revelia daqueles que são filmados, é transformar essa exposição automaticamente numa *mise en scène*. No mesmo instante em que captam as imagens, esses dispositivos produzem, portanto, uma relação social autônoma, baseada na colocação em cena desses corpos expostos. Essa encenação automática e autônoma dos corpos produz como resultado uma massa indiferenciada e homogênea de tempo e imagem, na qual a singularidade e a exposição daquilo que é comum passa, na maior parte das vezes, despercebida, justamente porque se abre mão do trabalho, ou seja, dos procedimentos propriamente humanos de inscrição.

Sobre a falta de limites e a impotência do cinema

Utilizar o ginete do agressor para a sua própria cavalaria. Única possibilidade. Mas quantas forças e destreza tal não exige?

(Kafka, 9 de março de 1923)

Esse processo de automatização e autonomização do domínio da imagem contribui para a produção de um tempo em que a história se torna a impossibilidade de ser, como diz Nancy, “a narração de algum grande destino coletivo do gênero humano” e aparece como suspensa: as guerras, o desemprego, os refugiados, o cálculo tecnológico, a fome e a miséria, “todos

esses signos ao menos aparentes da autodestruição do gênero humano, da auto-aniquilação da história, sem nenhum trabalho dialético do negativo...” (NANCY, 1999: 240), justamente aquele que evitaria a passagem sem obstáculos da tese tecnoprogressista neoliberal à síntese hegemônica de um capitalismo absoluto. Já que este atualmente se manifesta nessa indiferença entre a vida e a sua representação, o cinema perde tudo aquilo que outrora podia ser chamado de sua especificidade, a não ser, talvez, aquela tecno-social, a única que ainda lhe é admitida: a especificidade de seu dispositivo: quadro e tela.

É por isso que o cinema se coloca hoje numa posição liminar, trabalhando no limite mesmo de suas potências, ou seja, com a sua atual falta de limites e com a sua impotência. O cinema não tem, assim, mais nada que lhe possa ser atribuído como próprio, nenhuma essência, e é na superfície dessa não-propriedade que ele hoje funda o seu espaço. “É exatamente porque pode mostrar os limites do *poder de ver* que o cinema, na contramão do espetáculo, a ele opõe uma resistência do interior mesmo das suas estratégias” (GUIMARÃES, 2008: 9). Uma das tarefas políticas do cinema atual seria, portanto, precisamente escapar a esses procedimentos deterministas de fusão, ou, antes, potencializar todos esses pontos de indiferença para neles operar outras possibilidades de experimentar o tempo como nosso. Única possibilidade.

Sobre três figuras cinematográficas

Montagem (ou: contra-roteiro). “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.” Essa fórmula concisa com que Walter Benjamin, sempre atento aos farrapos produzidos pela história, define o seu método de trabalho deriva, sem dúvida, de um procedimento inicialmente cinematográfico: a montagem, ou a produção de efeitos de sentido através da “citação” de fenômenos do mundo:⁹ “Porém”, continua, “os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2006: 502).

É isso o que Godard faz, à sua maneira e agora já no cinema, em “Roteiro do filme *Passion*”: a visão sendo anterior à escrita e o cinema sendo um meio que inscreve as imagens (visuais e sonoras) antes das palavras, o trabalho do cineasta é sobretudo *ver* o filme antes de escrevê-lo. Esta talvez seja, via Vertov, uma das mais férteis obsessões godardianas: a gênese de uma idéia

9. Cf. BUCK-MORSS, 2002: 104 e anteriores. A autora recorre ao conceito goethiano de *ur-fenômeno* para esclarecer o procedimento de Benjamin. A significação filosófica desta concepção de trabalho “exige receptividade ao *poder expressivo da matéria*” (p.101) ou, nas palavras de Goethe, que certamente não pensava, mas talvez já sonhasse com o cinema: “A coisa mais alta seria entender que todo factual já é teoria (...) Já não buscaríamos nada por trás dos fenômenos: eles mesmos já são teoria” (GOETHE citado por BUCK-MORSS, 2002: 103).

10. Isso que Godard chama de “alguma coisa” era o que Vertov chamava de “intervalo”: “é a distância visual mantida entre dois planos (...) O intervalo é, portanto, o operador teórico da síntese temporal no cinema, ele é o que permite fazer do tempo um material *formal*” (AUMONT, 2004: 104-106).

cinematográfica é uma imagem, ou antes, duas imagens e *alguma coisa*¹⁰ que acontece, que aparece, que se torna visível entre elas. No caso desse filme, eminentemente pedagógico, um auto-exilado parte de duas imagens, a do amor e a do trabalho, para encontrar o seu lugar – um corpo entre a câmera e a tela – entre elas: talvez a paixão ou o cinema – “... e eis a luz, e eis a luz e a luz, e eis a névoa, e eis a aventura, e eis a ficção, o real e o documentário, e eis o movimento, o cinema, e eis a imagem e o som, o cinema, eis o cinema, eis o cinema... lá está o trabalho” (GODARD, 1988: 157-173).

(Trabalho necessariamente coletivo, uma vez que envolve, como nos mostra Comolli, pelo menos três práticas para se realizar plenamente: a do espectador, a daqueles que filmam e a daqueles que são filmados. Em cada uma dessas práticas, os sujeitos trabalham o filme tanto quanto o filme os trabalha. E o que (é) trabalha(do) aqui é o tempo).

A montagem – que inevitavelmente produz uma relação entre imagens, através da criação de um intervalo entre elas – é o que, no cinema, convoca o humano a se apropriar de sua percepção. E, mais especificamente, de sua percepção do tempo. É isso que, segundo Jean-Louis Schefer, o cinema nos ensina: “não a mortalidade”, mas “talvez uma invenção do tempo, uma dilatação dos corpos e a improbabilidade de tudo isso”, a emoção de “poder viver simultaneamente em vários mundos” (SCHEFER, 1997: 5). Se o efeito de realidade do cinema começa com o tempo que passa já no plano, em sua tensão com o fora-de-campo, a montagem, responsável por ligar um plano ao outro, é, então, uma forma de modular o tempo e de abri-lo à percepção humana.

Com Vertov, essa modulação do tempo, nos diz Deleuze, transforma-se numa restituição das imagens do mundo à sua dimensão material e, ao mesmo tempo, numa restituição da matéria aos humanos, através de um “agenciamento coletivo de enunciação”, um agenciamento cinematográfico responsável por juntar o espectador ao “universo material das interações definido como ‘comunidade’” (DELEUZE, 1985: 108), ou seja, ao espaço de tempo no qual as singularidades podem se expor e pôr assim em disponibilidade o seu desejo. Mas, para isso, o *kinok* chama a atenção: é preciso “depurar o cinema dos intrusos: música, literatura e teatro”, e buscar seu “ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos

movimentos das coisas” (VERTOV, 1984: 248). Trata-se de uma *recusa violenta de qualquer roteiro anterior à ação e da percepção radical da materialidade (e da conseqüente potencialidade) dos meios de produção cinematográficos*.

Voltaremos a isso mais adiante. Por enquanto, reparemos no que nem sempre parece evidente:¹¹ que há na história do cinema uma consistente tradição que o pratica prescindindo do roteiro e apostando diretamente no acontecimento. Não apenas nos acasos das gravações, mas na imensa liberdade de improvisação que a montagem propicia, quando ao invés de ser usada para executar um roteiro, torna-se ela mesma um *método de escritura* do filme.

Auto-mise en scène. Já em 1936, Benjamin falava de uma *metamorfose do ator* operada pela máquina cinematográfica. Diferentemente do teatro, cujo jogo ilusório se dá inevitavelmente no palco como espaço privilegiado da representação, o cinema transforma o mundo inteiro em cenário possível de uma ação, sendo que o jogo ilusório da representação nunca é dado de antemão no espaço, mas é sempre construído espacial e, como vimos, temporalmente pela montagem. O cinema, portanto, filma e representa um espaço qualquer.

No que diz respeito à representação do tempo, o cinema também apresenta uma diferença qualitativa em relação à pintura e à fotografia. Diferentemente do instante significativo daquela, que exprime a essência de um acontecimento retratado, através mesmo de uma “encenação” do tempo, a que Gotthold-Ephraim Lessing, nos lembra Jacques Aumont, chamou de “instante prenante”; e diferentemente do “instante qualquer”¹² da fotografia, no qual a significação já não mais ultrapassa a ocorrência representada, mas ainda assim fixa a sua duração no tempo – o cinema, por sua vez, multiplica (24 vezes por segundo) esses instantes quaisquer, e o que nos dá a ver na projeção é a própria passagem do tempo. O cinema, portanto, filma e representa uma duração qualquer.

Espaço qualquer, duração qualquer... Virtualmente, o mundo inteiro se transforma em objeto cinematográfico e, como dizia Benjamin, “cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado” (BENJAMIN, 1994: 183). É precisamente por essas diferenças espaço-temporais no estatuto da representação que “para o cinema é menos importante o ator representar diante do público um outro personagem, que ele se representar a si mesmo diante do aparelho” (BENJAMIN, 1994: 179). Essa representação

11. Sobretudo para os editais de financiamento público de produções cinematográficas.

12. Sobre a diferença entre o instante prenante e o instante qualquer, cf. AUMONT, 1993: 230-234.

de si mesmo diante do aparelho é o que anos mais tarde Claudine de France esquematará no conceito de *auto-mise en scène*.

A *auto-mise en scène* seria, num mundo em que, como vimos, promove uma nova unidade entre a exposição e a *mise en scène*, uma maneira de tensionar e resistir, através de uma fabulação, a essa fusão imediata, interpondo uma distância espaço-temporal numa relação filmada e estabelecendo assim, fisicamente, os limites dessa relação. Desse ponto de vista, a *auto-mise en scène* é uma espécie de perda da inocência do humano diante do maquínico, uma nova consciência do corpo e da fala diante do olhar inumano e vazio da câmera.

No mais das vezes, essa consciência da *auto-mise en scène* por parte daquele que é filmado carrega a sua aparição com o peso dos costumes e das pré-concepções a respeito de si mesmo. O trabalho do cineasta é precisamente *inscrever a sua presença* (no quadro ou fora dele) e desfazer, através de uma relação humana, aquilo que o olhar maquínico recalca, para que aquele que é filmado possa devolver à imagem assim inscrita, através da repetição automática e inconsciente de seus gestos e falas, uma duração ou um olhar para o mundo.

O que torna esses filmes possíveis é o fato de haver um tempo compartilhado, é nisso que se baseia o seu “contrato fílmico”, que, segundo Serge Daney, é uma questão de base incessantemente retomada por Godard em sua “pedagogia” cinematográfica: “Essa questão parecia existir apenas para o cinema militante ou etnográfico, mas Godard nos revela que ela diz respeito ao ato mesmo de filmar” (DANEY, 2007: 113). Nesse sentido, o que esses cineastas inscrevem em seus filmes é também o seu *encontro* com aqueles que filmam, em que as situações surgem precisamente do confronto entre uma *mise en scène* (no caso de Pedro Costa, notadamente no trabalho com a luz e com o plano fixo; no caso de Wang Bing, o trabalho com o movimento de câmera e a montagem interna ao plano) e uma ou várias *auto-mises en scène*. É essa oscilação entre a indicialidade da presença do corpo diante do aparelho e a verossimilhança de sua aparição na cena que coloca, na indiscernibilidade entre o falso e o verdadeiro que caracteriza a nossa época, o mundo em dúvida e, assim, garante o jogo da representação cinematográfica.

Fora-de-campo. Não são apenas as inovações ou as perversões, mas também os limites do cinema que garantem o

seu jogo no domínio sem limites da representação. E se o primeiro limite é o quadro, o último é a tela. Ao delimitar uma porção do espaço e fazer com que o tempo passe por aí, a máquina cinematográfica deixa inevitavelmente a maior parte do espaço (e portanto do tempo que passa) de fora. Esse exterior da imagem não é, então, apenas espacial, mas, como nos lembra Comolli, temporal: “Alguma coisa de temporal, um *antes* ou um *depois*, deixa-se pressentir através do jogo do fora-de-campo. O espaço tornou-se tempo fora do quadro” (COMOLLI, 2006: 131).

É sobretudo nesse espaço-tempo virtual, nessa “reserva temporal” sempre em espera, que a montagem opera o espaço-tempo do filme. São nesses vazios que se dá grande parte do trabalho do espectador. E quando há uma elisão desses vazios através “da redução da duração do que é enquadrado”, o que acontece é uma espécie de fusão temporal, que aprisiona a sua duração interna em função de uma significação única do sentido do tempo. Suprimir o fora-de-campo em função de um contínuo temporal é significar o tempo como liso e homogêneo, para melhor controlá-lo: “é como se se perdesse nesse desaparecimento um outro possível do movimento do filme”.¹³

Fora-de-campo estão também os operários que demolem o bairro de Fontainhas, em *No quarto da Vanda*. O que vemos, na maioria das vezes, são apenas os vestígios desse trabalho de destruição: a poeira sobre os móveis abandonados, a queda dos blocos de concreto, e o som, por toda a parte. Fora-de-campo está a briga, logo no início de *Além dos trilhos*, que Wang Bing escolhe não filmar, para nos mostrar aqueles que a estão vendo. E também todas aquelas singularidades expostas, sem nenhuma representação, ao mundo. É precisamente isso o que, segundo Agamben, mais ameaçaria politicamente o Estado: “que o que escapa à representação exista e forme uma comunidade sem pressupostos nem condições de pertencimento, tal é a ameaça com a qual o Estado não está de forma alguma disposto a negociar” (AGAMBEN, 2002: 100). E é precisamente aí, onde a representação escapa ao controle (no fora-de-campo, mas também na *auto-mise en scène* e na montagem) que o cinema ainda pode fazer com que essa comunidade (mesmo que não consciente de si) seja exposta como tal e se apresente como a possibilidade de uma vida em comum.

Não é por acaso que um dos fora-de-campo mais presentes em

13. Para uma análise detalhada sobre as conseqüências dessa elisão, cf. o texto “Fim do fora-de-campo?”, no *Catálogo forumdoc.bh.2006*, em que Comolli analisa minuciosamente o uso do *jump-cut*, sobretudo no filme *Tiros em Columbine* (EUA, 2002), de Michael Moore.

No quarto da Vanda, além da demolição do bairro de Fontainhas, nos seja dado justamente pela imagem televisiva. Não se trata exatamente de um fora-de-campo, mas de uma espécie de buraco no próprio campo, por onde desliza uma outra temporalidade, a do espetáculo, que sem deixar de participar da temporalidade do bairro (rimando, de certa forma, com os murmúrios e os buracos da demolição), cria, ao mesmo tempo, um contraste visual e sonoro com a duração e o ritmo de vida daquelas pessoas que tola mente dizem bom-dia umas para as outras.

Contraste de um tempo liso e homogêneo com um tempo rugoso e multifacetado do bairro. A temporalidade do bairro, ritmada pela variação da duração dos planos, nos é apresentada na parte inicial do filme (não é mesmo, Ozu?), quando os corpos dos personagens se situam ou se deslocam no espaço: permanecem, entram ou saem do quadro sempre fixo, levando para isso *um tempo*, enquanto o tempo pulsa fora-de-campo. Ao contrário, sempre atualizar essa pulsação para satisfazer a pulsão escópica do espectador é um procedimento tipicamente espetacular, que elimina toda a virtualidade da imagem: mostrar tudo, não deixar nada fora-de-campo, de modo a fazer com que nenhum imprevisto possa perturbar a passagem ao ato da imagem, que numa sociedade capitalista muitas vezes não é outra coisa senão o mero consumo.

(Um parêntese, um encontro)

– O futuro do cinematógrafo pertence a uma nova raça de jovens solitários que filmarão investindo aí o seu último centavo e não se deixarão sucumbir pelas rotinas materiais do trabalho (BRESSION, 1995: 121).

– Eu não sei, os tempos são de desemprego, senhor...

– E quem, então, está sem trabalho, senhorita? É um tempo de muitas mãos e de poucos corações. Sim, tempo sem coração, mas não sem trabalho. Quando uma época está doente e não tem trabalho para todas as mãos, é uma nova exortação que ela nos dirige. A exortação de trabalhar com nossos corações, no lugar das mãos. E eu não conheço nenhuma época, ainda não, que não tenha tido emprego para todos os corações (GODARD, 1999: 3B, 24'50"-25'43").

– Quanto a nós, estamos nos encarregando do trabalho até aqui, com as mãos nuas, e confiantemente esperando nossa vez

para controlar a produção e lograr nossa vitória. (VERTOV, 1984: 38).

Aqui o trabalho nunca pára

Para melhor compreender as figuras temporais liberadas em *No quarto da Vanda* e *Além dos trilhos*, vejamos antes alguma coisa sobre os seus meios de produção. Em qualquer filme, os efeitos e os modos estão intrinsecamente articulados. No entanto, nestes, essa articulação se torna explícita, à medida que, aqui, ela é precisamente o que possibilita a realização do filme, aquilo que se apresenta com uma função organizadora: a presença do realizador e de sua câmera a uma certa distância (física e moral) de seus personagens, e sobretudo durante um longo período de tempo. *No quarto da Vanda* foi filmado ao longo de dois anos; *Além dos trilhos*, durante um ano e meio. Estamos aqui, antes de tudo, diante de uma nova prática do trabalho cinematográfico, que se insere nessa “perda de mundo” que surge, como diz Deleuze, quando o mundo se põe a fazer cinema (DELEUZE, 1992: 97). Não apenas por causa das facilidades de acesso à técnica, mas por causa da própria passagem, do deslizamento da vida cotidiana pela imagem técnica.

Resistir contra as facilidades desse deslizamento foi, em mais de uma ocasião, um dos principais campos de batalha do cinema. Um pouco depois de sua experiência no grupo Dziga Vertov, em que, pela urgência política dos temas e pela dificuldade de financiamento dos projetos, Godard realizou diversos filmes em 16mm, e logo depois de experimentar a praticidade do equipamento de vídeo, nas obras em que realizou para a televisão, o cineasta sente necessidade de trabalhar, por volta de 1976, com uma câmera de cinema que fosse tão leve e portátil como uma de 8mm e alcançasse a qualidade da imagem produzida por aquela de 35mm. Encomenda, então, ao fabricante Jean-Pierre Beauviala, da *Aaton*, uma câmera que ele mesmo batiza de 8-35, uma “câmera de diretor”, que o permitisse trabalhar em lugares pouco explorados pelo cinema tradicional, justamente por causa da dificuldade de operação e pelo número de pessoas envolvidas no funcionamento dos equipamentos utilizados nesse tipo de produção. “Porque Godard”, como diz Alain Bergala, “pensa que a direção termina sempre por se submeter, mais ou menos, a feitos determinados pelo material disponível e a hábitos de trabalho

ligados à própria natureza (nome de pessoas, divisão do trabalho, normas profissionais) da equipe de filmagem” (BERGALA, 1985: 176). O fato é que, na época, o projeto idealizado por Godard falhou por uma série de dificuldades técnicas e as pesquisas industriais acabaram se transformando, à revelia do diretor, na *Aaton 35*. Mas a idéia de uma câmera que pudesse liberar o cineasta para trabalhar diária e diretamente com a matéria cinematográfica persistiu.

“E a libertação? E a vitória? Esse será o meu martírio”... Talvez passe por aí o silêncio desolador em primeiro plano com que Godard responde, durante uma aula em *Nossa música* (2004), a alguém que lhe pergunta se as pequenas câmeras digitais podem salvar o cinema. A essa pernicioso idéia de redenção associada à técnica, seria preciso começar por uma inversão que talvez só mesmo o silêncio propicie: ... perguntar não como a técnica salva o cinema, mas como o cinema salva a técnica. Ou, de forma mais objetiva: fazer com que a pergunta considere as novas imagens como um campo de pesquisas próprio ao trabalho do cinema, e não colocar, de saída, o cinema a reboque do processo técnico. Já que é pela técnica que o mundo inteiro faz um mau cinema, “seria preciso”, escreve Deleuze, “que o cinema deixasse de fazer cinema, que estabelecesse relações específicas com o vídeo, a eletrônica e as imagens digitais para inventar a nova resistência” (DELEUZE, 1992: 98) e, podemos acrescentar com *No quarto da Vanda e Além dos trilhos*, talvez apenas para deixar com que o cinema do mundo continue se fazendo.

A espera

Vejamos esse plano de *No quarto da Vanda*, aquele em que ela, em plena ressaca da droga, os olhos umedificados pela tensão do corpo, se engasga com uma tosse, vomita fora-de-campo, espirra compulsivamente. Com a força daquilo que irrompe sem o seu controle, o corpo de Vanda escapa aqui à toda sua vontade, que fosse por exemplo a de atuar, para expor assim apenas a sua existência, a sua atualidade naquela luz, naquele quarto. Aquilo que chega desta forma é um acontecimento, que só se explicaria muito vagamente pela ação anterior e que não necessariamente se prolonga como causa da ação seguinte. São planos em que o que acontece é a apresentação de um acontecimento, no espaço de tempo (ou no campo da visão, no campo da imagem) aberto

entre aquele que filma e aqueles que são filmados. Além, é claro, da pequena câmara digital,¹⁴ que dispensa a presença de toda uma equipe técnica e permite filmar planos de longa duração, para registrar uma cena como esta é necessário sobretudo uma disponibilidade de tempo em comum, que está na base da metodologia desse filme. O trabalho aqui é muitas vezes apenas uma espera conjunta, e o registro dessa espera: a dos personagens evidentemente, mas também a do realizador. A espera talvez seja uma das chaves do cinema de Pedro Costa e de Wang Bing. Com essas câmeras, o que produzem é a intensidade dessa espera, ou seja, se colocam em posição de acolher aquilo que chega, “este acontecimento que é a finitude do próprio Ser” (NANCY, 1999: 264). E talvez seja assim que respondam, cada um à sua maneira, àquela pergunta com que Deleuze termina sua conhecida carta a Serge Daney: “como devolver ao vídeo a lentidão que escapa ao controle?” (DELEUZE, 1992: 98).

Assim são pacientemente trabalhadas todas as seqüências que insistem em se repetir em plano fixo no quarto de Vanda, quando ela está só ou quando conversa, sobretudo com sua irmã, Zita, mas também com as pessoas que passam por ali, como aquele Pedro, que lhe deixa flores, e a quem Vanda cuidadosamente recomenda não se drogar com outra seringa que não a sua, antes de lhe passar uns comprimidos que ela mesma toma para falta de ar. Assim como os monólogos de Nhurro na sala de sua casa, onde, à luz de velas e com as janelas fechadas, os personagens do filme se injetam, e todas aquelas cenas em que uma ação se repete: Zita enrolando ou desenrolando com o olhar fixo os fios de lã; ou aquele ladrão de passarinhos, retirando obsessivamente com uma faca a cera acumulada na mesa improvisada por Nhurro; mas, também, nos becos de Fontaínhas, onde as pessoas passam e, por vezes, se encontram e em que nunca falta uma fogueira acesa, em torno da qual velhos e crianças se reúnem.

É também com extrema paciência que Wang Bing se move entre aqueles que filma. Seja nos vestiários das fábricas, onde os operários se desnudam nas conversas (parte 1: “Ferrugem”), seja nas casas daqueles que em breve serão desapropriados (parte 2: “Vestígios”) ou daqueles que já foram (parte 3: “Trilhos”). Na última parte de *Além dos trilhos*, quem espera é Du Yang, filho do velho Du, que vive de catar trilhos e outras peças de metal sucateadas nas estradas de ferro, e é preso por causa disso.

14. Não se trata, evidentemente, apenas da técnica, mas da maneira como ela é usada, ou mais propriamente *trabalhada* nesse filme. Pedro Costa, aliás, insiste neste ponto: “No entanto, ao trabalhar com uma câmara amadora, pequena, o princípio de tudo era ter uma relação com o modelo que não se tem no cinema. No início era só a Vanda, depois partiu para outros, houve um desmultiplicar de modelos em coisas sociais. A relação com o modelo estava entre uma pintura, um retrato, um ensaio, experimentar, falhar, deixar andar, uma coisa em longa duração, de ir ou não filmar, de repetir muito. (...) O que é interessante é deixar de pensar no que é vídeo ou o cinema: há umas ‘coisas’ que registram a luz, porque o que elas registram é luz, captam luz de uma maneira eletrônica ou de uma maneira química. (...) Deste modo o que eu acho que eu ganhei foi ‘leveza’ e não acho que tenha sido ‘esquecimento’” (COSTA, 2001: 42).

Perambulando na neve do lado de fora da casa, ou se aquecendo dentro dela, ao lado do pequeno cachorro, o filho espera. Wang Bing espera essa espera. A cena começa com um plano de uma vela acesa. E passa por um longo plano de Du Yang apresentando, através de umas fotos, o que um dia foi sua família. (Aqui se mostra todo um complexo jogo de movimentação de câmera, característica de Wang Bing, e que ao longo de todo filme é aquilo que constitui a própria *mise en scène* entre aquele que filma e aquele que é filmado, tornando assim muitas vezes indiscernível a relação entre direção e encenação). Du Yang mostra, então, para a câmera (para Wang Bing (para o espectador)): uma foto de seu pai, uma foto de sua mãe. Há um corte e, enquanto olha para o fora-de-campo, onde estão as fotos, duas lágrimas começam a se formar; ele escolhe uma outra foto, e agora é Wang Bing quem movimenta a câmera (chegando mesmo a esbarrá-la) para enquadrar a foto em suas mãos. As horas são marcadas por uma melodia eletrônica, Wang Bing movimenta a câmera para o relógio na parede, espera, e, no movimento de volta, apenas uma lágrima escorrida no rosto (como nos modelos de Bresson), enquanto Du Yang recolhe o choro ao mesmo tempo em que junta as fotos e as coloca numa sacola. Wang Bing inscreve aqui ou, antes, produz na própria movimentação de câmera (ou na montagem que faz no plano) um espaço suspenso, onde o tempo é incessantemente jogado para fora-de-campo, ainda que o que vejamos ali seja um relógio marcando imperturbavelmente as horas. Esta mobilidade do olhar permite a Wang Bing criar uma espécie de espaço ético necessário para não impedir e, ao mesmo tempo, poder acolher este acontecimento na duração.

À solidão daqueles que são filmados ou à solidão da matéria abandonada nos espaços vazios talvez corresponda a solidão do realizador. Pois mesmo onde não há mais ninguém é ele quem ainda deixa ou encontra onde filma (à maneira dos Straub-Huillet) os vestígios humanos. Quando Wang Bing, por exemplo, conduz sua câmera por grandes espaços abandonados, completamente vazios, um corpo que não vemos, mas presente (e basta isso, a presença de uma testemunha) percorre não apenas um espaço labiríntico, mas um tempo despovoado. Há aí uma conexão física entre a imagem e quem a produz, o cineasta filma o próprio ato de filmar e investe assim uma dimensão humana e imprevisível na relação com a máquina.

As diferenças estilísticas entre Wang Bing e Pedro Costa são inúmeras. Já falamos de algumas. Poderíamos falar de muitas outras: desde a maneira como se apropriam da câmera, até as distâncias que estabelecem com aqueles que filmam; ou ainda de como promovem a relação entre eles. Mas o que interessa ressaltar aqui é uma certa *metodologia de trabalho* que ambos os realizadores parecem compartilhar: o fato de se colocarem disponíveis *no tempo*, diretamente expostos a seus personagens e, dessa forma, cada um à sua maneira, utilizarem as potencialidades das novas imagens com uma função organizadora nas pesquisas cinematográficas.

O que nos dois filmes aparece como um traço característico dessa metodologia é a indicialidade da presença do realizador: na própria espera, nessa espécie de conexão física e existencial com aquilo que filmam. O que é o mesmo que dizer que *o rastro deixado na imagem está mais no tempo do que no espaço*. (Embora isso também aconteça, da maneira como a luz é acolhida em *No quarto da Vanda* à maneira como o espaço é perscrutado em *Além dos trilhos*: a sombra de Wang Bing, a câmera na mão, os ruídos da própria manipulação do equipamento e as eventuais modificações provocadas na imagem). São filmes, portanto, que documentam a duração da presença do realizador no acontecimento filmado, sem fazer desse fato o motivo ou o acontecimento do filme, sendo apenas o resultado daquilo que possibilita sua existência, um resíduo do seu método de trabalho ou a inscrição de sua experiência no próprio produto desse trabalho. É daí, do trabalho no tempo, que advém o “valor de realidade” desses filmes, e é dessa interpenetração produtiva entre os corpos e o campo de imagens – “tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do campo coletivo, e todas as inervações do campo coletivo se transformem em tensões revolucionárias”, diria Benjamin (1994: 35) –, que o cinema se torna capaz de perceber a realidade como uma realidade em comum.

O trabalho do tempo

O cinema testemunha o tempo que passa, e, portanto, o processo de desmaterialização (ou, como preferem alguns, de “virtualização”) das imagens operado pelo capitalismo, das quais as demolições seriam apenas um momento brutal, mas inevitável,

e não porque seriam evidentes demais. A indicialidade da presença de uma relação filmada não apenas como testemunho, mas como o que possibilita apreender uma duração concreta como acontecimento é, então, apenas uma das faces de como esses filmes nos apresentam o tempo. A outra é a montagem, que articula a ruína do tempo de maneira a dar a vê-la como tal. Há na montagem desses filmes uma espécie de distensão entre um acontecimento e outro, a tal ponto que o antes e o depois se mostram menos como sucessão do que como intensidade, ritmo, no tempo.

O espaço do mundo habitado pelos personagens de Pedro Costa e Wang Bing está continuamente em ruína e, ao mesmo tempo, estranhamente sendo salvo, talvez ali nos detalhes: “É a vida que a gente quer, acho eu, hoje em dia é assim...”, diz Vanda às queixas do amigo que não tem pra onde ir. Não seria este o mesmo movimento dos cineastas em relação ao espaço que o cinema ainda pode criar para acolher estes personagens? O ritmo da vida se constrói assim aos pedaços, com fragmentos de cenas brutas, que, na montagem, restabelecem, mesmo que precariamente, um vínculo entre os personagens, mas não através da simulação ou da reconstituição, e sim da re-modulação do tempo: é quando os vazios encontrados (o que não pode ser exposto, não por causa da obscenidade do gesto, mas por causa da sua impossibilidade) aparecem. São desses vazios que se faz a espera e a suspensão liberadas como figuras temporais nesses filmes, e talvez seja apenas por isso, por se manterem fiel ao tempo dos acontecimentos (a começar pelo do filme), que eles acabem tendo longas durações, três ou nove horas.

Mais do que nunca, o cinema é uma espécie de abrigo do tempo (BLANCHOT citado por GODARD, 1999: 4b, 34’19”-35’03”), de abrigo da experiência direta do tempo. Num mundo globalizado, em que há uma crescente virtualização das relações sociais, e em especial nos países periféricos, nos quais a população marginalizada é obrigada a se deslocar num trânsito desorientado, o que esse abrigo nos dá a ver não é de modo algum apenas a desolação de uma época que se sente como desenraizada, mas sobretudo também toda a potência de uma energia social ainda

não regulada, e, portanto, aberta, num tempo suspenso – sem esperança ou desespero –, *em estado de espera*.

Deleuze ainda pode dizer de Vertov que, para esse cineasta, que já em sua época levava a dialética materialista às suas últimas conseqüências, “o importante eram todas as passagens (comunistas) de uma ordem que se desfaz a uma ordem que se constrói” (DELEUZE, 1985: 56). Menos de um século depois dos filmes do realizador soviético, isso se torna impossível. Parafraseando os intertítulos que dividem as nove horas de *Além dos trilhos* em três partes, poderíamos dizer que, para um homem com uma câmera nos dias de hoje, o importante é filmar todas as passagens (capitalistas) de uma nova ordem que se trilha sobre uma velha ordem que se enferruja, de modo que o filme montado escape a toda síntese, para registrar e montar apenas os vestígios (humanos e maquínicos) dessa passagem: a miséria material, sim, mas, para além disso, vidas que não são de forma alguma miseráveis.

Não se trata mais de narrar a história, mas apenas de criar as condições para que ela aconteça. O filme não se torna por isso (ao contrário do que se possa pensar) uma mera “recolha de acontecimentos”, mas produz, através de um trabalho negativo com o tempo hegemônico do capitalismo, um acontecimento na duração, ou, nos termos de Nancy, o espaçamento no tempo onde um acontecimento pode ter lugar. Porque é aí que a história perde o seu sentido como uma sucessão inevitável de ruínas, e aparece como a própria ruína, onde incessantemente se esboça, ali onde eventualmente nem ela mesma se reconheça como tal (por causa da ausência de homogeneidade que é a sua própria abertura e ato fundador), a potência de uma comunidade.

O cinema trabalha aqui no limite da sua impossibilidade de representar o não-representável, aquilo que não se vê, não pode ou não quer ser representado: a própria história. O que faz é apenas manter aberta as passagens entre a vida e a representação. Nesse sentido, esse cinema é o oposto da denúncia: ele se inscreve pelo anúncio. E é nesse sentido também que esse cinema está comprometido com o nosso tempo – um tempo que é o do próprio trabalho de exposição da não-infinitude da história (um tempo em que ela está suspensa e, essencialmente sem essência, acontece

apenas). O que o cinema ainda abriga é toda a imprevisibilidade desse tempo em suspensão.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “Gloses marginales aux Commentaires sur la société du spectacle”. In: *Moyens sans fins*, Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. “Le visage”. In: *Moyens sans fins*, Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002.
- AUMONT, Jaques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- AUMONT, Jaques. *O olho interminável* (cinema e pintura). São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, “Walter. Sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. “O surrealismo”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGALA, Alain. “Gênese de uma câmera – 1º episódio”. In: ROSEMBERG FILHO, Luiz (org). *Godard, Jean-Luc*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1985.
- BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Éditions Gallimard, 1995.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Fim do fora-de-campo?” In: *Catálogo forumdoc.bh.2006*. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Algumas notas em torno da montagem”. In: *Revista Devires – cinema e humanidades*, v.4, n.2, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, jul/dez 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. “L’avenir de l’homme?” In: *Voir et pouvoir*, Lagrasse: Éditions Verdier, 2004.
- COSTA, Pedro. “No quarto da Vanda, entrevista a Leonardo Ribeiro Simões”. *Revista Imagem*, n.3, Lisboa, Associação de Imagem Portuguesa, set. 2001.
- DANEY, Serge. “O terrorizado, pedagogia godardiana”. In: *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. “Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo, viagem”. In: *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DUBOIS. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1 (1950-1984). Paris: Cahiers du Cinema, 1988.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Berlim: ECM Records – New series, 1999.

- GUIMARÃES, César. “O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo”. In: *Revista Cinética*, http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar_guimaraes.htm, acessado em 10/06/2008.
- MARX, Karl. *O capital*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.
- MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard Éditions, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. Histoire finie. In: *La communauté desoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1999.
- SCHEFER, Jean-Louis. *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1997.
- STRAUB, Jean-Marie. “Jean-Marie Straub e Danièle Huillet: sobre algum cinema, alguns cineastas e sobre outros assuntos”. In: *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998.
- VERTOV, Dziga. *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- VERTOV, Dziga. “Nós – variação do manifesto”. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.



Genciana amarela, genciana azul: *Tarrafal* e o estatuto da palavra no cinema de Pedro Costa

STELLA SENRA

Doutora em Ciências da Informação pela Universidade de Paris II

Resumo: O texto propõe uma abordagem de *Tarrafal*, de Pedro Costa, com o objetivo de focalizar o estatuto da palavra no cinema do diretor. A análise considera que a partir de *No quarto da Vanda*, quando passa a trabalhar com os imigrantes caboverdianos em Lisboa, a palavra passa a ter um papel central na obra de Pedro Costa. Esse papel ganha maior complexidade e mais definição em *Juventude em marcha*, cujos diálogos mesclam passado e presente, e onde relato do cotidiano, memórias e lendas se equivalem; *Tarrafal* dá continuidade a esse procedimento, sendo o estatuto da palavra enriquecido ainda com a integração da palavra escrita.

Palavras-chave: *Tarrafal*. Palavra. Ética. Experiência.

Abstract: The text proposes an approach of *Tarrafal*, by Pedro Costa, that aims at focusing on the word's status in the filmmaker's movies. The analysis considers that from *No quarto da Vanda* onwards, when Pedro Costa starts working with Cape Verdean immigrants in Lisbon, the word acquires a central role in his work. This role increases in complexity and definition in *Juventude em marcha*, where dialogues mix past and present, and where everyday reports, memories and legends are all equivalent. *Tarrafal* continues this procedure, and the word's status is also enriched owing to its integration with the written word.

Keywords: *Tarrafal*. Word. Ethics. Experience.

Résumé: Ce texte est un abordage de *Tarrafal*, de Pedro Costa, dans le but de focaliser le statut de la parole dans le cinéma du réalisateur. Dans cette analyse nous considérons qu'à partir de *No quarto da Vanda*, quand il commence à travailler avec les immigrants Cap-verdiens à Lisbonne, la parole acquiert un rôle central dans l'oeuvre de Pedro Costa. Ce rôle gagne une plus grande complexité et plus de définition dans *Juventude em marcha*, dont les dialogues mélangent passé et présent, et où le récit du quotidien, les mémoires et les légendes sont équivalents; *Tarrafal* continue ce procédé le statut de la parole étant davantage enrichi par l'intégration de l'écrit.

Mots-clés: *Tarrafal*. Mot. Éthique. Expérience.

*O andarilho não traz, das encostas das montanhas,
um punhado de terra, indizível para todos, mas
uma palavra adquirida, pura: genciana amarela e azul.
Talvez para isto estamos aqui; para dizer: casa,
ponte, fonte, porta, jarra, árvore, janela, –
ou, ainda: coluna, torre... mas dizer – entende bem,
dizê-lo assim – o que mesmo as coisas nunca
imaginariam ser, intimamente.*

Rainer Maria Rilke

*Às vezes uma única palavra pode matar. Não sei se ela
pode salvar, mas uma palavra sozinha pode fazer algum
bem quando é bem dita, bem pronunciada, bem pensada e
expressa no momento exato.*

Pedro Costa

Desde que o diretor Pedro Costa encontrou a comunidade de imigrantes caboverdianos estabelecida em Portugal, a palavra passa a ocupar um lugar central no seu cinema. É verdade que, desde *Ossos* (1999), não são mais atores que estão em cena; quem fala no filme já são esses imigrantes cujas vidas o diretor passa a retratar.¹ No entanto, se a palavra parece ganhar estatuto próprio nos filmes que se seguem, isto não deve ser atribuído a um deslizamento que neles teria sido operado da ficção ao documentário. Pedro Costa não reconhece essa oposição consagrada na história do cinema, nem tampouco revela grande apreço pelo documentário, preferindo reivindicar sua afinidade com o cinema de ficção. Não por acaso, é nesta categoria que destaca os grandes criadores de sua admiração: dentre eles John Ford, Jacques Tourneur, J.-M. Straub e Danièle Huillet, Yasujiro Ozu, Robert Bresson.

A partir de *No quarto da Vanda* (2000), quando o diretor adota a câmera digital de fácil manipulação e um sistema de produção modesto, trata-se de colher diretamente a experiência cotidiana e a voz desses imigrantes estabelecidos em Fontainhas, bairro da periferia de Lisboa em vias de demolição. Não se pense, porém, que os filmes seguintes haverão de perseguir os procedimentos amiúde empregados pelo documentário contemporâneo, ao tratar dos chamados “excluídos” – essa

1. Terceiro filme do diretor, *Ossos* assinala uma mudança de patamar no seu cinema. Pedro Costa conta que, durante a filmagem, Vanda Duarte lhe perguntou: Agora queres que eu ria ou que eu chore? “A partir dali acabava um filme e começava outro”, comenta o crítico Francisco Ferreira. “Costa começou a apanhar um autocarro para o Bairro das Fontainhas (local com demolição anunciada), dia após dia, com uma pequena câmara digital (...). “A experiência durou mais de dois anos”, revela o crítico, e deu origem a *No quarto da Vanda* (2000) (*A respeito de SITUAÇÕES REAIS*, 2003).

categoria que o capitalismo instituiu e que o cinema não pára de folclorizar. Desde que se aproximou dos imigrantes africanos, Pedro Costa sempre teve em mente sua condição de vítimas do desenvolvimento do capitalismo contemporâneo que perderam seu lugar, foram desapropriadas de sua experiência, de sua história, de sua linguagem. Mas o diretor nunca os mostrou do ponto de vista da exclusão: seus filmes não apenas recusam o recorte sociológico hoje tão corriqueiro, mas também estão muito distantes do tom de crítica social que costuma acompanhá-los.

Pedro Costa estabeleceu laços muito estreitos com a comunidade caboverdiana de Lisboa, o que lhe permitiu definir um método de trabalho particular, que envolve a participação intensa de seus integrantes. Sem dúvida esse convívio desempenha um papel privilegiado na construção de uma obra de grande complexidade, assim como na definição de uma linguagem de extremo rigor e sofisticação; do mesmo modo, essa experiência comum não deixa de contribuir para a definição do estatuto peculiar da palavra que distingue a obra do diretor. Basta lembrar alguns dos recursos mobilizados por Pedro Costa: o extremo rigor que demonstra ao “compor” as cenas, seu respeito aos seus tempos extremamente dilatados, seu modo inusitado de considerar seus “personagens”, de mostrar seu espaço, o modo como o ocupam – para perceber, se não a novidade, o caráter único de seu trato com figuras extraídas da chamada “realidade”.

É verdade que, ao contrário de uma tendência atualmente forte no campo documental, nesses filmes não se fala muito, e suas (poucas) palavras estão muito distantes do tão prestigiado tom “confessional” praticamente dominante no cinema de nossos dias. Os filmes de Pedro Costa deixam claro que o processo de desapropriação da linguagem pelo qual passam esses imigrantes os condena, seja ao silêncio, seja a uma fala lacunar, rarefeita. No entanto as obras a eles dedicadas estão longe – mais propriamente nos antípodas – daquele cinema que pretende pôr-se “à escuta do outro”, “outro” que, por sua vez, ao falar, “se assumiria” como sujeito.

Do mesmo modo, cabe ainda ressaltar, o diretor não está preocupado com o também prestigiado “resgate da memória” que tem gerado, tanto no cinema quanto na televisão, uma profusão de imagens de grande facilidade. Ao registrar as palavras dos

imigrantes, Pedro Costa não está à procura da reconstituição daquela plenitude da fala que o documentário praticamente tem como seu pressuposto, nem tampouco preocupado em “dar a palavra” àqueles que foram dela rejeitados. Com certeza o diretor não ignora seu lugar privilegiado na distribuição social da fala; mas se não pretende falar “por” aqueles a quem esse privilégio foi subtraído, tampouco pretende fazê-los “aceder” a esse lugar. “Haverá sempre, como nesse filme com o Ventura, um oceano entre eu e ele”, disse Pedro Costa a propósito de *Juventude em marcha* (2006), seu quinto filme; “eu não poderei jamais passar para o lado dele, eu não saberia atravessar esse oceano, para passar para o lado dele, e nem quero, acho que é mais interessante *contar com esse abismo, esse silêncio* (grifo meu) de uma outra classe social que não a minha (GUIMARÃES; RIBEIRO, 2007).

Pedro Costa gosta da palavra “distância” para definir seu modo de trabalhar com os moradores de Fontaínhas. Por isso, a respeito do seu cinema, em vez de mencionar uma “estética”, ele prefere o termo “ética”, justamente por ser aquele que designa uma postura, o lugar no qual o diretor se coloca em relação aos seus retratados. Na verdade, é uma “distância ética” o que se concretiza nos seus filmes, um afastamento e, ao mesmo tempo, uma aproximação – ou seja, eles inauguram um lugar ao mesmo tempo político e afetivo no qual não “se busca” a comunicação, nem se “encenam” as suas duas instâncias: a “fala” e a “escuta”, mas onde se “põe em cena” uma “fala” de uma ordem muito peculiar, que cabe ainda precisar.²

Dentre os recursos visuais por ele mobilizados que contribuem para “concretizar” tal distância, lembremos que o diretor nunca se “põe” em cena com seus personagens; que costuma evitar os planos próximos e não gosta de mover sua câmera – escapando à “naturalidade” tão buscada pelo cinema. Também a estranheza gerada pela longa duração de seus planos fixos constituídos por uma só tomada, em geral feita em espaço confinado e sem contra-planos – uma estratégia que se firma a partir de *No quarto da Vanda* e os absolve de qualquer simbolismo psicológico – parece acentuar a impressão de uma “reserva” do diretor, qualidade que ele partilha, de resto, com seus também discretos personagens.

Do ponto de vista que nos interessa, tal imobilidade

2. Ao falar sobre *No quarto da Vanda*, Costa explicita assim essa exigência de uma distância: “Amar, dizer sim a alguém ou a alguma coisa com uma câmara (...) implica em saber se nos aproximamos um centímetro ou se nos afastamos cem metros. (...) É preciso saber onde estamos e a que distância estamos do que filmamos. Isto é: reflexão e intuição, por um lado, geometria e sentimento, por outro. (*A respeito de SITUAÇÕES REAIS*, 2003). Retomando o tema em outra entrevista, Costa afirmou ainda que a distância “é feita por algum pudor. O filme com mais pudor que eu fiz foi *No quarto da Vanda*, apesar de tudo. Eu dependia muito de um acordo não verbal entre eu e aquelas pessoas, e isso tinha a ver com a distância. Uma distância que era a distância da câmara, a distância que eu estava deles (...). Eu estou nas Fontaínhas, me foi dado uma margem de manobra, eu não posso nem quero cruzar umas certas fronteiras”. (GUIMARÃES; RIBEIRO, 2007).

3. Ao analisar os diálogos nos filmes de Ozu, Sato observa que importa pouco ao diretor conhecer a reação do interlocutor à fala da personagem. Não tendo o diretor a pretensão “de espiar até os seus complexos pensamentos”, para Sato os diálogos de Ozu são concebidos de modo a fazer nascer “harmonia e não confronto, cooperação e não discórdia”. “O diálogo torna-se então uma espécie de dueto”, conclui o crítico (SATO, 1990).

4. A propósito de *Juventude em marcha*, seu quinto filme, Costa afirmou: “Ensaiei com cada personagem separadamente, como se fosse um longa-metragem separado para cada um” (BUTCHER, s/d).

parece propiciar as condições ideais para que a palavra venha a “emergir”. No entanto – pensamos especialmente em *Juventude...* e nos filmes que se seguem – mais que um espaço de manifestação e acolhida da palavra, no qual esta viria “se alojar” como que “naturalmente”, a imobilidade do plano permite, antes, que a palavra se “desprenda”, que ela se “movimente” de um personagem a outro – já que, malgrado a presença recorrente de dois deles em cena, não se trata propriamente de “diálogo”, nem muito menos de aposta numa “espontaneidade” da fala. A esse propósito, poder-se-ia evocar a noção de “dueto”, com a qual o crítico japonês Tadao Sato qualificou os diálogos dos filmes de Yasujiro Ozu³ – desde que se entenda a harmonia própria dessa forma musical apenas no sentido do equilíbrio das vozes, e não como uma busca de “entendimento” – como acontece nos filmes do diretor japonês. A tomada única teria assim, como uma de suas funções, captar tais duetos na sua inteireza por assim dizer “sonora”, sem “quebrar” sua harmonia – duetos que, de resto, parecem ser objeto de uma insistente preparação, como num “ensaio musical”.⁴ Explica-se assim, também, a ausência de contra-planos no cinema de Pedro Costa – desde que não há propriamente “diálogos” nos seus filmes, e que não se trata, definitivamente, de “comunicação”.

Ainda em relação aos recursos visuais que conferem um caráter peculiar à palavra, os analistas já notaram que os olhares de seus personagens nunca se cruzam, nunca são conectados aos objetos que contemplam e se dirigem, sempre, para fora do plano. Com certeza, além de gerar certo “desequilíbrio” (afinal, a direção de olhares no plano não só “acomoda” nosso próprio olhar; ao percorrer as diferentes direções, esse olhar acaba também “delimitando” o espaço – tanto *in* quanto *off*, tanto físico quanto diegético), essa dinâmica dos olhares contribui para “suspender” o tempo do plano: se as falas do cinema de Pedro Costa podem se referir tanto ao presente quanto ao passado, tal flutuação temporal não está apenas em relação com a peculiaridade do que é dito; ela se deve também ao fato de que, ao remeter a atenção dos personagens para fora do quadro, sem que o contra-campo jamais “recupere” a continuidade espacial, é como se essas cenas estivessem também “fora do tempo”, ou que pudessem estar “em qualquer tempo”; de fato, as falas desses personagens são desprovidas da “atualidade”, ou mesmo

do sentido de “urgência” que caracteriza o documentário, e padecem de uma espécie de “indistinção” temporal.

Em *Juventude...*, assim como em *Tarrafal*, trata-se quase sempre de dois personagens em cena. Já sabemos que eles não se olham; também – e por razões óbvias – não olham para o espectador. Como no cinema de outros dois diretores, J.-M. Straub e Danièle Huillet, não há plenitude psicológica nos filmes de Pedro Costa, nem tampouco identificação com o personagem. Tomados por meio de ângulos inusitados, os corpos em geral estão dispostos de modo muito peculiar no espaço, ora lado a lado, ora em diagonal em relação ao espectador, ora um mais ao fundo e outro mais à frente do plano. Essa distribuição pouco comum faz lembrar, de fato, aquela também nada habitual dos filmes de J.-M. Straub-Danièle Huillet. Os dois diretores não apenas colocam seus personagens em posições pouco usuais no plano, mas ainda operam cortes inusitados nas suas figuras, escapando tanto à cumplicidade com o espectador quanto à transparência do registro.⁵

Costa também recusa tanto a cumplicidade quanto a transparência – além de escapar, como os dois diretores, à distinção consagrada entre figura e fundo. Malgrado essas afinidades, não se pode dizer que os filmes do diretor português suscitem a mesma impressão que os da dupla Straub-Huillet. Os corpos dos personagens desses dois diretores são intensos, cheios de sensualidade; dotados de uma presença sólida, “telúrica”, eles parecem “fincados” no plano do mesmo modo como estão “fincados” na terra, de onde extraem, de resto, toda a sua força e vigor. Mas enquanto no cinema de Straub-Huillet o “desajuste” das figuras contribui para a forte tensão que atravessa os planos,⁶ nos filmes de Pedro Costa os planos parecem “distendidos”, “afrouxados”, e nenhuma tensão sustenta as suas figuras.

Talvez esta ausência de tensão se deva ao que o crítico Tag Gallagher pôde observar em particular quanto aos personagens de *Juventude...*: eles são “desincorporados”, notou ele, “como zumbis”, e nunca parecem “completamente aqui”. Com efeito, se o imigrante vive o desenlace com a terra, se o que o caracteriza é justamente seu desenraizamento, os personagens de Pedro Costa não podem primar pela solidez nem pela “consistência” de seus corpos. Destituídos do lugar, de suas relações, de seu modo de viver, eles não desfrutam daquele “domínio do espaço do plano”

5. “Os corpos estão sempre despedaçados, descabeçados, fragmentados. O quadro privilegia obstinadamente partes, pedaços: o dorso, a nuca, o joelho, os pés. Frequentemente presos ao chão, sentados, pousados, ancorados, (...) lançando-se do chão, refratários, tensos (BULLLOT, s/d).

6. Analisando um fotograma de *Moïse et Aaraon*, Érik Bullot comenta que a postura do personagem como que traduz a suspensão de uma corrida no seu elã. O crítico fala de uma postura física que mistura tensão ao recolhimento. “Os corpos são imantados por alguma revolta ou cólera, abalados por uma situação à qual resistem, oferecendo-lhe uma recusa soberana. Sua base é o seu elã”. Também as rupturas do ritmo, as síncope trabalham a tensão entre planos, a fricção, a pressão, o amolar exercidos pela montagem. Também a crítica Teresa Faucon diz que Straub parece “deter, reter, suspender o elã, a força de projeção de cada plano sobre o seguinte para abrir a montagem e penetrar no coração de seu sistema energético: uma energia, um tempo que se manifesta através de uma imobilidade atravessada e carregada de uma tensão máxima.” (FAUCON, s/d).

que os críticos tanto louvam nos corpos que Straub-Huillet põem em cena.

Mas não é só esse “domínio do espaço do plano” que falta aos imigrantes retratados por Pedro Costa. A partir de *Juventude...*, quando começam a ser deslocados de Fontaínhas, também sua “ancoragem temporal” passa a se tornar cada vez mais aleatória: ora a cena apresentada parece estar no passado, ora no presente – como se, destituídos do seu lugar, eles estivessem também, de certa forma, “perdidos” no tempo. Como escreveu Gallagher a propósito dessas presenças: “(...) são visitantes. São formas, figuras em composições inacreditavelmente belas” (GALLAGHER, s/d).

Essas observações do crítico dizem sempre respeito a *Juventude...*, que trata da mudança dos imigrantes para novas casas num conjunto habitacional. Lembremos que em Fontaínhas, onde foi feito *No quarto da Vanda*, eles conseguiram construir um espaço próprio, “cheio de cores e de cheiros”, no qual se mantém um forte “sentido de comunidade”, e se sustenta um modo próprio de viver que não se restringe aos gestos e atos do cotidiano. As novas moradias dos imigrantes não representam apenas sua desancoragem definitiva de um espaço que ainda era, de certo modo, “próprio”, construído pelas suas mãos; elas significam também o fim de uma “idéia de comunidade” que partilha as mesmas experiências, o mesmo modo de viver e de sentir, e até mesmo o fim do convívio com os entes “mitológicos” que povoam suas lendas.

É desse modo de viver, de sentir e de ver que falam os personagens de Pedro Costa; e é do seu desaparecimento, do fim dessa “idéia de uma comunidade” que trata o cinema do diretor.

7. Pedro Costa disse numa entrevista: “Nunca soube escrever diálogos, nunca tive grande coisa para dizer. Em *No quarto...* ninguém foi obrigado a escrever coisa nenhuma (...). De qualquer maneira eu jamais seria capaz de inventar coisas tão belas, tão fortes, tão justas, tão bonitas como as que a Vanda, o Pango e todos os outros dizem”. Admitindo, de qualquer modo, sua intervenção nessas falas, Costa prossegue: “Só tive que lhes agradecer e organizar tudo para que ainda ficassem mais fortes”. (*A respeito de SITUAÇÕES REAIS*, 2003).

A palavra

Esta transformação da experiência cotidiana dos imigrantes, a desapropriação de que são alvo atinge também a sua linguagem, e parece desempenhar papel decisivo na definição do estatuto da palavra no cinema de Pedro Costa. Se *Ossos* representou uma transição nesse sentido,⁷ se *No quarto da Vanda* introduzia a voz dos habitantes de Fontaínhas que falavam de suas vidas, a partir de *Juventude em marcha*, pode-se dizer que um padrão de relato se define nos filmes de Pedro Costa, padrão que parece qualificar um registro singular da palavra.

Com certeza *No quarto...* já escapava à tão cultuada “espontaneidade” das falas colhidas na “realidade”, à “objetividade” e à “autenticidade” que lhes são comumente associadas. Mas, tanto em *Juventude...* quanto em *Tarrafal*, elas não apenas passam a ser mais numerosas, mas a constituir pequenos relatos que compõem verdadeiras “cenas” – cada plano (fixo) é constituído, na verdade, por uma “cena” – nas quais comparecem, em pé de igualdade, histórias da vida cotidiana, memórias e até mesmo lendas que compõem uma espécie de “mitologia” da comunidade. Além dessa equiparação dos relatos (que faz com que os próprios relatos do cotidiano, por sua vez, passem a se transformar também numa espécie de “mitologia”), muitas vezes não é possível saber se a cena se dá no presente ou no passado, se os personagens estão vivos ou se já morreram.⁸

Costa não costuma discorrer sobre o modo como são criados os diálogos de seus filmes. Sabe-se que ele ensaia muito tempo com seus atores, que filma várias vezes a mesma cena – o que descarta qualquer preocupação com a espontaneidade e sugere, ainda, uma intensa troca entre diretor e “personagens-autores”. O diretor confessa seu pudor em “colocar coisas suas” nesses filmes; no entanto percebe-se que as falas resultam de um lento e custoso trabalho, tanto do diretor quando de seus “atores” a partir da vida cotidiana, de suas reminiscências e do imaginário dessa população que, mesmo não sendo de tradição oral, ainda guarda fortes traços de uma cultura tradicional.

Se desde *No quarto...*, as falas já eram desprovidas daquela “plenitude” que caracteriza a manifestação espontânea, a partir de *Juventude...* elas parecem ser, mais propriamente, o resultado de uma “construção” de teor poético, que resulta, aparentemente, de uma elaboração conjunta. “Construção” é exatamente o termo evocado pelo diretor ao descrever o processo segundo o qual foi concebida a carta que o personagem de Ventura escreve para a mulher. Essa descrição pode ser tomada, na verdade, como indicação de alguns dos parâmetros que parecem reger o trabalho de concepção das falas que partilham Pedro Costa e seus personagens.⁹

De saída, fica claro que não se trata de “escrever” uma carta “de verdade”, mas de “imaginar” uma carta (“Esta carta *imagina* – grifo meu – como é que vem a um pedreiro uma declaração

8. Todas essas características trazem à mente a noção de fabulação, com a qual o filósofo Gilles Deleuze qualificou a fala de personagens do campo documental (ele focalizou, particularmente, o “cinema direto”, o “cinema verdade” e o “cinema vivido”). A fabulação teria lugar quando o filme desinveste a “busca da verdade” e deixa o personagem ficcionalizar; este seria um modo de escapar à dicotomia ficção/realidade, sujeito/objeto, e de chegar à verdade do personagem como “verdade da ficção”. A evocação de uma “fabulação” no cinema de Pedro Costa pode ser tentadora, mas parece, pelo menos à primeira vista, enganosa. Os personagens do diretor são mantidos num estado de “reserva”, de “contenção”; eles não são deixados “à vontade”, não se “abrem” e, se chegam a evocar suas lendas, estas são parte de um imaginário “comum”; por outro lado, suas falas são “enquadradas” (no sentido genérico do termo) por regras muito claras – algumas das quais podemos apreciar no decorrer da presente análise. Assim, se os filmes do diretor escapam à dicotomia ficção/realidade, seus personagens guardam uma “distância” em relação a si mesmos pouco propícia à entrega que a fabulação exige. (DELEUZE, 1985).

9. É o próprio diretor quem usa o termo “construção” a respeito dessa espécie de “criação conjunta”. A respeito da carta que o personagem de Ventura escreve à mulher – e que pode ser tomada como parâmetro desse método de trabalho – ele disse: “Essa carta *imagina* (grifo meu) como é que vem a um pedreiro uma declaração de amor. Este pedreiro que construiu um museu onde está um quadro de Rubens, mas que não entra lá (...) A carta é um pouco isso, são as coisas que ele quer e são as coisas que eu quero, combinadas. E também coisas que eu não quero, mas que tenho que aceitar, e coisas que ele não quer, mas que tem que aceitar. (...) Ventura escreve uma magnífica carta de amor, de um homem que fala do trabalho,

que está a construir paredes. É também uma carta em *construção* (grifo meu). As ligações da carta são minhas, escrevi pequenas coisas para organizar o texto, que estava disforme. E tem três ou quatro coisinhas de um poeta francês que eu gosto muito, Robert Desnos, que morreu num campo de concentração”. (BUTCHER, s/d).

10. Sabe-se que os dois diretores não partem da experiência de seus personagens – como faz Pedro Costa – mas de um ou vários textos, de livros que eles pretendem “expropriar”. Assim, a propósito de seus filmes inspirados nas tragédias inacabadas de Hölderlin, eles explicaram que a dicção dos textos não tinha a ver com o seu “sentido” propriamente, mas com a amplitude do sopro dos atores. “São textos produzidos por corpos que respiram, dotados de vozes (...)”, escreveu Muriel Combes. Além disso, destaca Combes, para acentuar essa função das vozes, eles recorrem a diferentes tipos de disjunção: dos sons e das imagens, dos corpos e das vozes, do texto e da música... (COMBES, s/d).

11. “Não sou o tipo do cineasta a quem interessa saber o que o ator sente quando está filmando. Me interessa mais como o ator vai dizer uma certa coisa, de que maneira, como vai soar uma frase, como é o ritmo do ator, as pausas dele.” (GUIMARÃES; RIBEIRO, 2007).

de amor”). Tal “método de trabalho” aciona, portanto, tanto o relato do cotidiano quanto a capacidade de “criar”, seja do personagem, seja do diretor. No caso presente, por exemplo, parte-se de uma situação concreta (escrever uma carta de amor), de um personagem concreto (um operário); mas elementos (também concretos) da experiência do diretor vêm integrar o resultado final: assim, as “ligações” que Costa admite ter escrito para dar forma ao texto, por exemplo; ou ainda a inserção de trechos da poesia de Robert Desnos (a evocação desse poeta surrealista francês, aparentemente tão inusitada numa história de imigrantes, parece se dever à relação que o diretor estabelece entre a situação dos imigrantes e a confinamento e morte de Desnos num campo de concentração).

Também o registro no qual são ditas as frases no cinema de Pedro Costa é muito preciso. Em vez de “confessadas” ou “enunciadas” por seus supostos “autores”, elas são “atribuídas” aos personagens do filme, que as “recitam” – guardando, portanto, também, uma “distância” em relação a elas, de modo a evitar qualquer traço de expressão (marcas do “eu”) que as remetaria a um “indivíduo”, mas também toda operação de generalização que sugeriria uma “enunciação coletiva”.

Tag Gallagher observou que os personagens de Costa não recitam, como os de Straub-Huillet, “de modo a nos oferecer uma entrada especial”. É verdade que, nos filmes dos dois diretores – que também não trabalham com atores e vivem no meio de seus escolhidos, como fez Pedro Costa em *Fontainhas* – a textura da voz, o corpo, a dicção são valorizadas para “extrair” o texto à sua literalidade e devolvê-lo à respiração.¹⁰ As frases de Costa, por sua vez, não são “encorpadas”, não têm a vitalidade daquelas ditas pelos personagens de Straub-Huillet. Como observou Gallagher, elas são às vezes sem relevo, emitidas em pequenas explosões, muitas vezes elípticas e inescrutáveis (GALLAGHER, s/d).

Talvez seja mais apropriado aproximar essas falas do cinema de Robert Bresson ou dos filmes do diretor japonês Yasujiro Ozu. Como Straub-Huillet e Costa, Bresson não trabalhou com atores, e todo o seu esforço foi para eliminar a “expressão” da fala de seus “modelos” – como ele denominava seus escolhidos.¹¹ Apesar de recusar a “representação”, Bresson não acreditava, tampouco, que a verdade estivesse incrustada nas pessoas vivas e nos

objetos reais que empregamos. Para restituir essa “verdade” (le vrai) o diretor criou uma série de procedimentos – dentre eles, um modo muito peculiar de “extrair a voz” de seus modelos.

“Submete teus modelos a exercícios de leitura próprios para nivelar as sílabas e suprimir todo efeito pessoal desejado”, aconselhava ele em seu *Notes sur le cinématographe*. “O texto uniformizado e regularizado. A expressão *que pode passar despercebida* (grifo dele) obtida por ralentamentos e acelerações quase insensíveis, e pelo embaciado e pelo brilhante da voz” (BRESSON, 1975). As “vozes brancas” de Bresson não eram propriamente “desprovidas de expressão”, mas de “expressão voluntária”. “Colocar sentimentos em seu rosto e nos seus gestos é a arte do ator, é teatro. Não colocar sentimentos em seu rosto e em seus gestos não é o cinematógrafo. Modelos expressivos involuntários (e não inexpressivos voluntários)” – eis o segredo do diretor para chegar ao que Bresson chamava de “pessoa verdadeira” (vraie), muito diferente da “pessoa verídica”.

Esse cinema proposto por Bresson partilha com o de Pedro Costa o projeto de eliminar a expressão e de esvaziar a psicologia. Só que em vez de operar a passagem de “atores de teatro” para “modelos do cinematógrafo” – como Bresson –, Costa está lidando diretamente com “pessoas naturais” – para usar a terminologia de Bresson – e sua primeira tarefa será, por conseguinte, desfazer a velha crença que confunde pessoa “natural” e “pessoa verdadeira”,¹² o que ele faz transformando suas “pessoas naturais” em “personagens”, em personagens de suas próprias narrativas.

Também o diretor japonês Yasujiro Ozu detestava a “expressão” e instruía seus atores para não “representar”. Ao contrário de Bresson e de Costa, Ozu usou atores – e, quase sempre, os mesmos atores –, mas nunca ilustrou a psicologia de seus personagens, recusando a esse título tanto o *close-up* quanto a troca de olhares que instituem o simbolismo psicológico. Sabe-se que Ozu também ensaiava seus atores horas a fio, com o objetivo de eliminar qualquer traço de “espontaneidade” da interpretação – aproximando-se, nessa empreitada, de Bresson. Além disso, seus personagens, freqüentemente vistos de costas, costumam aparecer lado a lado nas cenas de diálogo, com os olhos voltados para algum objeto – postura que deve sugerir, segundo o crítico Tadao Sato, entendimento mútuo, intimidade.

12. Ao afirmar sua recusa da “psicologia” do personagem e ressaltar a diferença que faz entre “psicologia” e “verdade”, Costa afirmou: “Há filmes como os meus que, apesar de tudo, acho que trazem muita gordura psicológica em torno deles, que as pessoas às vezes tomam como verdade, como a verdade nua e dura no cinema” (GUIMARÃES; RIBEIRO, 2007).

Já observamos que Pedro Costa usa igualmente alguns desses procedimentos que permitem escapar, como o diretor japonês, ao simbolismo psicológico. Sabemos também que suas personagens costumam aparecer em duplas; mas, como não são propriamente “diálogos”, o diretor buscará posturas que, em vez de sugerirem o entendimento têm, antes, o dom de “desfazer” o eventual caráter “natural” desta sua apresentação lado a lado; no mesmo sentido, os olhos das personagens, voltados para fora do plano parecem “desrealizar” o lugar onde elas se encontram, tirando-lhes o “peso” do mundo que, dessa forma, nelas não se “infunde” – como costuma acontecer com as figuras extraídas do chamado “mundo real”.

Tarrafal

Talvez por ser mais condensado, *Tarrafal* (17 min.), filme que se segue a *Juventude...*, parece ser um alvo privilegiado para se abordar a definição do estatuto da fala no cinema de Pedro Costa. *Tarrafal* é o nome de uma prisão criada pelo regime salazarista em 1936, na Ilha de Santiago, Cabo Verde. Trata-se de um curta-metragem que integrou a obra *O estado do mundo* (2007), reunião de filmes de vários diretores de diferentes origens. Nesse seu trabalho, Costa retoma alguns dos personagens de *Juventude...*, dentre eles Ventura; como ali, adota planos fixos que também mostram conversas entre dois personagens.

Focalizaremos apenas o primeiro plano do filme, em que mãe e filho evocam dois assuntos aparentemente muito diferentes um do outro: a casa e uma espécie de lenda – a estranha história de uma criatura que sinaliza, por meio do envio de cartas ou de outro tipo de sinal, a morte próxima de uma pessoa cujo sangue ela vem depois sugar.

Desde que Pedro Costa passou a trabalhar com os imigrantes africanos, por motivos fáceis de entender, a casa tem sido um tema insistente em seus filmes. Além de tratar da história da demolição do bairro dos imigrantes, em *No quarto...* a casa já aparecia, metonimicamente, no próprio título do filme. Tema central em *Juventude...*, que trata da remoção dos imigrantes de Fontainhas para as brancas residências do conjunto habitacional, nesse filme a mudança da casa é mostrada como “o fim de certas coisas”: de um certo tipo de espaço, mas também de um modo de vida, de

uma ordem de relações (familiares, sentimentais, de amizade), de uma “comunidade”, enfim, com seus hábitos e suas crenças.

No cinema de Pedro Costa, as casas de Fontaínhas não representam apenas um modo próprio de viver e de sentir; elas também significam a manutenção da capacidade de “ver” certas “coisas” ou “criaturas” – que assumirão um papel mais destacado nos filmes do diretor. Já salientamos que, assim como passado e presente se mesclam, e personagens vivos e mortos também não se distinguem, em *Juventude...* os relatos da vida cotidiana e os relatos míticos dos imigrantes são tratados em pé de igualdade; também notamos que as relações familiares, o trabalho são tão importantes quanto as lendas cultivadas pelos imigrantes – lendas que, tanto quanto a “vida comunitária”, vão se perder com a demolição do bairro.

As paredes brancas do novo conjunto habitacional sugerem um lugar sem imagens e sem palavras – lugar da ausência de linguagem – de onde a palavra foge e onde não será mais possível “ver as criaturas”, que ainda habitavam as “paredes sujas” das casas de Fontaínhas. Por isso a personagem Bete diz em *Juventude...*: “Quando nos derem paredes brancas, pararemos de ver as coisas. Então tudo terá acabado”. É essa sorte de brancura, de “limpeza” (termo que não deixa de ecoar um outro sentido da expressão – a limpeza étnica) que transformará os habitantes das novas casas numa espécie de “fantasmas” – donde o ar de “aparições” assumido pelos personagens de Pedro Costa, de seres desprovidos de consistência, como “almas do outro mundo” que vagam perdidas no espaço e no tempo.

Como Straub-Huilet fizeram em relação aos gregos ou, mais recentemente, aos camponeses sicilianos, Pedro Costa revela, em seus filmes, sua enorme admiração pelos imigrantes africanos, cujo modo de vida seu cinema não pára de homenagear. Diferentemente dos dois diretores, no entanto, que louvaram a integridade desses povos no passado dos textos literários nos quais se inspiraram, Costa tem o privilégio de ser contemporâneo do objeto de suas homenagens; mas tem, ao mesmo tempo, o ônus de testemunhar a tragédia que representa a ameaça de seu desaparecimento.

A casa da palavra

Evoquemos brevemente o poema de Rilke que abre o presente texto.¹³ Ao colocar a palavra como desígnio da

13. Adotamos a tradução de Karlos Rischbietes e Paulo Garfunkel em *Os sonetos a Orfeu; Elegias de Duíno*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

humanidade, que por meio dela “diz” o mundo, o poeta evoca, em primeiro lugar, as palavras que exprimem a relação com a natureza: assim, de sua caminhada pela montanha o homem não traz um pedaço do mundo “real”, “um punhado de terra”, mas uma palavra: genciana amarela, genciana azul, por meio da qual pode partilhar com os outros o seu passeio solitário; em seguida vêm as palavras que se referem à ordem da cultura, que designam as coisas feitas pelas próprias mãos do homem – e, dentre essas, a casa é a primeira a ser evocada.

Pode-se dizer que a casa é, dentre as coisas elaboradas pelo homem, a que mais se aproxima da palavra: é a mais próxima do seu corpo, aquela que o envolve – assim como a palavra dele “emana”; a casa fixa o homem no lugar, o abriga; do mesmo modo, diz-se que o homem “habita” a linguagem. Não por acaso, a primeira palavra lembrada pelo poeta ao enumerar as coisas feitas pelo homem – a casa – vem a ser o tema do primeiro diálogo que abre *Tarrafal*.

Trata-se de uma conversa entre mãe e filho dentro de uma... casa, mais propriamente de um barraco, provavelmente aquele onde vivem, numa periferia de Portugal. O plano fechado sobre esses personagens já confinados é típico de Pedro Costa; neste filme, trata-se do único plano feito em espaço fechado: em ângulo acentuado, vê-se um canto do barraco, parte de uma mesa, objetos pendurados na parede ao fundo. Os personagens estão sentados, mas dispostos no plano de modo a não ficarem face a face, nem de frente para o espectador.

Apesar de seus olhos se cruzarem apenas às vezes, e de relance, essa posição revela algum aconchego: afinal, trata-se de uma conversa entre mãe e filho, do que se poderia chamar de uma “conversa íntima” – não fossem os vários componentes do plano que não o deixam se distinguir dos planos que se seguem. A conversa é sobre as casas da família, abandonadas em Cabo Verde pelos seus donos que imigraram para Portugal. Esta cena rápida, e com apenas dois personagens, traz, tanto no plano visual quanto no plano sonoro, uma grande quantidade de dados sobre a vida e o imaginário da comunidade eleita por Pedro Costa.

É o filho, de cabelos rasta – e, portanto, já bastante “assimilado” –, quem pergunta, revelando sua ignorância da vida da família em Cabo Verde – que, certamente, ele sequer chegou

a conhecer. Esse seu desconhecimento é acentuado, no plano da imagem, pela sua posição no fundo do plano, pela obscuridade que cerca sua figura, pela sombra que vela seu rosto e esconde seu olhar. Já se notou que mostrar figuras com o rosto na sombra é uma das características do cinema de Pedro Costa – o que parece contribuir para evitar a exposição excessiva por meio da qual costumam ser “desvelados” os personagens do chamado mundo real. Em relação ao ponto central de nosso interesse – a palavra –, essa penumbra contribui ainda para “atenuar” o caráter direto das perguntas do filho, que, de resto, têm também um tom peculiar, como uma curiosidade quase infantil – o que vem a confirmar, também, a diferença de “grau” da assimilação dos dois personagens à nova sociedade: desta forma, de um lado temos o desconhecimento do filho sobre a vida da família na terra de origem; de outro, a narrativa da mãe num tom de carinho, de saudade da casa e da terra de origem, sem deixar de se referir ao que ali sofreu.

De turbante enrolado na cabeça, a mãe parece de fato menos “integrada” que o filho, e deve pertencer a uma geração anterior de imigrantes. Ela está colocada mais à frente no plano e, de perfil, não tem, como já sabemos, o filho na linha de seu olhar: só às vezes o olha de relance, segundo o ritmo da conversa; na maioria das vezes olha para fora do plano, como quem mira muito longe, no tempo – afinal, é em Cabo Verde que ela pensa e é para esse lugar ausente que se orienta, com a intensidade de seus sentimentos, toda a atenção do plano. O tom de sua fala é muito diferente do de seu filho; respondendo-lhe diretamente, mas ao mesmo tempo falando como se fosse para si mesma, suas palavras se situam entre a resposta e a rememoração, atenuando desse modo a “atualidade” do diálogo.

Assim, é pela sua presença no diálogo e pela sua “intensa ausência” na imagem que Cabo Verde se faz presente na cena. Tanto que o diálogo começa com o tema da “volta”. O filho pergunta à mãe se ela pretende voltar para a sua casa de origem. Ela responde que não, vai construir uma outra, no terreno da casa de sua mãe. Em seguida ele pergunta pela casa dela, pela do pai, pela do tio. Suas respostas revelam algum orgulho pela posse desse bem familiar: a do pai parece ser mais antiga, de pedra; a dela, construída com bons materiais, “custou uma fortuna”, mas parece ter sido habitada por pouco tempo. Mesmo assim, todas

parecem ter sido amadas; agora estão vazias, infestadas de ratos e lagartixas. Será que ela quer voltar para lá? Indaga o filho. A mãe nega: para quê? Aqui tenho água, luz. Alguém poderia querê-las? Insiste ainda ele. Só se for algum infeliz, responde ela, que recebeu ordem de expulsão e tem de voltar.

Esse curto diálogo tem o dom de descrever toda a trajetória de perdas do imigrante, desde o país de origem à periferia da grande cidade: as casas outrora amadas, e hoje abandonadas degradam, porque não resta ninguém para querê-las. Só o último dos imigrantes, o mais infeliz – aquele que for expulso e tiver de voltar – poderá desejá-las; mas, por sua vez, nelas viverá como um “condenado”, como alguém que não tem mais para onde ir. Aqui, onde se passa a conversa, o barraco é precário, os materiais são inapropriados, mas “tem luz e água”. Lá, as casas podem ser de pedra, ter os quartos grandes, mas “só há miséria”. Ninguém mais quer a casa da família, cuja história se encerra com a mãe. O filho já parece pertencer a um outro “estrato” do tempo; e para ele esse passado só adquire consistência por meio das palavras, das palavras da mãe.

O segundo tema da conversa reúne duas dimensões da vida dos imigrantes, inseparáveis para o cinema de Pedro Costa: a dimensão “mítica” e a dimensão política. Trata-se da história de uma misteriosa criatura que anuncia, por meio de cartas ou de outro tipo de sinal, a morte próxima e inevitável de alguém; após entregar essa mensagem ao destinatário, ela fura um buraco no seu corpo e suga todo o seu sangue.

Na dimensão política, essa espécie de lenda ecoa a expulsão dos imigrantes pelo estado português que, também feito por meio de uma carta, é equiparado à drástica condenação que a criatura envia aos seus escolhidos. Agora, parece que o tema da conversa já não é mais a casa; mas é por meio desta, ou do papel que a casa tem na manutenção da lenda que, por sua vez, a dimensão mítica pode se atualizar na vida dos imigrantes.

Na verdade a criatura é parte de uma espécie de mitologia dos imigrantes, mitologia que é erigida em íntima sintonia com seu espaço e seu modo de vida. Desenraizados, eles não se encontram mais no seu próprio ambiente, naquele mesmo lugar onde também nasceram e puderam proliferar suas lendas; mas, mesmo destituídas desse lugar de origem, essas lendas ainda sobrevivem, e parecem entrar por sua vez em sintonia com as casas onde os

imigrantes passaram a morar. Feitas pelas próprias mãos, com materiais impróprios e desviados de seu uso, essas casas são – como já notamos – algo de muito próximo dos corpos dos imigrantes. Lembremos que é nas paredes sujas das casas de Fontainhas que eles ainda “podem” ver – como disse Bete – as criaturas com as quais sempre conviveram no seu antigo ambiente; enquanto nas paredes brancas do conjunto residencial “tudo estará acabado” porque não será possível “ver mais nada”.

Não é de estranhar, portanto, que a conversa entre mãe e filho passe da casa à lenda. Mas ainda há um outro aspecto nas palavras da lenda que pode nos interessar: afinal, essa história se refere a um destino anunciado por uma *carta*. Vale dizer: a lenda contada pela mãe introduz, em *Tarrafal*, um novo estatuto da palavra: a palavra escrita, condição esta que lhe confere, ao que parece, um novo poder.

É verdade que nessa comunidade onde permanece viva a cultura tradicional, a palavra falada ainda desfruta de um estatuto privilegiado: ela se presta não apenas a transmitir a experiência, mas também a manter vivo o mundo das lendas e dos mitos. Ao mesmo tempo, não se trata mais de uma sociedade exatamente tradicional, onde predominaria a oralidade. Na comunidade caboverdiana a palavra falada já convive com a palavra escrita; e a narrativa da mãe evoca justamente esse convívio; mais ainda, a lenda contada por ela reconhece os poderes extraordinários de que a palavra escrita é dotada.

O que a lenda revela é que a palavra escrita é revestida de um poder de vida ou de morte sobre as pessoas. Ela pode definir o destino de alguém – afinal é por uma carta que a criatura anuncia a morte inevitável. Quando o filho, não tão crédulo, quer saber se é possível escapar a esse destino – isto é, evitar o recebimento da carta –, a mãe nega, invocando o exemplo da entrega de um *papel* (de embrulho) que pode desempenhar a mesma função da palavra escrita.

Essa terrível lenda ecoa também uma outra narrativa, referida, aliás, nesse mesmo diálogo: a expulsão do amigo, que o filho conta para a mãe.¹⁴ As duas narrativas – a da criatura que chupa o sangue e a da expulsão – estão entrelaçadas justamente pela palavra escrita: a expulsão, que chega por carta, é também como uma condenação à morte, desde que ninguém quer voltar para o lugar de origem, onde só há sofrimento.

14. Numa das cenas seguintes veremos um personagem surgir com um papel nas mãos, que lê enquanto dialoga com o outro. Saudado com a frase “minhas condolências, Lourenço”, a cena sugere que se trata de uma carta de expulsão.

Essa referência ao poder da palavra escrita será, de resto, reiterada pela imagem ao final do filme. Aqui não se trata mais de diálogo, mas de uma única imagem, a imagem de uma carta – o último plano do filme. Também não se trata mais de uma carta mítica, mas de uma carta de expulsão endereçada a um imigrante, que aparecerá fixada por um canivete (?) *na porta de uma casa*. O espectador não pode deixar de perceber mais um novo deslizamento no estatuto da palavra. Pois se esta pode decidir, agora numa outra dimensão, o destino de uma pessoa – a expulsão, já sabemos, é uma terrível condenação a essa espécie de “morte lenta” no próprio país –, agora a palavra escrita não emana mais de uma “criatura”, mas de um lugar de poder claramente designado, o estado português, que nomeia também, com todas as letras, hora e lugar, a “vítima” e o seu “castigo”.

Não espanta que esse filme se chame *Tarrafal*. Também conhecida como “campo da morte lenta”, esta prisão construída pelo regime salazarista recebeu, ao longo de anos, muitos prisioneiros políticos – dentre os quais um grande número nunca voltou à sua terra de origem. Hoje vazia, mas ainda intacta, seu nome talvez tenha sido invocado por Pedro Costa para nos lembrar que os prisioneiros políticos de nosso tempo não estão necessariamente no espaço carcerário. Estão presos no mundo mesmo, na impossibilidade do lugar, à qual foram atirados sem volta possível.

Curiosa ironia que os imigrantes – essa nova modalidade de “presos políticos” que o capitalismo moderno não pára de engendrar – não “possam” mais querer voltar para suas casas, para a sua terra. Com *Tarrafal*, Pedro Costa nos lembra qual é o “estado do mundo”, do nosso mundo. Tempos lúgubres esses, em que a própria terra de origem parece ter-se tornado uma prisão.

Referências

A respeito de *SITUAÇÕES REAIS*. Catálogo da exposição do mesmo título. Paço das Artes, São Paulo, 2003.

BRESSON, R. *Notes sur le Cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.

BUTCHER, P. “Documentar uma sensibilidade humana”. In: *Revista Cinética*. <http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>.

COSTA, P. *A closed door that leaves us guessing*. Seminário de Pedro Costa. Tóquio, 2005. www.rouge.com.au/10costa_seminar.html

DELEUZE, G. *L'Image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.

- GALLAGHER, R. "Straub Anti-Straub". In: *Senses of Cinema*. www.sensesofcinema.com/contents/07/43/costa-straub-huilet.html
- GUIMARÃES, P. M.; RIBEIRO, D. *Entrevista a Pedro Costa*, 20/10/2007. www.filmesdequintal.com.br/2007/entrevista-pedro-costa.
- HORSFIELD, C. *Relations*. Catálogo da exposição do mesmo título. Museu Jeu de Paume, Paris, 2006.
- NAGIB, L.; PARENTE, A. (org.). *Yasujiro Ozu – O extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero/Cinemateca Brasileira/Aliança Cultural Brasil/Japão, 1990.
- Conversations em Archipel – Jean Marie Straub Danièle Huilet*. Milão/Paris: Mazzota/Cinmathèque Française, s/d.



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].

Tradução: Mateus Araújo Silva



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

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 mortovivos 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



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 atuantes 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-de-porco 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.



No cinema português: continuidade e rupturas em Pedro Costa

BÁRBARA BARROSO

Doutoranda pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo, Espanha

DANIEL RIBAS

Doutorando pela Universidade de Aveiro, Portugal

Resumo: O cânone do cinema português, que se constrói a partir do Cinema Novo, nos anos 1960, assenta sobre uma diversidade notável de olhares. Pedro Costa, que estreou no início da década de 1990, continua em muitos aspectos, seja em termos produtivos, estéticos ou éticos, a construção desse cânone. Este artigo pretende, por isso, fazer um historial cronológico da “Escola Portuguesa” e contrastá-lo com a obra decisiva de Pedro Costa.

Palavras-chave: Pedro Costa. Escola Portuguesa. Cinema Novo. Género híbrido.

Résumé: A canon of Portuguese cinema is built from the New Cinema onwards, since de the 1960s, over a remarkable diversity of positions. Pedro Costa, who started his career in the 1990s, continues in many aspects to build on this canon, whether it's in productive, aesthetic or ethical terms. This paper aims to develop a chronological history of the “Portuguese School” and compare it do the fundamental work of Pedro Costa.

Mots-clés: Pedro Costa. Portuguese School. New Cinema. Hybrid genre.

Abstract: Le canon du cinéma portugais se construit à partir du Cinéma Nouveau, pendant les années 60, qui est surtout basé sur une diversité remarquable de regards. Pedro Costa, qui a fait ses premiers pas au début des années 90, continue sur beaucoup d'aspects, qu'ils soient esthétiques ou éthiques à enrichir le modèle existant. Cet article vise, donc, à faire un historique chronologique de l' “École Portugaise” et à contraster l'avec l'oeuvre décisive de Pedro Costa.

Keywords: Pedro Costa. École Portugaise. Cinema Nouveau. Genre hybride.

O cinema português tem sido, nos últimos anos, objecto de uma visibilidade internacional em larga escala, devido à importância determinante de alguns realizadores portugueses. Essa visibilidade tem sido sentida, sobretudo, em diversas mostras e retrospectivas dedicadas ao cinema português como conjunto e a diversos realizadores individualmente. De Manoel de Oliveira a Paulo Rocha, passando por Fernando Lopes ou João César Monteiro, e terminando em Teresa Villaverde ou João Canijo.

Neste contexto, Pedro Costa tem-se revelado nos últimos tempos como o ponta de lança desta visibilidade internacional, sendo sinal evidente deste facto a retrospectiva da sua obra que atravessou o mundo, desde o Japão aos Estados Unidos e Canadá e o interesse demonstrado no Brasil. O ponto mais alto desta visibilidade foi a presença de *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006), na Selecção Oficial do Festival de Cannes, em 2006.

Tendo em conta este panorama, o presente artigo pretende discutir as continuidades e rupturas da obra de Pedro Costa com o cinema português (enquanto escola). Nesse sentido, iremos abordar o conceito da “Escola Portuguesa”, que tem sido discutido pelos principais historiadores do cinema português, desenvolvendo uma cronologia histórica das suas marcas mais relevantes por forma a contrastá-las com um trabalho tão marcante como é o cinema de Pedro Costa.

O artigo pretende mostrar que os filmes de Pedro Costa têm, para além de uma marca pessoal evidente, diversos sinais que denotam uma paternidade cinéfila no cinema português. Ambicionamos, desse modo, apontar que uma cinematografia tão marginal como a portuguesa (no contexto do panorama de exibição do cinema mundial) produz um talento tão imenso como o de Pedro Costa porque tem, na sua arqueologia, os ingredientes necessários para a construção de um imaginário colectivo. Os filmes de Pedro Costa não são órfãos, e falamos tanto de um ponto de vista temático, como técnico e até mesmo ético. Resta, por isso, desenvolver, no artigo, aquilo que consideramos essencial na história do cinema português para perceber as dinâmicas cinéfilas do cinema de Pedro Costa.

Do Cinema Novo ao Cinema Contemporâneo: a Escola Portuguesa

Após o estabelecimento do Estado Novo, em 1933, caracterizado por ser um governo ditatorial, e até à Revolução de

Abril em 1974, o cinema em Portugal surgiu, essencialmente, em três vertentes: “a oficial e fiel ao regime, representada sobretudo por António Lopes Ribeiro; a do puro espetáculo sem qualquer compromisso, a grande maioria dos filmes portugueses aqui se encaixando, e; a da oposição ténue ao regime, minoritária e só aumentando gradualmente sua produção após o advento do Novo Cinema” (NEVES, 2005: 217).

Os anos 1930 e 1940 foram, em Portugal, anos de produção de um cinema popular, correspondente aos “paradoxos do nacionalismo num momento de exílio intra-europeu” (FERREIRA, 2007:11). As comédias, de temas maioritariamente apolíticos, algumas histórias moralizantes, ou filmes de reconstituição histórica convivem com algum cinema de propaganda, tentando por um lado corresponder a uma ideologia do Estado Novo e, por outro, satisfazer um público interno. Em 1948 surge mesmo a Lei nº 2027 que cria o Fundo Cinematográfico Nacional, num esforço de protecção do cinema nacional. Este Fundo “tinha por intuito possibilitar a realização de filmes regionais ou folclóricos, filmes históricos, filmes policiais, filmes extraídos de romances ou peças portuguesas e de documentários que promovessem o país e seus monumentos e/ou paisagens”, isto é, “servir os interesses do regime do Estado Novo (...) apenas pela sua característica de apolíticos”. (NEVES, 2005: 200).

Na década de 1950, “o cinema português desce a passos largos para uma degradação inquietante pelos caminhos mal calcetados do folhetim, do melodrama, da comédia torpe, mas o público ainda não lhe recusa assistência” (ALVES COSTA, 1978: 104). Contudo, durante a década, cresce a indiferença popular por este tipo de cinema, o que provoca o chamado “ano zero”, em 1955, ano em que não foi produzida nenhuma longa-metragem (o que não acontecia desde 1925). Além disso, a criação da RTP (Radiotelevisão Portuguesa), em 1956, também contribuiu para o desligamento do público pelo cinema.

Apesar deste entorno, é a partir de meados dos anos 1940 que surge o movimento de cine-clubes em Portugal, o que vai promover não só o espaço necessário para discussão sobre o cinema mas também o encontro entre indivíduos que desejam, através do cinema, encontrar uma voz activa na sociedade.

Em 1959 dá-se o início das actividades do Centro Experimental de Cinema da Universidade de Lisboa e é criado

o Conselho de Cinema, organismo responsável por fornecer bolsas de estudo para novos cineastas. Com estas bolsas e com o crescimento do movimento cine-clubista começa a nascer, em Portugal, uma comunidade cinéfila que nos levará ao surgimento do Cinema Novo.

Dom Roberto (1962), de Ernesto de Sousa, produzido pela Cooperativa do Espectador, é uma espécie de ensaio geral para esse novo momento do cinema português. Mas é a fundação da Produções Cunha Telles, por António da Cunha Telles, que se constitui como impulso categórico para o nascimento de um Cinema Novo português, já que iria proporcionar meios para a produção das suas primeiras obras.

Em 1963 o Cinema Novo tem o seu momento fundador com a primeira das nove produções da Cunha Telles: *Os verdes anos*, de Paulo Rocha, filme que faz a crónica da chegada de um jovem rapaz da província à capital que o confronta na sua ingenuidade. “*Os verdes anos* é um filme do campo contra a cidade (...). Todo o filme desenvolve este tema das barreiras invisíveis (...). A cidade é perversa porque propõe os objectos como objectos *desejáveis* ao mesmo tempo em que institui entre nós e esses objectos uma distância *intransponível*” (COELHO, 1983: 17).

Em 1963 é também produzido *Acto da primavera*, retorno de Manoel de Oliveira ao cinema, com a encarnação do Auto da Paixão de Cristo, sem omitir a preparação do espectáculo, ritual anual levado a cabo pela população de Curalha, uma pequena aldeia transmontana, por altura da Semana Santa. Sendo este o primeiro apoio que recebe do Fundo Cinematográfico Nacional, mais uma vez, o cinema de Oliveira será muito mal recebido em Portugal, ao mesmo tempo que é aplaudido internacionalmente.

Contudo, as produções da Cunha Telles, primeira fase do Cinema Novo português, acabam em 1967, devido à falência da produtora. Elemento decisivo para a criação de filmes marcantes como *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) ou *Mudar de vida* (Paulo Rocha, 1966), a produtora estava demasiado à frente no tempo, não tendo, por isso, o público necessário para sustentar as suas produções (o que seria, de resto, prenunciador de uma necessidade do cinema ter apoio do Estado). Como reflecte Alves Costa, “E como o público, com hábitos adquiridos e gostos estereotipados, ia mais em historietas e em cantigas (...) do que naquilo que lhe avivava as

próprias angústias, também esse novo cinema não teve audiência que se visse, tornando difícil, deficitária e marginalizada a vida de cada filme que se propunha reflectir situações reais num momento concreto do mundo e do tempo (...)" (ALVES COSTA, 1978: 135).

O ano de 1968 marca o início da chamada "Primavera Marcelista" (Marcello Caetano sucede a Salazar, gravemente doente depois de uma queda) e define um período de transição não só político-social, como entre os primeiros anos do Cinema Novo e os "Anos Gulbenkian" (1969-1974), segunda fase do Cinema Novo português.

É nesse ano que 18 cineastas apresentam à Fundação Gulbenkian um relatório intitulado "O ofício do Cinema em Portugal",¹ "uma base programática como nenhum grupo de cineastas tinha preparado depois de 1931 e depois do relatório da comissão que tinha lançado as bases da indústria cinematográfica em Portugal" (BÉNARD DA COSTA, 1991: 60), no qual sugerem à Fundação a criação de um Centro Gulbenkian de Cinema. Como salienta Lemièrre (2006: 739), ainda assim cautelosos face ao poder que este novo produtor poderá ganhar sobre eles, estes cineastas mantêm em vista a sua liberdade enquanto autores: "A acção do Centro no processo de produção, se a sua criação se vier a concretizar, deve confinar-se a uma ajuda material e abster-se de toda a acção que possa representar uma limitação do caminho livremente escolhido pelos autores-realizadores" (*O ofício do Cinema em Portugal* in BÉNARD DA COSTA, 2007: 61).

Nasce, desta forma, o período dos "Anos Gulbenkian", que durará até 1974 e que produzirá algumas obras marcantes deste período, quer apoiando realizadores mais velhos (como Oliveira, Rocha ou Lopes), quer projectando novos talentos (João César Monteiro, António-Pedro Vasconcelos e José Fonseca e Costa).

Assim, a partir de *Os verdes anos* e até à Revolução de 1974, o cinema em Portugal polariza-se: por um lado enclausurado na ideologia do Estado Novo que promove um gosto fácil do público, o apolítico e melodramático, o ordeiro e moralista; por outro lado, através do Cinema Novo faz uma análise da realidade portuguesa, intelectualizado, com preocupações formais e narrativas, promovendo uma linguagem estética nova por forma a discutir a realidade política, e que encontra a sua independência na Produções Cunha Telles e na Fundação Gulbenkian.

1. Uma versão completa do "Ofício..." pode ser consultada em BÉNARD DA COSTA, 2007: 61.

Com a publicação da Lei 7/71 é criado, juridicamente, o IPC (Instituto Português de Cinema) que nasce em 1973, no ano anterior à Revolução de Abril. Esta lei, juntamente com a criação do Instituto, é a pedra basilar para a política de cinema de autor que será aplicada até aos dias de hoje. É também meses antes da revolução que nasce a Escola Superior de Cinema, elemento vital para o ensino das futuras gerações de cineastas. Esta Escola será, desde o início, dominada pela geração do Cinema Novo. O seu primeiro director é Alberto Seixas Santos e nela passam a leccionar, nos primeiros anos, Fernando Lopes, Paulo Rocha e Cunha Telles (BÉNARD DA COSTA, 2007: 34). Outro dos primeiros professores da escola será António Reis, que terá, como veremos mais tarde, uma influência decisiva na carreira de Pedro Costa.

Não admira, por isso, que Fernando Lopes, mais tarde, afirme (in PINA, 1986: 170): “No cinema, nós éramos, de facto, o verdadeiro poder. A geração anterior estava morta. Não admira que, chegado o 25 de Abril, nos déssemos conta de que o nosso problema já tinha sido resolvido antes”.

Nos anos de Abril (entre 1974 e 1978), os cineastas decidem ir para a rua, acompanhando o clima de instabilidade social: o PREC (Processo Revolucionário em Curso). Num certo sentido, este será um tempo de interregno, já que os filmes passarão a ser realizados colectivamente (Grupo Zero, Cine-equipa, Cinequanon) e estarão preocupados, sobretudo, com o acompanhamento documental das actividades produtivas. Acompanham-se cooperativas agrícolas, greves ou levantamentos sociais, embora já não se esboce, em muitos dos filmes, uma crítica do caminho da própria revolução. Mas estes anos revolucionários são também uma altura decisiva para a descoberta de um cinema escondido, já que todas as grandes obras da história do cinema passam a poder ser exibidas. É, por isso, uma altura em que as salas se enchem tanto para a exibição de filmes eróticos – por exemplo, *O último tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972) – como para a exibição de filmes revolucionários – por exemplo, *O encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925). Há uma libertação do olhar do público em geral e uma nova formação, em liberdade, para as novas gerações.

É no tardar dos anos 1970, com a crescente diluição do cinema da revolução, que há outro momento determinante para o cinema português desde os anos 1980 até hoje. É o momento da estreia simultânea de dois filmes que representam,

por um lado, dois caminhos temáticos, e, por outro, lançam a importância internacional do cinema português. Referimo-nos a *Amor de perdição* (Manoel de Oliveira, 1978) e *Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1977). Os dois filmes fizeram uma capa comum, num número célebre do *Cahiers du Cinéma* de Maio de 1977 (BÉNARD DA COSTA, 2007:43). São filmes tão importantes que importa, por isso, perder algum tempo com eles.

Amor de perdição é o filme do cisma do cinema português: trata-se de uma adaptação do romance homónimo de Camilo Castelo Branco,² e é um filme onde Manoel de Oliveira decide fazer uma “adaptação total (...), ou seja, uma adaptação em que nenhuma palavra fosse excluída” (BÉNARD DA COSTA, 1991: 157). Com cerca de quatro horas, o filme, apresentado primeiro na RTP numa série de seis episódios, foi muito mal recebido em Portugal, em quase todos os quadrantes.³ Contudo, o filme chegou em 1979 ao estrangeiro com uma aclamação unânime (Bolonha, Florença, Roma, Roterdão e Paris, onde o jovem Paulo Branco o programou). *Amor de perdição*, pelas suas características, tornou-se uma obra marcante já que, em contracorrente com um tempo de desejosa novidade, Oliveira criou um filme pessoal e, com ele, começou a desenvolver as características pelas quais é conhecido: imagem estática, longa duração dos planos, uma artificialidade construída dos actores e uma fidelidade ao texto literário. Contudo, essa estética pessoal consubstancia aquilo que é decisivo notar: que o cinema de Oliveira “não é o da realidade propriamente dita, mas sim o do ‘fantasma’ e da ‘essência’ dessa realidade” (FERREIRA, 2007:163).

Trás-os-Montes (António Reis e Margarida Cordeiro, 1977) é outro filme radical, mas com uma estética e razões totalmente diferentes das de Oliveira. À superfície pode parecer um documentário antropológico sobre a região homónima que, em 1977, permanecia quase isolada do resto do país e muito atrasada. Mas, na verdade, o filme constrói-se através de um realismo mágico, desenvolvendo várias linhas narrativas sobrepostas: “Sempre no limiar entre o quotidiano e o maravilhoso, o latente e o onírico, sagrando um painel virtual – eis expostos os parâmetros da representação e os reflexos documentais – entre o desígnio e o quebranto, o artifício e o oculto” (MATOS-CRUZ, 2007: 156-157).

2. Terceira versão deste romance na história do cinema português, depois da de Georges Pallu, em 1921, e da de António Lopes Ribeiro, em 1943.

3. Para uma versão mais detalhada deste “cisma” ver BÉNARD DA COSTA, 1991: 156; ou BELLO in FERREIRA, 2007: 161.

Vítima de uma incompreensão do público, o filme foi defendido pela crítica portuguesa, e, depois, mais uma vez unanimemente, recebeu os elogios internacionais (mais uma vez em Paris, na sala programada por Paulo Branco). O peculiar cinema de Reis e Cordeiro, elevado ao seu esplendor em *Trás-os-Montes*, teve impacto decisivo em vários realizadores das novas gerações, mesmo que os seus filmes sejam aparentemente distantes de Reis e Cordeiro. Como nota José Matos-Cruz (in FERREIRA, 2007: 157), grande estudioso do cinema português, “[António Reis] teve uma influência extensa, peculiar, estranha, caprichosa sobre os seus alunos, enquanto professor da Escola de Cinema”.

Sem dúvida que ambos os filmes e os realizadores são essenciais para a nova geração, sobretudo devido à aceitação internacional que legitima perante as instâncias políticas a continuação de uma política de autores. Para além disso, estes filmes continuam, ainda que com características muito próprias, uma via que podemos designar de experimental, já que derivam de uma consciência pessoal de cada realizador, que investe num objecto único pelas formas narrativas e estéticas que adopta (o cruzamento entre o místico e o documental em Reis e Cordeiro; ou o “teatro filmado” de Oliveira).

No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, está, deste modo, consagrado o lugar do cinema de autor no sistema público de subsídios. Além disso, a normalização democrática começa a sentir-se, o que estimulará o crescimento económico (apesar de haver ainda algumas dificuldades entre 1983 e 1985). Contudo, o momento decisivo desta normalização democrática acontece em 1985 quando Mário Soares assina, no Mosteiro dos Jerónimos, o acordo de adesão à CEE (Comunidade Económica Europeia, mais tarde União Europeia). A consolidação económica e democrática torna-se irreversível.

Do mesmo modo, o IPC (Instituto Português de Cinema) também atinge a normalização: é possível, então, ter planos anuais constantes de apoio a filmes de longa-metragem (entre 1983 – 1990). Começa a nascer, aí, o *boom* de filmes portugueses que terá como corolário a possibilidade dos realizadores do Cinema Novo voltarem a filmar e uma nova geração aparecer.

Como consequência desta estabilidade ou complementar a ela, o cinema português viveu uma euforia em dois campos:

4. Para uma versão mais completa dos festivais ver BÉNARD DA COSTA, 1991: 166.

o público e os festivais. Por um lado, assistiu-se, na primeira metade dos anos 1980 a um crescimento de espectadores a ver cinema português, que culminou com o recorde de bilheteira (e assim se manteria pelo menos durante uma década) de *O lugar do morto* (António-Pedro Vasconcelos, 1984); por outro lado foi um momento único de consagração internacional, desde o já mencionado sucesso da dupla *Amor de perdição* e *Trás-os-Montes* (ainda no final da década de 1970), passando pelos filmes de João César Monteiro, João Mário Grilo, João Botelho, entre outros.⁴

Para além desta consagração de público e crítica foi decisivo para o crescimento do cinema português o surgimento de Paulo Branco como produtor. Como já vimos, ele foi um dos impulsionadores da exibição do cinema português em Paris, onde programava o *Action République*. No início dos anos 1980, Paulo Branco regressa a Portugal e funda, com António-Pedro Vasconcelos a V.O. Filmes, uma produtora que fez nascer muitos dos filmes dessa década. Por um lado, Paulo Branco permitiu a realização da primeira obra a vários realizadores (como João Botelho, João Mário Grilo e João Canijo) e, por outro, construiu a carreira sólida (com a produção quase regular de um filme por ano) a Manoel de Oliveira. Produziu também a obra de João César Monteiro, que terá o seu máximo fulgor nos anos 1990. É mesmo possível estabelecer um paralelo, na figura de produtor que catapultou uma geração, entre Paulo Branco e António da Cunha Telles, entre os anos 1980/90 e os anos 1960.

Os anos 1980 foram, assim, com estas características técnicas e políticas, os anos da consolidação do que *à posteriori* se identificou como a “Escola Portuguesa” (BÉNARD DA COSTA, 1991: 164). Esta Escola, como vimos, ancora-se no cinema de autor onde cada filme de cada realizador vive pela sua própria originalidade. É, por isso, decisivo recuperar quais as principais características – temáticas, estéticas e de produção – que contribuem, por um lado, para a originalidade de cada realizador e, por outro, para a unidade entre eles, de forma a criar um imaginário comum.

Por um lado, nas condições de produção, os filmes portugueses têm uma forte carga “artesanal”. Isto é, devido às crescentes inflações nos custos (sobretudo nos anos 1980), as equipas continuam a ser

pequenas. A linha entre o profissional e o amador é, durante estes anos, ainda ténue. Ficará na memória colectiva a fragilidade da captação do som, que provoca uma ausência de clareza nos diálogos e, por consequência, um sussurro das palavras.

A nível temático, estes filmes são caracterizados por Jorge Silva Melo (*in* BÉNARD DA COSTA, 1991: 169) como “retratos de ausência”. Essa expressão deve-se sobretudo à presença constante de elipses narrativas, numa acentuada visão de um mundo claustrofóbico e enclausurado. Estes filmes, desde o Cinema Novo até aos anos 1980 (e veremos mais tarde, também nos anos 1990), são filmes sobre um país triste, com uma abertura ainda débil. As cenas são lentas, a fotografia é realista e predomina, muitas vezes, o silêncio. Formalmente, opta-se por uma fixidez da imagem, a ausência de utilização de profundidade de campo e uma aposta essencial numa escala dos corpos insólita. Os lugares escolhidos são lugares obsessivos onde sempre se retorna.

Os anos 1980 são, assim, anos de consolidação da “Escola Portuguesa”: os cineastas do Cinema Novo renovam a aposta na sua linguagem singular e a nova geração segue atentamente pelas vias dos seus mestres. Bénard da Costa (1991: 169) resume-o exemplarmente: “[Em todos estes filmes há] a crença total (...) na capacidade totalizante do cinema para representar a comédia humana ou a tragédia humana e para a representar culturalmente, como única e última arte capaz de assumir esse sentido globalizante”. É, pois, deste modo, que “nos anos 80, até ao nível da cinematografia mundial, [o cinema português] foi um fenómeno demasiado único para que não ressaltasse a sua singularidade” (BÉNARD DA COSTA, 1991: 169).

Face a estas características bem definidas e a uma aceitação plena no contexto internacional, chegados aos anos 1990, o cinema português prosseguirá ainda caminhos percorridos desde o Cinema Novo.

Em termos políticos, estes são tempos de uma integração plena na União Europeia. Também por isso, o dinheiro dos fundos europeus continua a chegar e a apoiar Portugal como um dos parceiros menos desenvolvidos. A par desse dinheiro europeu começa a instalar-se uma consciência ocidental de protagonismo da cultura. Quando o PS (Partido Socialista) chega ao poder em 1995, depois de 10 anos de cavaquismo,⁵ Portugal cria, pela primeira vez, um Ministério da Cultura. Essa criação torna-se importante no

5. Cavaco Silva e o PSD (Partido Social Democrata) lideraram Portugal durante 10 anos, 8 dos quais com maioria absoluta.

6. O ICAM é um novo nome sucedâneo do IPACA, que, por sua vez, surgiu no lugar do IPC.

7. *A comédia de Deus* (João César Monteiro, 1995) e *As bodas de Deus* (João César Monteiro, 1999).

8. Para uma lista completa ver <http://imdb.com/name/nmo210701/awards>.

sentido de dotar os agentes culturais com uma voz interveniente na governação. E é desse modo que o ICAM⁶ (Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia) cria planos diversos de apoio ao cinema, alargando o leque de subsídios a longas-metragens (criando, por exemplo, apoios a Primeiras Obras), e generalizando os apoios específicos a curtas-metragens.

Em 1989, estreia *Recordações da casa amarela* (João César Monteiro, 1989), o filme que catapulta o talento internacional de João César Monteiro. O filme vence o Leão de Prata no Festival de Veneza e o realizador é elevado a cineasta de culto nos circuitos internacionais. Os seus filmes seguintes, especialmente aqueles que completam a trilogia de João de Deus,⁷ criaram uma verdadeira aura artística. Para além disso, Manoel de Oliveira prossegue a sua carreira fulgurante – de que se destacam *Non ou a vã glória de mandar* (Manoel de Oliveira, 1990) e *Vale Abraão* (Manoel de Oliveira, 1993) –, com um filme produzido por ano desde 1990. Filmes sempre presentes nos Festivais de Cannes ou Veneza.⁸ Deste modo, dois decanos do cinema português prosseguem as suas carreiras de sucesso com filmes decisivos para a consolidação da Escola Portuguesa. Também outros realizadores prosseguirão as suas filmografias, como alguns nomes do Cinema Novo (Fernando Lopes, António-Pedro Vasconcelos, José Fonseca e Costa), ou nomes que surgiram nos anos 1980 (como João Botelho ou João Mário Grilo).

Mas o extraordinário fôlego que trazem os anos 1990 está numa nova explosão de filmes e novos realizadores, figuras que são decisivas para a renovação da Escola Portuguesa. Ainda no final da década de 1980, estreiam-se na realização Pedro Costa e João Canijo, respectivamente com *O sangue* (Pedro Costa, 1989) e *Três menos eu* (João Canijo, 1988); enquanto que, no início da década, estreia-se Teresa Villaverde, com *A idade maior* (Teresa Villaverde, 1991). E todos estes filmes passarão a constar, também, dos grandes festivais europeus. À volta destes nomes mais consensuais, surgirão ainda outros, com carreiras mais fragmentárias, de que se podem destacar: Joaquim Sapinho, Manuela Viegas, Joaquim Leitão, Solveig Nordlund ou Leonel Vieira, entre outros. Paulo Branco continua a ser o produtor de muitos destes realizadores (incluindo Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Pedro Costa, João Canijo e Teresa Villaverde),

mostrando como a sua perseverança é importantíssima para permitir um contínuo no cinema português.

A profusão de nomes na década de 1990 mostra, desde logo, uma profunda diversidade de olhares, característica essencial, desde sempre, da Escola Portuguesa. Contudo, as grandes linhas mestras da Escola continuarão a ser válidas, ainda que com diversas *nuances*. A grande e mais radical diferença está numa procura renovada dos protagonistas destas histórias: “Alguns dos filmes portugueses mais interessantes dos anos 1990 escolheram personagens de crianças ou adolescentes para seus protagonistas” (FERREIRA, 2007: 223). Essa escolha é tanto mais interessante quanto todos estes filmes pretendem questionar a identidade portuguesa, no contexto novo e desafiante da Europa unida e com um fundo histórico de Império. É, por isso, que nos anos 1990 há uma alteração no modo como as histórias se apresentam: ainda que nos anos 1980 o cinema português olhe Portugal com um certo desencanto e, sobretudo, passividade, o cinema dos anos 1990 vai mais longe já que, com uma situação financeiramente confortável, os filmes voltam a olhar, agora para uma geração mais jovem, com renovados sentimentos críticos e de desilusão em relação ao futuro. Como afirma a cineasta Teresa Villaverde: “[Estes filmes] têm muito a ver com uma geração sem perspectivas, com um mundo confuso, cheio de incertezas e com jovens que não sabem o que devem fazer para serem felizes” (VILLAVERDE in ALMEIDA, 1994: [s/p]).

Com a predominância de protagonistas tão jovens, os filmes da nova geração da década de 1990 são, sobretudo, filmes que questionam a autoridade, porque põem em causa o núcleo familiar. Na verdade, estes filmes caracterizam-se por famílias disfuncionais, com conflitos internos graves. Torna-se notório, nesse sentido, a generalização de um sentimento de orfandade (muitos dos jovens não tem um rosto reconhecível como família). É também com esse sentimento que a geração de 1990 olha para uma nova vaga de personagens: os luso-africanos que, apesar de uma integração política pacífica, sofrem de um crescente grau de afastamento social e económico.

É nesse caminho que surgem duas geografias essenciais: uma Lisboa gigante que esmaga as personagens (sobretudo em Teresa Villaverde e Pedro Costa), e um interior esquecido, que

se torna uma marca de um Portugal profundo (bem visível nos filmes de João Canijo ou João Mário Grilo).

Com uma crescente importância durante a década de 1990, retoma-se uma diluição da ficção, patente em filmes importantes do cinema português, como os citados *Acto da primavera* (Manoel de Oliveira, 1963), *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) ou *Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1977), onde a ficção e o documentário coexistem na criação de algo novo. Para esta diluição concorre a significativa ajuda da introdução do digital – de que é caso paradigmático a obra de Pedro Costa.

Pedro Costa: Continuidade e Rupturas

Pedro Costa (n. Lisboa, 1959) abandonou uma licenciatura em História para ingressar na Escola Superior de Cinema. Em 1987, já realizara a premiada curta-metragem *Cartas a Júlia*. Em 1989, como afirmado anteriormente, estreia-se na realização de longas-metragens com *O sangue*, presente no Festival de Veneza. Com uma fotografia a preto e branco, de rico chiaroscuro, e uma composição de imagem fortíssima, em *O sangue*, apesar de objecto singular na obra do realizador, já é patente a relação particular que Pedro Costa vai estabelecer ao longo de toda a sua obra com os seus actores (profissionais e/ou não-profissionais), através do seu posicionamento e integração no enquadramento, em combinação com uma sensibilidade física. Também já são visíveis a precisão do corte e a elipse (declaradas influências de Bresson, mas também caminho percorrido pela Escola Portuguesa), que o próprio cineasta explica: “A história está no plano. E depois de um plano está outro plano, e o que se passa entre esses dois planos é que é importante. É aí que tudo se joga (...)” (COSTA in MOUTINHO, 2005: 28). Em *O sangue* também já está latente um sentimento de orfandade, os laços familiares são ténues e difíceis, mas a narrativa é menos o objectivo de Costa, o seu enfoque está na sensibilidade emocional expressa não só pelos actores como pelos espaços que habitam – que na progressão da sua carreira se vão tornar cada vez mais ‘naturais’ até ao ponto de uma abstracção quase total do quotidiano real.

“Fotografado a preto-e-branco, [*O sangue*] apresenta, pelo menos em estado embrionário, as principais características de um mundo peculiar: um extremo cuidado com a geometria da imagem, tanto em grande plano como em plano geral, onde

a profundidade de campo não procura nenhum tipo de ilusão (excepto a óptica, naturalmente) mas, ao invés, se preocupa em não criar sentidos extra-imagem; é uma imagem reflectida em si mesma, na qual o jogo no seio da infinita paleta cromática do preto-e-branco está longe de algum tipo de propósito transcendente. Em *O sangue* a escuridão está literal e metaforicamente ajustada à ambiência (termo que prefiro, neste caso, a ‘atmosfera’) de uma história que, como sempre em Costa, não tem verdadeiramente grande importância no filme” (MOUTINHO, 2005: 26 – 27).

Em *Casa de lava* (Pedro Costa, 1994), segunda longa-metragem de Pedro Costa, em muitos aspectos um filme de charneira no seu percurso enquanto realizador, entre os quais se conta ser neste que pela primeira vez apresenta comunidades migrantes, tema que vai percorrer três das suas quatro longas-metragens seguintes, vão acentuar-se uma segurança do ritmo de montagem e a elipse. Este é o filme em que Costa começa a recorrer a actores não-profissionais, para além dos profissionais. É ainda o filme em que Costa inicia a sua reflexão da questão nacional através do confronto com as comunidades migrantes cabo-verdianas que se estabelecem em Portugal através do percurso de Mariana, uma enfermeira portuguesa, que acompanha um trabalhador cabo-verdiano em estado de coma ao seu país. Aí encontra uma paisagem árida e vulcânica, habitada por um povo que se balança entre a atracção e a repulsa por um Portugal (do passado colonial) para onde migra ou onde tem familiares.

Deste modo, mantém-se uma unidade temática com a Escola Portuguesa que coloca em jogo esta questão do país, sendo muito importante frisar a dimensão da invenção formal que se lhe associa (desde o cinema novo). Vários realizadores constituem-se também como ‘grupo’ pois nos seus filmes identifica-se a partilha de certos dados formais – como a importância do material literário ou a teatralidade como instrumento antinaturalista (casos de Manoel de Oliveira, João Botelho, José Álvaro Morais, Alberto Seixas Santos, João César Monteiro). Por um lado, Costa insere-se nesta unidade temática – “We make films as members of society, although there are many people who make films, or see films today, and who think that we live on Mars, or the planet in *Terminator*, or wherever, but no, we live in a society, Japanese, Portuguese, English (...). Upon what, finally, is this society based? What happens in this society,

ours?” (COSTA, 2007: 12) – por outro, é aqui que Pedro Costa inicia uma linha de ruptura, ao estabelecer como foco do seu questionamento particular o posicionamento de comunidades externas que se tornam internas.

Em *Ossos* (Pedro Costa, 1997) deixamos a Cabo Verde encontrada em *Casa de lava* para encontrar no degradado Bairro das Fontainhas, em Lisboa, aqueles que efectivamente percorreram as redes de migração entre os dois países. Costa procura nos seus actores não-profissionais a capacidade de exprimir as frágeis relações emocionais quando a vida de um casal de jovens, seus amigos e familiares, é transtornada pelo nascimento de uma criança. Em *Ossos*, Costa aperfeiçoa o seu apurado sentido de mínima exposição para máxima ênfase: “sometimes in the cinema, it’s just as important not to see, to hide, as it is to show. The cinema is perhaps more a question of concentrating our gaze, our vision of things. (...) cinema could show things that everybody knows, that everybody wants to recognize, and at the same time, not show certain things which are very violent, which must be hidden. (...) what is not in *Ossos* are, among many other things, drugs. There’s another absence in the film, and that’s you, (...) that is to say, [at the end] there’s a girl who closes a door and who looks at you, and the door is closed on you. That means that you can’t enter this film. (...) Or, in another way, it’s better that you don’t enter this film, into this world” (COSTA, 2007: 1 – 4). Costa cria, assim, uma expressão única de espaço cinematográfico, em que as Fontainhas parecem engolir-se a si próprias, em que cada sequência tem quase invariavelmente a duração de um plano, e em que esse plano ganha domínio sobre o anterior pela condensação da emoção na composição da imagem, no posicionamento particular dos actores, na sugestão das sombras.

Ainda com linha narrativa pré-definida, em *Ossos* Costa concentra-se, cada vez mais, na presença dos actores não-profissionais em cujas vidas se encontra a verdade da sua representação: “the boy is really poor, the housekeeper, she’s a housekeeper, the neighbourhood, it’s a real neighbourhood. We’re not in a studio, but even if there’s a desire to be something of a documentary, it’s nevertheless fiction that carries, that saves the film” (COSTA, 2007: 5). A tensão claramente presente entre ficção e documentário é outro dos caminhos que Costa

vai explorar, até porque segundo o seu olhar “(...) the primary function of cinema is to make us feel that something isn't right. There is no difference between documentary and fiction here. (...) Somebody took a machine in order to reflect, to think and to question” (COSTA, 2007: 3).

De facto, os filmes de Pedro Costa perseguem, em continuidade com vários exemplos de filmes essenciais da Escola Portuguesa – como *Acto da primavera* (Manoel de Oliveira, 1963), *Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1977), *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964), *Os mutantes* (Teresa Villaverde, 1998), *Ganhar a vida* (João Canijo, 2001), para citar exemplos tão dispersos no tempo e na proveniência – uma hibridez, onde ficção e documentário se entrecruzam para criar algo de novo, algo que suplanta um género definido. Pedro Costa por ele próprio: “Never in my life have I thought: am I making a documentary? Am I making a fiction, and what are the ways to make one or another? They don't exist. We film life (...)” (COSTA, 2005: 135).

Assim, depois de terminada a rodagem de *Ossos*, Pedro Costa foi desafiado por Vanda Duarte, uma das atrizes amadoras das Fontaínhas, a fazer um filme em que estes actores não-profissionais passassem a ser eles próprios e, ao aceitar o desafio, o realizador começava *No Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000): “Costa começou a apanhar um autocarro para o Bairro das Fontaínhas (...), dia após dia, com uma pequena câmara digital dentro do saco. A experiência durou mais de dois anos” (FERREIRA, 2000: s/p).

No longo processo de trabalho com que desenvolve *No Quarto da Vanda* Pedro Costa vai encontrar também uma filiação com o cinema português, que em outros momentos pode hesitar em nomear face às evidentes influências de Bresson, Ozu, Tourneur. “A partir do momento em que vi *Trás-os-Montes* foi finalmente a oportunidade de começar a ter um passado no cinema português (...), fez (...) com que, ao começar a pensar num filme, seja sempre a pensar a partir de alguém, real, um rosto, uma maneira de andar, um sítio, mais do que uma história” (COSTA in MOUTINHO, 2005: 29).

Compreensivelmente, como o nota Lemière (2006: 738), a unidade da Escola Portuguesa também é construída na apropriação (mais ou menos colectiva e mais ou menos contraditória) por

um certo número de cineastas, de meios determinados que lhes permitam reduzir as dificuldades de produção e os obstáculos à criação ou aumentar o controlo sobre a fonte de financiamento. António Reis e Margarida Cordeiro são exemplo paradigmático nas suas produções de *Trás-os-Montes* (1977) e *Ana* (1984), na forma como não abrem mão da necessária lentidão do seu processo criativo, para isso submetendo-se a orçamentos de produção extremamente reduzidos.

“Foram precisos seis anos a António Reis e Margarida Cordeiro para construir e conceber as imagens de *Ana*, para as realizar num filme. *Trás-os-Montes* e *Ana* são, na realidade, a obra de uma vida, na medida em que reúne, concretiza e culmina toda a experiência dessa vida, uma experiência criadora, solitária (...). numa altura em que a indústria parece optar unanimemente pelo regresso aos filmes de série, os dois mantêm, em alto grau, a exigência de uma criação artística, de uma linguagem singular (...)” (LARDEAU in VVAA, 2001: 235).

Este cinema “artesanal” vem da afirmação da liberdade do cineasta e procura constante dos meios dessa liberdade contra toda a norma industrial. É artesanal não no sentido de não ser profissional, mas pelo valor dado ao tempo como bem mais precioso, mais precioso do que o dinheiro. Pedro Costa radicaliza este aspecto a partir de *No Quarto da Vanda* ao reduzir a sua equipa e material de filmagem drasticamente – filma sozinho com uma câmara digital.

A grande ruptura entre Pedro Costa e os realizadores citados é a de que Costa pode viver do cinema. Durante o largo período entre a mobilização do Cinema Novo e os anos 1990, a não profissionalização era a norma (LEMIÈRE, 2006: 738), ou seja, os realizadores portugueses encontravam noutras actividades o seu suporte económico, tais como o ensino na Escola Superior de Cinema (casos de António Reis, Paulo Rocha ou Alberto Seixas Santos), de empregos na televisão pública (casos de Fernando Lopes ou Alberto Seixas Santos) e de outros ofícios no cinema ou exteriores ao cinema (caso de Margarida Cordeiro, psiquiatra) ou viviam mesmo quase sem recursos (caso esporádico de João César Monteiro).

Esta diferença relativamente à “profissionalização” de Pedro Costa vem do tipo de financiamento disponível a partir dos anos 1990, quando a integração de Portugal na Comunidade Europeia abre o cinema português a dispositivos específicos no domínio

do cinema, quer sejam directamente da Comunidade Europeia (programa MEDIA), quer sejam do Conselho da Europa (fundo Eurimagem), quer de alguns países europeus, como a França ou a Alemanha (co-produções).

Mas o que também é muito interessante é que Costa, na sua procura de equilíbrio de poder entre quem filma e quem é filmado, na responsabilidade com que pega na câmara, estende essa “profissionalização” aos seus actores residentes das Fontainhas: “It’s like a studio system. We go to work everyday. We have our economic structure – everyone gets paid the same – and we have our stars” (COSTA in LIM, 2007: s/p). Costa enfatiza a relevância que as pessoas presentes neste processo de trabalho têm: “De qualquer forma eu nunca poderia inventar coisas tão fortes, tão belas e tão certas como as que a Vanda e os outros todos dizem neste filme. A única coisa que posso fazer é agradecer-lhes e organizar tudo para que eles surjam ainda mais fortes” (COSTA in ROBERT, 2001: 92).

Em *No quarto da Vanda*, com a câmara digital, Costa encontra também a resposta para outra das suas preocupações na relação entre quem filma e quem é filmado, uma forma não intrusiva, pesada ou predatória de trabalhar, uma posição ética. Para Costa, a tão importante intimidade com os actores pode, assim, ser cada vez mais forte: “A câmara Mini-Dv parecia-me o instrumento ideal para este filme. É verdade que é discreta e aproveitei esse facto. Não gosto de me impor nem às pessoas nem aos sítios. Receber e agradecer o que o cinema me dá sem nunca abusar... (...) No bairro eu tinha-me tornado o “homem que filma”, e isso dava-me prazer” (COSTA in ROBERT, 2001: 92).

Já *Onde jaz o teu sorriso?* (Pedro Costa, 2001) é um filme sobre o casal de realizadores Jean-Marie Straub e Daniëlle Huillet enquanto procedem à montagem do seu filme *Sicília!* (Straub e Huillet, 2001). Perante o percurso até aqui traçado, fica óbvio que Pedro Costa não iria conduzir este trabalho pela via da entrevista acoplada a excertos do filme a ser montado pelos cineastas. Mais uma vez, Costa encerra-se num quarto, agora não é o de Vanda, mas sim uma pequena sala de montagem onde Huillet se concentra num ecrã enquanto faz correr fotogramas para a frente e para trás à procura de um ponto de corte possível. O outro duplo enquadramento é o da porta por onde entra e sai Straub enquanto discute efusivamente com a metódica companheira.

São poucos os planos que nos conduzem ao exterior deste quarto: três planos num auditório onde Straub fala a alunos do Studio National des Arts Contemporains de Fresnoy (embora estes nunca sejam visíveis), um plano no corredor adjacente e um plano que espreita outra sala de montagem onde trabalha um técnico. A dialéctica está entre a janela/ecrã da mesa de montagem e a porta da sala: “Costa faz o enquadramento, fixa, compõe o seu plano, ilumina, mas o menos possível, para não incomodar, conhece cada vez melhor a *mise-en-scène* do lugar e tenta antecipar o esquema da montagem, pensa nos diversos ângulos, não esquece os “pequenos planos”, não salta para as situações mais “picantes”, aceita perder muito para não sabotar o que filma” (LOUNAS in VVAA, 2001: 289).

Em *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006) voltamos a encontra-nos perante os residentes das Fontainhas, agora re-alojados em apartamentos sociais totalmente anti-sépticos de um branco agressivo. Ventura, um ancião cuja mulher o abandonou, vagueia entre o velho e o novo bairro. Os homens e mulheres que encontra nos quartos dos bairros são os seus filhos – todos lhe chamam “papá”. Esta genealogia abrangente entre as personagens configura-se enquanto comem, fumam, contam histórias, vivem. Mais uma vez, os planos geralmente estáticos, de longa duração, constroem-se em si mesmos como quartos (para além dos reais quartos físicos), espaços através dos quais há um tempo de leitura, onde se experiencia a colaboração.

Posto isto, ao longo da sua obra, Pedro Costa foi apurando uma característica essencial, o desencorajamento da identificação por parte do espectador. A recusa de contra-campos (face ao campo apresentado), forma convencional de atrair o espectador para o espaço da personagem, é o seu sintoma mais evidente. “I believe that today, in the cinema, (...) you don’t see a film, you see yourself. (...) You don’t see anything else, you don’t see the film on the screen, you don’t see a work, you don’t see the people who make things, you see yourself, and all of Hollywood is based on this. (...) When [the spectator] begins, rarely, to see a film, it’s when the film doesn’t let him enter (...). The spectator can see a film if something on the screen resists him” (COSTA, 2007: 5).

Por último, podemos salientar que, em conformidade com a configuração da Escola Portuguesa, também o reconhecimento

do valor da obra de Pedro Costa assenta numa forte legitimação externa advinda da presença e premiação em festivais internacionais e, por consequência, certas posições no espaço de distribuição comercial de alguns países (como a França, país onde mais regularmente são distribuídos os filmes portugueses; a Itália, a Bélgica, ou o Japão). Esta legitimação externa é tanto mais necessária porque a legitimação interna da produção nacional, desenvolvida inicialmente pela mobilização dos cineastas do Cinema Novo face ao cinema ideológico do Estado Novo, se revelou sempre precária. Até porque, pelas mais diversas circunstâncias, Portugal tem como atitude cultural constante uma auto-crítica sistematicamente feroz.

Assim, desde *O sangue* que começam a afirmar-se tanto as continuidades – reflexão social/nacional, ‘orfandade’ das personagens, sobreposição de uma estrutura formal em relação à narrativa, elipses narrativas, presença da cidade esmagadora, hibridização entre ficção e documentário, legitimação externa – quanto as rupturas – integração do ponto de vista externo, utilização da câmara digital, radicalização da presença dos actores não-profissionais num processualismo colaborativo, “profissionalização” artística (não industrial ou comercial), total recusa de contra-campos – que Costa vai estabelecer com a Escola Portuguesa. Mas, para Costa, o posicionamento ético torna-se um momento fundador: “há mais a ganhar com a troca e a paciência do que com a expressão vampírica da sua própria imaginação” (LOUNAS in VVAA, 2001: 285). A primeira prioridade é fazer com que a relação de forças com o filmado seja equilibrada, é sempre necessário o acordo que o cinema estabelece com aquilo que capta. Subjacente está o interesse que Costa tem em fazer transparecer através do cinema a qualidade épica da vida quotidiana das pessoas. “Staking out a radical middle between documentary and fiction, he has invented a heroic and quite literal form of Arte Povera, a monumental cinema of humble means” (LIM, 2007: s/p).

O cinema de Pedro Costa tem, hoje, uma visibilidade internacional só comparável a Manoel de Oliveira ou João César Monteiro. Muito deste interesse tem origem na voz original do seu trabalho. Contudo, como tentámos provar, o cinema de Pedro Costa tem uma filiação profunda com a história do cinema português, seja por condições de produção, características

temática ou técnicas. Mas aquilo que é mais importante e decisivo nos seus filmes – a dimensão ética – é algo profundamente ligado à condição política do cinema português (e da sua escola). Essa condição – onde o cinema *é vida* – é essencial e transversal à história do cinema português desde o Cinema Novo.

Referências

- ALMEIDA, Pedro Dias. “O filme de uma vida fechada – entrevista com Teresa Villaverde”. In: *Revista Visão*, nov. 1994.
- ALVES COSTA, Henrique. *Breve história do cinema português: 1896 – 1962*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1978.
- BÉNARD DA COSTA, João. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1991.
- BÉNARD DA COSTA, João. *O cinema português nunca existiu*. Lisboa: CTT Correios de Portugal, 1996.
- BÉNARD DA COSTA, João. *Cinema Português: Anos Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- COELHO, Eduardo Prado. *Vinte anos de cinema português: 1962 – 1982*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1983.
- COSTA, Pedro. “A closed door that leaves us guessing”, In: *Rouge*, n. 10, 2007. <http://rouge.com.au/10/index.html>. Consulta em 29 de jan. de 2008.
- COSTA, Pedro. *Cinéma portugais: des films qui permette la pensée*. Lille: Cineluso, 2003.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (coord.). *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- FERREIRA, Francisco. “Tentação de Existir. No Quarto da Vanda”. In: *Jornal Expresso*, 2000. http://www.expresso.pt/cartaz/artigos/interior.asp?edicao=1479&id_artigo=ES19217. Consulta em 14 de julho de 2001.
- GALLAGHER, Tag. “Straub Anti-Straub”. In: *Senses of Cinema*, n. 43, abril - junho de 2007. <http://www.sensesofcinema.com/contents/07/43/costa-straub-huillet.html>. Consulta em 29 de janeiro de 2008.
- HASUMI, Shigehiko. “Adventure: an essay on Pedro Costa”. In: *Rouge*, n. 10, 2007. <http://rouge.com.au/10/index.html>. Consulta em 29 de janeiro de 2008.
- LEMIÈRE, Jacques. “Um centro na margem”: o caso do cinema português. In: *Análise Social*, vol. XLI, n. 180. p. 731-736, 2006.
- LIM, Dennis. “Director’s quest for truth among the downtrodden”. In: *The New York Times*, 29 de Julho de 2007.
- MOUTINHO, Anabela. “Quando o digital liberta - Pedro Costa ou o cinema português inconformado”. In: *Revista Tecnologia e Sociedade*, n. 1, Outubro de 2005.
- NEVES, Mauro. “O cinema português anterior a 1974”. In: *Bulletin of the Faculty of Foreign Studies, Sophia University*, n. 33. p. 169-220, 1998.
- PINA, Luís de. *História do Cinema Português*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1986.

- RIBEIRO, M. Félix. *Filmes, figuras e factos da história do cinema português: 1896 - 1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.
- ROBERT, David. "O Lugar de Pedro". In: *Digital Cinema*. Porto: Departamento de Cinema, Audiovisual e Multimédia de Porto, 2001. (Col. Odisseia nas Imagens)
- ROCHA, Paulo. "Six questions à Paulo Rocha". In: *Semaine de cinéma portugais*. Rouen: Cineluso, 1990.
- VVAA. *Resistência*. Porto: Departamento de Cinema, Audiovisual e Multimédia de Porto 2001.



FOTOGRAMA COMENTADO

Uma imagem, uma escolha

FRANCESCA AZZI

Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP

Diretora dos festivais *Indie* - Mostra De Cinema Mundial - e *Fluxus*

Entre mais de 158 mil fotogramas que compõe um filme de 110 minutos em película, uma imagem, ou talvez um pequeno conjunto delas, (quadro a quadro composto, 10 fotogramas para uma leve sensação de movimento ou mesmo 24 para obtermos 1 segundo de “verdadeira” sensação de que há uma imagem cinema-to-grá-fi-ca), poderia impor a força conceitual de um todo?

Refletindo um pouco sobre o título desta seção... O fotograma só existe enquanto tal no filme em película. Quando Pedro Costa filmou *Casa de lava*, em 1994, o fez em 35 mm. Isto faz com que este fotograma específico tenha uma materialidade, uma informação íntegra, fotográfica, em estado bruto. O fotograma é uma parte, um arquétipo – que o cinema deixará como arqueologia. Além disso, é um material orgânico que, de certa forma, imita uma intenção também orgânica do olhar, artificializando-o, no entanto, fotograficamente, e forjando uma técnica para “fazer ver o movimento”. O fotograma animado simula uma organização da cena, a partir de uma seqüência de imagens fixas que se movimentam.

Costa escolheu como fotógrafo o francês Emmanuel Machuel, que ampliou o horizonte de dificuldades do filme (e da minha escolha deste fotograma), acrescentando cores, numa fotografia de contrastes deslumbrantes: escuro/cor, noite/muito escuro/luz.

Sinto-me escavando imagens para encontrar aquela que represente esta integridade do filme de Costa. (Se isto pudesse dar certo... afirmaria que esta escolha, esta pequena parte, poderia quem sabe contar um pouco da história do próprio cinema.)

O fotograma foi diluído pelo fenômeno digital em frame, continuamos a percebê-lo como quadro ou plano, mas sua dimensão genética mudou toda a história. Quando montou *Casa de lava* com Dominique Auvray, talvez Costa não o tenha editado digitalmente, porque os processos mais atuais de conversão para edição ainda não estavam disponíveis (havia a telecinagem, mas os *scanners* só existiriam a partir de 1998). Talvez eles tenham montado o filme numa moviola, quem sabe lidando ainda mais com esta fisicalidade da película. E esta história só tem 14 anos...

A imagem dada

Em primeiro plano, está Leão (o belo Isaach De Bankolé, o Timothy de *Manderlay*, filme posterior – de 2005 – do diretor dinamarquês Lars Von Trier), e atrás dele, em segundo plano, Mariana (atriz de origem portuguesa nascida na Áustria, Inês de

Medeiros; irmã de Maria de Medeiros) – personagens centrais da trama.

Os dois estão juntos nesta paisagem monocromática, feita de cinzas vulcânicas, um lugar mais inóspito do que estranho, mas maravilhoso geograficamente, especial, um arquipélago chamado Cabo Verde – é dia, mas qualquer sinal de cor reluz, como o vestido vermelho dela e a gola azul de sua camisa. Leão está olhando para cima, pensativo, triste, e Mariana, de cabeça baixa, está se redimindo, tentando montar este quebra-cabeça que é Leão, sua história, este país, a vida. Este momento entre os dois é síntese de uma história cheia de pequenos enigmas pessoais.

A história do filme

Casa de lava mostra o retorno de Leão, operário que ao cair na construção entra em coma por dois meses e assim é devolvido pelos patrões portugueses a seu país natal. A enfermeira Mariana que o acompanha, fica para dar-lhe um destino, já que ninguém vai recebê-lo ao chegar e ela não consegue apenas abandoná-lo ali.

O filme se desenrola como uma espécie de *thriller*, uma narrativa de suspense, mas sem muitas ações. Conhecemos aos poucos os personagens que nos darão pouquíssimas pistas sobre suas histórias pessoais. Mariana quer saber quem é Leão, mas não consegue desvendar com facilidade.

Pedro Costa, em *Casa de lava*, trata de um possível lugar para uma não-existência, nesta ex-colônia portuguesa, arquipélago de ilhas vulcânicas. Lugar que quase todos querem abandonar, marcado pelas cinzas do solo, pela escuridão da noite negra. Negra como a pele de seu personagem central, o homem que, doente, volta à terra mãe, iluminada pelo contraste do sol forte, da aridez, e da volição crioula de partir para Portugal.

Por que partir de sua terra para outra? Por que emigrar? Abandonar ali memórias, mulheres e uma vida sossegada. Viver uma vida à margem da felicidade, à margem de tudo, pela sobrevivência... Os emigrantes têm tantas razões, nenhuma convincente o bastante para consolá-los.

Mariana, no entanto, faz o caminho inverso dos emigrantes cabo-verdianos, e passa a ter uma existência incomum. Esta terra deixada por quase todos da aldeia é a sua redescoberta. Vaga pelo vilarejo com seu vestido vermelho, não toma banho, não come e tenta reconstruir a história daquele homem desacordado, no leito.

Conhece os habitantes, e se julga capaz de compreender quem é o pai, os irmãos, a amante, ou a vida pregressa de Leão. Trabalha como enfermeira, cuidando das vacinas. Mariana parece estar presa naquele lugar desconhecido que, por isso mesmo, parece fasciná-la. As pessoas falam a língua local, o crioulo.

Edith (a atriz veterana Edith Scob, que hoje tem 71 anos) é a personagem mais enigmática, a branca imigrante que se deixou ficar na terra estranha, a amante, aquela que sustenta a todos, a adorada. Edith vive lá, com o filho, já moço, desde pequeno. Ela foi ao encontro do marido que faleceu, não quis retornar. Parece ser o reflexo de uma Mariana no futuro, um pouco confusa, louca, vagante, estupefata pela sensualidade dos homens negros, receptiva à cultura crioula, ao jogo, à cachaça, ao sexo, à brincadeira com as cartas e à música tocada só para ela.

Edith é aquela a quem Leão escreve as cartas do exílio. Na carta, lida por Tina (irmã de Leão) para Mariana, a revelação e uma metáfora possível da casa de lava.

“Meu amor, o nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita, pelo menos 30 anos. Pela minha parte, torno mais novo e volto cheio de força. Eu gostava de te oferecer 100.000 cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, a casinha de lava que tu... Aqui não percebo... e um ramalhete de flor de quatro tostão. Mas antes de tudo coisa bebe uma garrafa de um vinho bom e pensa em mim. Aqui, o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem. No outro ontem, o meu aniversário foi a altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram, chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera todos os dias, todos os minutos. Todos os dias aprendo umas palavras novas, bonitas, para ti. Não era bom aprendermos uma língua nova, só para nós dois? (...) Às vezes tenho medo de construir estas paredes... Eu com a picareta e o cimento e tu com o teu silêncio, uma vala tão funda que te empurra para o longo... (...) Às vezes perco as força e julgo que vais esquecer-me.”

O pai músico, o irmão, Tina e Tano são todos personagens com traços locais, não se abrem muito, falam por alegorias e são um bocado abandonados, mas festeiros. Já Leão, o expatriado que volta do coma para seu solo (e ali sim, o solo é fundamental para definir a relação do homem com sua pátria) é um ser com passado. Ao acordar do coma, Leão está jogado no chão, caído da cama do hospital e diz “minha terra...”.

A nova metáfora

Pedro Costa trata de um lugar tão real, das questões políticas

que envolvem a pós-colonização, a imigração, as condições de trabalho em Portugal, mas não de maneira explícita. Seu cinema é essencialmente político, mas sua visão é, em certo sentido, antropológica. Ele observa seus personagens com olhos opacos... Uma aura de mistério os recobre, vão se mostrando aos poucos, vagam daqui e dali, ora noite, ora dia, caminham do posto de saúde à vila, da praia ao vulcão extinto.

A visão de Costa é um pouco também a visão de descoberta de sua personagem Mariana que compra novas sandálias (para explorar o lugar caminhando naquele chão de pedregulhos, pura lava seca). Ambos portugueses, ambos fascinados por outras formas de existência. Se Mariana é gentil e aberta a uma visão daquele lugar, também o é a visão de Costa.

Uma revelação vale muito para Pedro Costa, ele não entregará as cartas marcadas ao espectador. No seu diálogo de gêneros, usa personagens locais, pessoas comuns que se misturam aos atores, que falam crioulo e dançam seu arrasta-pé alegre e gritando: juventude em marcha! O cinema de Costa mantém sua originalidade porque faz confluir suas próprias idéias para um projeto maior, conceitual.

Costa desenha seus cadernos de imagens buscando um vínculo qualquer com a realidade, mas risca por cima um desenho e descobre ali outra camada, seus personagens não correspondem a nenhuma expectativa pré-determinada, estão se construindo, se desconstruindo. Assim desmorona clichês e cada imagem em si é um universo de significados numa ordem não esperada.

“As situações cotidianas e mesmo as situações-limite não se assinalam por algo raro ou extraordinário. É apenas uma ilha vulcânica de pescadores pobres. Apenas uma fábrica, uma escola... Nós passamos bem perto de tudo isso, até mesmo da morte, dos acidentes, em nossa vida corrente ou durante as férias. Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. (...) mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, isso é um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos,

nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês.” (DELEUZE, 1990: 31).

São as situações registradas por Costa, nesta ilha sem esperança, que a transformam em algo além do que “apenas uma ilha”, como ressalta Deleuze no texto acima. Com seus planos longos e estudados, seu ritmo observador e calmo, ele coloca em jogo uma nova percepção “da coisa”. A casa de lava é uma nova metáfora, fresca, sem correspondências em nenhum outro conteúdo banalizado do clichê. A “casinha” é uma construção que se dilui no sentido da distância, do silêncio, do exílio, de uma felicidade idealizada do amor, porém não alcançável, sujeito a se derreter e a endurecer no esquecimento.

Cinema é seqüência. Mas se um fragmento de filme, ou um frame/fotograma, pode falar por si, como questionado no início deste texto, é porque no caso deste cinema carrega consigo uma construção de sentidos que ultrapassam a expectativa de um clichê – este signo banal e sem mistérios.

Volte lá na imagem

Se você observar bem esta imagem dada... mesmo se não tiver assistido ao filme. Veja bem como está posicionado este homem, seu olhar, sua angústia e esta mulher, esta paisagem, o que são? O que representam? São amantes, estão brigando, são de origens diferentes? O que diz este rosto forte e esta cabeça baixa... E se podemos, em nosso limite cognitivo, perceber alguma coisa guiado apenas por nossas vidas ordinárias, e nossos quereres, esta imagem condiz com algo que conhecemos? Há uma quebra. Pedro Costa reanima a metáfora.

A inquietação de Mariana a faz uma personagem em movimento. Quando, neste momento, dialoga com Leão, depois de tanto tempo procurando a verdade, entrega-se ao desejo de ser indeterminada e sem destino. Nesta seqüência, perto do vulcão extinto, eles finalmente se encontram, se desentendem, conversam, brincam. Há uma leveza, um momento de empatia entre as diferenças.

A partir daí, sabemos intimamente que o cinema de Costa não deverá terminar nos letreiros.

Referências

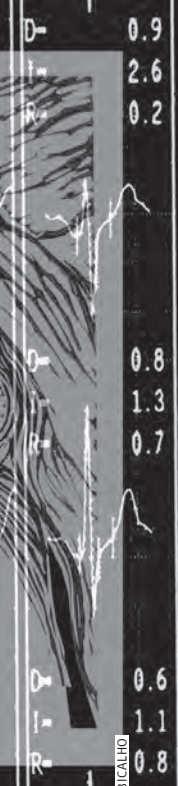
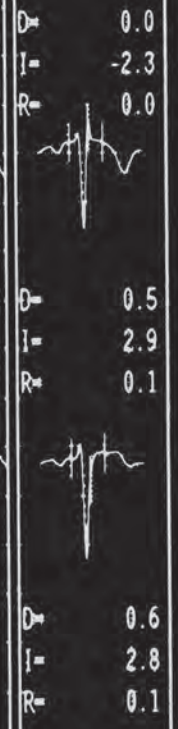
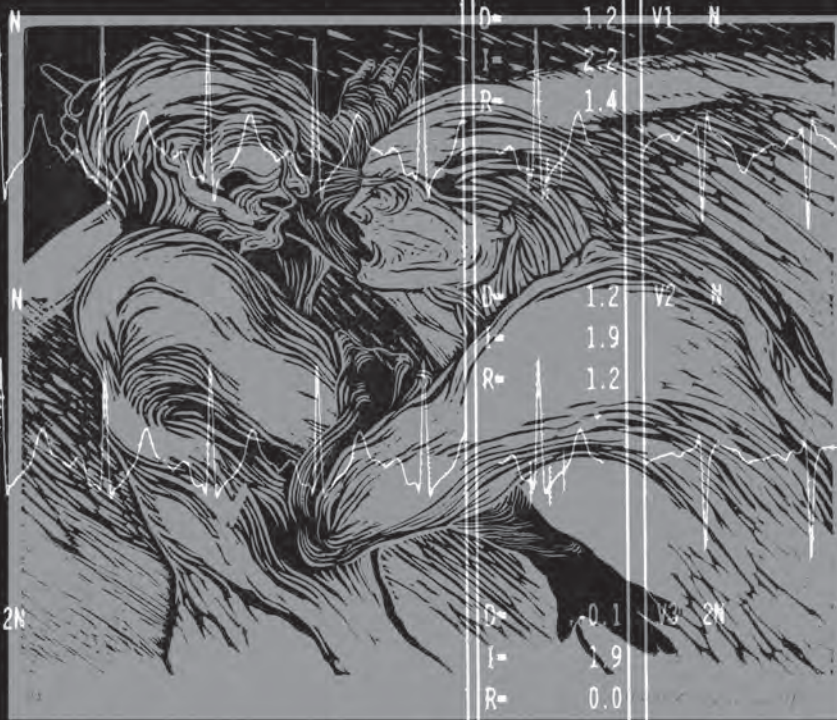
DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.





F o r a - d e

- c a m p o



Louis Malle e a paixão do incesto: notas sobre *Le souffle au coeur* & *Damage*

DEBORA BREDER

Doutora em Antropologia pela UFF

Resumo: Este artigo analisa as representações sobre o incesto e sua proibição na obra de Louis Malle – cineasta francês nascido em 1932 e falecido em 1995 – a partir do enquadramento de dois longas-metragens: *Le Souffle au coeur* (1971), cuja trama está centrada na relação incestuosa, consciente e consentida, entre mãe e filho; e *Damage* (1992), que retrata a relação de um homem casado com a namorada de seu filho.

Palavras-chave: Incesto. Cinema. Louis Malle.

Abstract: The present work discusses the representations of incest and its interdiction in the work of Louis Malle – a French filmmaker that was born in 1932 and died in 1995 – through the analysis of two movies: *Le Souffle au coeur* (1971), based on a conscious and consented incestuous relationship between mother and son; and *Damage* (1992), that shows the relationship between a married man and his son's girlfriend.

Keywords: Incest. Cinema. Louis Malle.

Résumé: Dans cet article nous analysons les représentation de l'inceste et sa prohibition dans l'oeuvre de Louis Malle – cinéaste français né en 1932 et mort en 1995 – à partir de deux longs métrages : *Le Souffle au coeur* (1971), dont le scénario est centré sur la relation incestueuse, consciente et consentie entre mère et fils ; et *Damage* (1992), qui traite de la relation d'un homme marié avec la petite amie de son fils.

Mots-clés: Inceste. Cinéma. Louis Malle.

... j'ai une conviction intime:
je ne serai jamais pour l'ordre établi...

Louis Malle

Este artigo analisa as representações sobre o incesto e sua proibição na obra de Louis Malle – cineasta francês nascido em 1932 e falecido em 1995 – a partir do enquadramento de dois longas-metragens: *Le Souffle au coeur* (1971), cuja trama está centrada na relação incestuosa, consciente e consentida, entre mãe e filho; e *Damage* (1992), que retrata a relação de um homem casado com a namorada de seu filho. Assim, enquanto o primeiro filme apresenta um clássico caso de incesto – talvez o mais clássico dentre os clássicos para a *cultura ocidental moderna*, se pensarmos no lugar outorgado a *Édipo Rei* em seu panteão –, o segundo apresenta uma relação que, a princípio, poderia ser caracterizada como um simples caso de adultério de um homem casado com uma jovem mulher, não fosse o detalhe de ser esta, justamente, a namorada de seu filho. O detalhe, contudo, é significativo: é justamente nesta relação – absolutamente central para a trama – que encontramos, nos termos de Françoise Héritier (1979: 219), o *incesto de segundo tipo*, definido como “a relação que une dois consangüíneos do mesmo sexo que partilham o mesmo parceiro sexual”.

Em contraposição à clássica definição de incesto – considerado, *grosso modo*, como a união ou relação sexual, a princípio heterossexual, entre consangüíneos e afins nos graus proibidos pelas leis ou pelos costumes – a noção de *incesto de segundo tipo*, mais abrangente, foi desenvolvida pela autora para tentar dar conta de uma série de interditos que não se referem nem ao casamento, nem à reprodução, e aqueles que se referem aos parentes por afinidade.

Partindo da teoria lévi-straussiana da proibição do incesto, fundada no imperativo da troca, Héritier interroga a *lógica simbólica* do interdito, dimensão que de seu ponto de vista teria sido negligenciada pela teoria anterior. Conforme pondera, a reflexão do homem sobre si mesmo não poderia ser apenas de ordem abstrata, sendo elaborada também a partir de sua concretude, o que implica necessariamente uma reflexão sobre o *corpo humano* e um dado natural de base, irredutível e incontornável: a *diferença dos sexos*. Nessa perspectiva a autora postula a existência

1. Para fundamentar esse argumento a autora assinala a ausência de uma única possibilidade lógica no tocante às terminologias de parentesco: em contraposição às classificações “havaiana” (F=FB=MB), “sudanesa” (F≠FB≠MB), “eskimo” (F≠FB=MB) e “iroquesa” (F=FB≠MB), todas encontradas na experiência etnográfica, ela constata a inexistência de (F=MB≠FB), donde conclui que a noção de identidade não poderia passar pela equiparação aos parentes cruzados em detrimento das relações paralelas. Como nota Viveiros de Castro, “de fato, a oposição entre relações paralelas e cruzadas pode ser negada (fórmulas ‘havaiana’, ‘sudanesa’ e ‘eskimo’) ou afirmada (fórmulas ‘iroquesa’ e ‘crow/omaha’), mas não pode ser embaralhada” (VIVEIROS DE CASTRO, 1990: 6).

2. Louis Malle nasceu em 30 de outubro de 1932 em Thumeries, no norte da França, e faleceu em 23 de novembro de 1995, em Los Angeles, Estados Unidos. Ao longo de sua carreira dirigiu vinte e cinco longas-metragens, vários curtas-metragens e uma série em sete episódios sobre a Índia para a televisão. O diretor filmou em diversos países – principalmente na França e nos Estados Unidos –, e transitou por diversos “gêneros” – do drama psicológico à comédia *western*-musical –, enveredando tanto pela ficção quanto pelo documentário. Por sua idade e pela época em que realizou seu primeiro longa-metragem, Malle foi considerado por certos críticos como um dos precursores do movimento conhecido como “nouvelle vague”.

de um sistema ideológico que seria universal, englobando as mais heterogêneas crenças relativas ao incesto, e que estaria estruturado na oposição entre o *idêntico* e o *diferente* – categorias universais que articulariam o pensamento simbólico. A definição de idêntico passaria fundamentalmente pela comunidade de sexo, constituindo esta diferença a marca elementar da alteridade a partir da qual se estruturaria toda ideologia.¹

Assim, a lógica simbólica do incesto estaria ancorada na oposição entre o idêntico e o diferente. O incesto caracterizar-se-ia como o *cúmulo do idêntico*: o encontro de humores idênticos, de substâncias idênticas, mistura ou justaposição, em última instância, de uma mesma identidade partilhada. Este excesso de idêntico implicaria, geralmente, risco, perigo iminente ou desequilíbrio.

Em suma, de acordo com essa ótica a proibição do incesto constituir-se-ia na proibição do cúmulo do idêntico conforme este seja concebido nas mais diversas sociedades. A autora observa, entretanto, que se o cúmulo do idêntico é considerado perigoso e nefasto em certos domínios, ele pode ser procurado por suas qualidades benéficas em outros. Tratar-se-ia de determinar o que é mais conveniente em todos os domínios da vida biológica, da vida social e do mundo físico, e se é preferível associar coisas idênticas ou diferentes.

O “sopro” das barricadas de maio.

“O incesto é um falso problema” (MALLE, 1971: 75).

Proferida em 1971, na ocasião do lançamento de *Le souffle au coeur*, esta declaração ilumina um aspecto fundamental acerca das representações e discursos simbólicos sobre o incesto na obra de Louis Malle, cineasta que trilhou um caminho bastante particular na cinematografia francesa.²

Para o diretor, a proibição do incesto não passaria de uma norma anacrônica que teria como função ajudar na manutenção das “estruturas rígidas” das sociedades ocidentais modernas. Em sua ótica, o interdito não se justificaria mais e estaria fadado a desaparecer devido tanto ao suposto “desmoronamento” dos rígidos alicerces dessas sociedades, quanto aos seus avanços técnicos e científicos. O incesto constituir-se-ia em um “falso problema” simplesmente porque a sua interdição já não teria mais razão de ser.

Para compreender esse ponto de vista é preciso considerar que Malle partilhava a crença, muito difundida, segundo a qual a proibição do incesto teria como finalidade evitar os pretensos riscos decorrentes de relações consangüíneas, ou seja, impedir um possível aumento de caracteres recessivos perigosos. Para Malle, a proibição do incesto estaria ancorada na genética e seu fundamento seria eminentemente biológico. Com o advento da pílula, os “efeitos [geneticamente] desastrosos” do incesto poderiam ser evitados, e não haveria mais qualquer razão para a manutenção do interdito.

Do ponto de vista do diretor, *Le souffle au coeur* (1971) representaria um libelo contra a moralidade retrógrada, um filme potencialmente contestador: ao retratar o incesto como uma singela história de amor entre mãe e filho, sem maiores conseqüências, o cineasta supunha estar contribuindo para desmistificar o tema, tornando-o uma idéia mais aceitável.

Ao considerar essas declarações é preciso lembrar que o filme foi realizado no início dos anos 70, ainda nos rastros de Maio de 68. Esses eram tempos de ruptura, quando o “É proibido proibir” manifestava-se em todos os campos: na política, nas artes, nas relações cotidianas e familiares. Para Malle, como para muitos de sua geração, essa época presenciava “um mundo que desmorona com seus tabus sexuais e políticos” (MALLE, 1971: 108). Em outras palavras, acreditava-se estar diante da iminência de grandes transformações políticas e culturais.

De fato, o final dos anos 60 e o início dos 70 viram, dentre inúmeros eventos, a Revolução Cultural na China, a morte de Che Guevara, a invasão da Tchecoslováquia marcando o fim da Primavera de Praga, as barricadas em Paris, Armstrong caminhando na Lua, Allende presidente no Chile... Anos que assistiram ao crescimento dos movimentos feministas, de homossexuais e outras “minorias” – como o movimento pelos direitos civis nos EUA –, ao florescimento da juventude hippie, aos protestos contra a Guerra do Vietnã, à resistência armada às ditaduras na América Latina... Eventos embalados ao som do rock, viagens de ácido, amor livre e grandes festivais. E sobre os quais pesava as ameaças da Guerra Fria, com seu apocalipse nuclear.

Nesse conturbado contexto, a contestação ideológica não se restringia apenas às questões políticas, intelectuais ou artísticas: a reivindicação por mudanças abarcava, inevitavelmente, a esfera

dos costumes e dos valores cristalizados nas representações acerca do corpo, da sexualidade e das relações entre os gêneros. Em uma entrevista de 1971, por exemplo, Malle defendia a liberdade sexual, invocava Reich e pregava a revolução (MALLE, 1971: 75).

A ação de *Le souffle au coeur* (1971) transcorre em 1954, em Dijon. Essa ênfase não é aleatória, posto que o diretor queria retratar uma família burguesa e provinciana justamente durante o período que seria, em sua avaliação, signo da “dissolução da hegemonia do império ocidental”, quando a “antiga ordem ainda reina”, mas estaria na iminência de dissolver-se. 1954, vale lembrar, é o ano da queda de Dien Bien Phu, ano que dá início ao desmoronamento do império colonial francês.

O protagonista do filme é Laurent, um adolescente um tanto introspectivo. Em plena primavera de 1954, observando partidários colonialistas e manifestantes anticolonialistas confrontando-se em passeatas pelas ruas de Dijon; convivendo com um pai severo e distante, e uma mãe próxima e calorosa – além de dois irmãos camaradas que vez por outra caçoam dele por ser o “queridinho da mamãe” –, Laurent se vê às voltas, um certo dia, com um pequeno problema de saúde: um sopro no coração. A partir desse momento sua rotina será completamente alterada. Após um breve período de reclusão, ele parte com a mãe para uma estação de tratamento. Durante essa estadia, mãe e filho tornam-se cada vez mais próximos. No 14 de julho, finalmente, enquanto a França está em festa, comemorando a Revolução, e o povo bebe, dança e confraterniza, ocorre o que, diante das circunstâncias, parecia inevitável: a consumação do incesto, à meia luz, entre mãe e filho.

Assim como o ano, pode-se dizer que essa data tampouco foi escolhida pelo diretor de forma aleatória. Se as aventuras e desventuras de nosso jovem protagonista transcorrem no início do desmoronamento do império colonial francês, o desenlace da ação, ou seja, a consumação do incesto – que marcaria a suposta libertação de Laurent do grupo e de suas constringentes normas – ocorre justamente na data em que se comemora a ruína do *Ancien Regime* e o advento de uma nova ordem.

Na época de seu lançamento, pode-se dizer que *Le souffle au coeur* (1971) suscitou acaloradas polêmicas, tanto por parte do público quanto da crítica especializada, sendo criticado seja

por sua ousadia ao retratar um incesto entre mãe e filho, e com final feliz; seja por não levar às últimas conseqüências sua contestação dos valores burgueses, já que nem a família, nem a sociedade acabam inteirando-se do ocorrido, não sendo, portanto, confrontadas.

Em suma: “Desdramatizar o complexo de Édipo”, questionar a família “tradicional e patriarcal”, com seus indefectíveis “valores burgueses”, denunciar a “repressão sexual” – eis alguns dos pleitos supostamente assumidos pelo cineasta em *Le souffle au coeur* (1971), longa-metragem cujo argumento teria surgido quando o cineasta trabalhava em um projeto (nunca realizado) sobre a utopia – sobre o que poderia representar a noção de utopia tendo em vista os acontecimentos de 1968.

Um “sonho utópico”

Considerado como um “falso problema”, é curioso notar, contudo, que a temática do incesto reaparece duas décadas depois na obra do diretor, dessa vez em *Damage* (1992). O incesto também é o motor maior dessa trama e, ao contrário do que ocorrera no filme anterior, a transgressão da proibição acaba causando alguns episódios trágicos, dentre os quais um suicídio, uma morte acidental e um auto-exílio. O incesto, ao menos em *Damage*, não parece constituir-se exatamente em um evento sem maiores conseqüências para os envolvidos.

O protagonista do filme é Stephen, um homem de meia idade, casado e bem sucedido profissionalmente, que se apaixona por Anna, a namorada de Martyn – seu próprio filho. Anna é uma mulher misteriosa, solitária, independente, fascinante, atormentada; sempre vestida de negro, ela encarna uma das inúmeras representações da *femme fatale*, possuidora de um magnetismo que a tudo e a todos atrai – inclusive a tragédia.³ Ao longo da trama, vamos-nos inteirando de alguns episódios de sua vida, dentre os quais figura o suicídio de seu irmão, demasiado devotado, ao que parece, à irmã...

Stephen e Anna têm um caso, pois – Martyn descobre, e ocorre então a tragédia.

Ao considerar esse aspecto trágico de *Damage*, não deixa de ser curioso encontrar, oculto sob uma história de amor e traição, o fantasma do incesto de segundo tipo. Conquanto haja no filme uma referência evidente a um incesto (embora não concretizado)

3. Pode-se dizer que a personagem é definida quase como um “tipo”, ao qual o título francês do filme claramente alude: *Fatale*. A *femme fatale* é aquela que “attire irrésistiblement ceux qui l’approchent”, sendo que fatal implica a idéia de “ruína”, “morte”, “destino”, “sina”. Já o título original do filme, *Damage*, evoca a idéia de “dano”, “prejuízo”, “injúria”. Ao considerar essa diferença nas versões inglesa e francesa, é interessante notar que enquanto na primeira a responsabilidade pelo ocorrido é de certa forma velada – o título não indica explicitamente o causador do “dano” – na versão francesa o responsável é claramente indicado – é aquela que atrai “irresistivelmente” aqueles que dela se aproximam.

entre germanos, o eixo central da trama gira em torno da relação do protagonista com a mulher de seu filho. Nos termos de Hérítier, essa relação caracterizar-se-ia como um incesto de segundo tipo, entre pai e filho, mediante uma parceira comum. Significativamente, quem opera essa mediação incestuosa entre pai e filho é a personagem Anna, a mulher fatal que arrasta involuntariamente o irmão, o namorado e o amante à tragédia.

Uma seqüência do filme que ilumina de modo perturbador essa questão é aquela em que Stephen e Anna se encontram em Paris. Nela vemos Anna, que estava com Martyn em um hotel, deixando o namorado adormecido no quarto, indo ao encontro de Stephen, relacionando-se sexualmente com ele e retornando ao hotel; em seguida, vemos Stephen hospedado no mesmo hotel e observando, incógnito, seu filho acariciando Anna no quarto em frente, em uma clara indicação de outro contato íntimo. O interessante dessa seqüência é que ela evoca, para além do triângulo amoroso, a profunda correlação estabelecida entre pai e filho por intermédio de Anna, que, ao se relacionar sucessivamente com ambos, faz com que suas substâncias se toquem – impregnação de pai em filho e de filho em pai, em um fluxo contínuo. “Redoublement d’identité de la nature par la chair, c’est-à-dire par la semence émise, retenue dans le corps féminin et même l’imprégnant” (HÉRITIER, 1994: 15). Esta seqüência tem algo de inquietante; não por acaso, ao surpreender inadvertidamente seu filho com Anna, Stephen esboça um leve sorriso, deita em posição fetal e chora. É possível presumir que exista, nessa cena, algo mais do que apenas ciúme e remorso movendo o protagonista. O que o assombra, talvez, seja exatamente esse súbito lampejo: pela janela do quarto de hotel ele é o único a entrever, por um instante que seja, o inextricável daquela situação.

O interessante é que, nesse curto-circuito de idênticos, os dois consangüíneos jamais possuem a mesma força, um é sempre um pouco mais forte que o outro e lhe é, portanto, nocivo (HÉRITIER, 1979: 228). De fato, deparamo-nos em *Damage* (1992) com uma relativa desproporção na correlação de forças entre pai e filho, posto que a tragédia que se abate sobre todos atinge com maior violência este último: Martyn – aquele que foi enganado, aquele que não sabia de nada – é quem sucumbe e perde a própria vida. E se Stephen também sofre as conseqüências da transgressão – ele perde a família e é obrigado a renunciar à carreira política

–, amargando um solitário desterro, cabe observar que Anna, que opera a conjunção entre pai e filho, sai relativamente incólume da situação: ela sobrevive, refaz sua vida e se torna mãe.

Nessa triangulação entre Stephen-Anna-Martyn, ou seja, nesse presumido incesto de segundo tipo, não podemos esquecer também a personagem Ingrid, a esposa traída, a mãe que perde o filho. Com exceção de Martyn, talvez seja esta a maior vítima do imbróglio: ela tampouco estava a par da relação entre Stephen e Anna, e perde, de um só golpe, o filho e o marido.

É interessante notar esse aspecto da trama. De certo modo os implicados na relação incestuosa não são apenas os protagonistas do triângulo amoroso. Se Anna é quem opera a mediação incestuosa entre pai e filho, Stephen, por sua vez, opera outra mediação incestuosa, ainda que indireta, entre mãe e filho: ao relacionar-se simultaneamente com Ingrid e Anna, ele faz com que as substâncias de mãe e filho se toquem por seu intermédio. Nessas misturas, trocas, aportes e transferências, simbólicas e físicas, todos estão implicados, direta ou indiretamente. Entretanto, da mesma forma que em outros discursos sobre o tema analisados por Hérítier (1994), ao que parece aqui, também, são os mais fracos, os incautos, aqueles que não sabiam de nada e se deixaram enganar que padecem mais agudamente os malefícios da transgressão. Anna, a causadora involuntária dos sucessivos episódios trágicos – leia-se incestuosos –, a mulher que persegue, nas palavras de Malle, um “sonho utópico”, sai indene.

Em suma, ao aludir explicitamente a um incesto de primeiro tipo em segundo grau em colateralidade (irmão/irmã), embora não concretizado e relegado a um papel secundário na trama, pode-se dizer que *Damage* (1992) evoca implicitamente um incesto de segundo tipo em primeiro grau em linha reta (pai/filho), este sim central para a história.

No filme, nada é expresso formalmente sobre a impossibilidade dessa relação. No entanto, os elementos dramáticos que indicam o contrário estão todos expostos ao longo da trama, alertando, desde o início, para os riscos potenciais desse relacionamento. A pergunta feita pela personagem Ingrid é reveladora e não deixa dúvidas a respeito: ao indagar o motivo pelo qual Stephen não se matara ao descobrir que estava apaixonado por Anna, demonstra, inapelavelmente, que teria sido necessário nada menos do que um suicídio para evitar a tragédia.

Assim, à questão levantada ainda nos rastros de Maio de 68 com *Le souffle au coeur* (1971), “por que este tabu caduco não desapareceria?”, o próprio Malle respondeu, anos mais tarde, com *Damage* (1992). Nessa trama, reencontramos o universo fantasmático que cerca a temática do incesto e sua proibição. Suicídio, morte, exílio: quantas obras literárias ou cinematográficas, quantos mitos ou incidentes relatados na literatura médico-psicológica ou etnográfica não corroboram o fato de que o incesto raramente é uma idéia tolerável socialmente? Enquanto prosseguem os estudos acerca da suposta frequência da prática do casamento incestuoso no Egito e Irã antigos, pode-se dizer que, por sua própria excepcionalidade, esses casos confirmam a extensão da condenação social da qual o incesto é objeto.⁴ Nas sociedades ocidentais modernas – em que pese todo o seu aparato técnico-científico –, nem o advento da pílula, ou de qualquer outro método contraceptivo, nem o desenvolvimento das novas tecnologias reprodutivas colocaram em xeque o interdito (PORQUERES, 2004).⁵

4. Cf. HOPKINS. *Le mariage frère-soeur en Égypte romaine*; HERRENSCHMIDT. *Le xwêtodas ou mariage “incestueux” en Iran ancien*. In: BONTE (org.), 1994.

5. A repercussão alcançada pelo caso dos gêmeos britânicos que se casaram sem saber de seu “grau de parentesco” é exemplar sob esse aspecto. O caso teria sido relatado por um membro do Parlamento britânico na ocasião de um debate, ocorrido na Câmara, sobre a questão do anonimato no dom de gametas tendo em vista o direito do indivíduo de conhecer suas “origens genéticas” – o que evitaria, dentre outras questões, a eventualidade de uniões sexuais demasiado próximas do ponto de vista genético. Os irmãos – concebidos, ao que parece, após um tratamento para a infertilidade e entregues separadamente para a adoção – teriam pedido a anulação do casamento. Cf. *O Globo*, 12/01/2008.

Por último, cabe notar que ao ser indagado a respeito da tradição à qual pertencia, Louis Malle, que se queria totalmente livre das amarras sociais, declarou: “Como escapar à tradição tirânica que desde a infância nos aprisionou, essa tradição ocidental de humanismo cristão, racional, fortemente marcado por Descartes?” (MALLE, apud PREDAL, 1989).

Se considerarmos a condição anunciada pelo cineasta de constante *décalage* – de estrangeiro em qualquer tempo e lugar –, condição esta que seria, em sua ótica, decorrente em grande medida de sua “progressiva libertação de todos os constrangimentos de ordem social, moral ou religiosa”, o reconhecimento dessa filiação, desse *pertencimento* não deixa de ser notável. De fato, por mais “distanciado” ou “livre” que se possa ou que se crê estar dos valores e mitos de seu tempo, forçoso é reconhecer que, como indivíduo, isto é, como membro de uma sociedade historicamente situada, partilhamos todos de um conjunto de representações comuns, de vastos “esquemas de pensamento impensados”, segundo expressão de Bourdieu.

Portanto, em que pesem os esforços de Malle para “desmistificar” o incesto e sua proibição, o incesto não é exatamente o que se poderia chamar de uma idéia tolerável socialmente, como bem o demonstra *Damage* (1992). Nesse

longa-metragem reencontramos antigos temores e inquietudes que rondam o imaginário contemporâneo, sugerindo o quanto essa problemática ainda tem o poder de evocar velhos, novos e insuspeitos fantasmas.

Referências

- BONTE, P. (org.). *Épouser au plus proche*. Inceste, prohibitions et stratégies matrimoniales autour de la Méditerranée. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1994.
- BREDER, D. *Le Souffle au coeur & Damage*: quando o mesmo toca o mesmo em 24 quadros por segundo. (Louis Malle e a temática do incesto). Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, PPGA/UFF, 2003.
- CHAPIER, H. *Louis Malle*. Paris: Éditions Seghers, 1965. Coll. Cinéma d'aujourd'hui.
- FRODON, J-M. *L'âge moderne du cinéma français*. Paris: Flammarion, 1995.
- HÉRITIER, F. "Symbolique de l'inceste et de sa prohibition". In: IZARD, M. & SMITH, P. (org.). *La fonction symbolique*. Paris: Gallimard, 1979.
- HÉRITIER, F. *Les deux sœurs et leur mère*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1994.
- HÉRITIER, F. *Inceste et substance*. Édipe, Allen, les autres et nous. In: ANDRÉ, J. (org.), *Incestes*. Paris: PUF, 2001.
- JEANCOLAS, J-P. *Histoire du cinéma français*. Paris: Éditions Nathan, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, C. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- MARIE, M. *La Nouvelle Vague*. Une école artistique. Paris: Éditions Nathan, 1997.
- PORQUERES, E. "Individu et parenté. Individuation de l'embryon". In: HÉRITIER, F. & XANTHAKOU, M. (orgs.). *Corps et affects*. Paris: Odile Jacob, 2004.
- PREDAL, R. *Louis Malle*. Paris: Ed. Édilig, 1989. Coll. Cinégraphiques.
- PREDAL, R. *50 ans de cinéma français*. Manchecourt: Nathan, 1996.
- SICLIER, J. *Nouvelle Vague?* Paris: Éditions du Cerf, 1961.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. "Princípios e parâmetros: um comentário a *L'exercice de la parenté*". Comunicação n.17, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1990.



No te acuerdes

No te acuerdes

Te acuerdas?

No te acuerdes?

Por uma Política da Voz: Tomás Gutiérrez Alea e as *Memórias do subdesenvolvimento*

ELLEN DÖPPENSCHMITT

Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP

Resumo: Um exame cuidadoso da tradução fílmica de *Memórias do subdesenvolvimento* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, baseado no romance homônimo (1965) de Edmundo Desnoes, contribuirá para o alargamento dos estudos da voz no cinema. Ao evidenciar o registro, a manipulação e a veiculação de sistemas orais, bem como os processos retóricos utilizados na concepção de foco narrativo, estamos diante de um cinema poético-pedagógico de cunho político.

Palavras-chave: Cinema Político. Voz. Literatura. Tradução.

Abstract: Une analyse attentive de la traduction filmique de *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, réalisée d'après le roman homonyme (1965) de Edmundo Desnoes contribuera à un élargissement des études de la voix au cinéma. En relevant le registre, la manipulation et la véhiculation de systèmes oraux ainsi que les processus rhétoriques employés dans la conception de point de vue narratif, nous sommes devant un cinéma poétique-pédagogique à caractère politique.

Keywords: Cinéma Politique. Voix. Littérature. Traduction.

Résumé: A careful examination of the filmic translation of *Memorias del Subdesarrollo* (1968) by Tomás Gutiérrez Alea, based on the homonym novel (1965) by Edmundo Desnoes contribute to the enlargement of the studies about the voice on the cinema. To highlight the record, handling and delivery of oral systems, as well as the processes used in the design of rhetorical focus narrative, we are facing a poetic cinema-teaching of political stamp.

Mots-clés: Political Cinema. Voice. Literature. Translation.

A cinematografia latino-americana, rica em sua tradição, parece ter ficado à margem por um longo período, tanto do interesse de cinéfilos quanto das produções acadêmicas locais, resumindo-se a apenas alguns poucos festivais sobre o tema e poucos trabalhos publicados no país.¹ Isso parece ter uma causa que o estudo *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, de Paranaguá (2003), muito bem ilustra. Nessa obra, o historiador busca justamente ressaltar como o aspecto mercadológico pode contribuir para o desconhecimento, a falta de acesso às produções, bem como o deslocamento deste cinema como objeto cultural a ser valorizado pelos próprios latino-americanos, o que finalmente leva a um empobrecimento da memória cinematográfica local:

“Si en la historiografía internacional los cines de América Latina son minorías oprimidas, marginadas por las mayorías, en la memoria cinematográfica son minorías suprimidas, desaparecidas sin derecho a velorio ni duelo, como tantos difuntos del continente. Por supuesto, habría que deslindar aquí las corrientes dominantes de la historia y sus márgenes, los cánones y las excepciones. Pero en regla general, América Latina está al margen no solamente del *mainstream* cinematográfico (lo que se puede explicar) como del historiográfico (lo que es menos justificable)” (PARANAGUÁ, 2003: 10).

Pensando nessas questões, a pesquisa em andamento no doutorado em Comunicação e Semiótica desenvolvido na PUC de São Paulo procura ressaltar a importância deste cinema, não apenas como um produto estético a ser valorizado por um pequeno grupo de cinéfilos, mas como memória de processos históricos, políticos e comunicacionais mais amplos vividos pela América Latina. Ao revisitar certas obras, seja para compreender o que significaram no período em que foram produzidas, seja para interpretá-las com os olhos do presente, será possível investigar a superação ou a permanência das idéias que quiseram comunicar seus autores.

A obra de Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) como um todo é interessante porque, além dos filmes que produziu, também escreveu importantes textos sobre cinema, o que nos auxilia na compreensão daquilo que o autor pretendia comunicar, especialmente se considerarmos que ele aparece em um período extremamente importante para o cinema na América Latina. Contudo, não foi um artista que poderíamos chamar de “datado”. Encabeçando o movimento que ficou conhecido como *Nuevo Cine*

1. Ressalva deve ser feita a importantes críticos e historiadores que sempre enfocaram este cinema. José Carlos Avellar, Maria do Rosário Caetano e Sílvia Oroz são exemplos.

2. Aqueles que foram exibidos no Brasil aparecem com os títulos traduzidos, aqueles que não, permanecem com os títulos no original.

Latinoamericano, continuou produzindo até as últimas décadas. Além do filme *Memórias do subdesenvolvimento* (1968), objeto deste artigo, podemos destacar outros importantes filmes seus: *Una pelea cubana contra los demonios* (1969), *A última ceia* (1976), *Hasta cierto punto* (1982), *Morango e chocolate* (1993) e *Guantanamera* (1996), só para citar os mais conhecidos.² Na pesquisa mais ampla sobre Alea, ressalta-se a competência deste importante pensador da cinematografia latino-americana, pois foi realizador e crítico de uma nova maneira de se fazer cinema no continente. Entender seus filmes, com base em suas propostas estéticas, nos leva a compreender algo a mais: o lugar ocupado pelo artista dentro do processo histórico-político mais amplo, os fluxos comunicacionais entre diferentes artes (no caso específico deste artigo, as relações entre a literatura e o cinema) e, finalmente, o papel da voz e a importância que assumem as questões do foco narrativo nas diferentes experimentações que compõem não apenas o filme *Memórias...*, mas sua cinematografia de uma forma mais ampla.

Muitos foram os críticos do cinema de Tomás Gutiérrez Alea. Ao longo das últimas décadas e até então, somente a título de exemplo, podemos facilmente nomear os latino-americanos Silvia Oroz (1985), Ambrósio Fornet (1987), Carlos Avellar (1995) entre muitos outros, assim como os europeus Michael Chanan (1990) e, mais recentemente, Nancy Berthier (2005). Todos eles, nas mais diferentes perspectivas, trataram de compreender o conjunto das obras de Alea dentro de seu marco histórico, seja priorizando as análises de suas próprias obras ou complementando-as com outras resenhas e críticas de outros ensaístas, ou ainda com entrevistas feitas ao próprio diretor.

Pouco mais de dez anos após sua morte e também de sua última produção (*Guantanamera*, 1995) inicia-se este trabalho, sabendo que não será uma tarefa fácil a de acrescentar às análises feitas uma nova perspectiva que possibilite reconstruir sua obra e, mais que isso, revelar o quanto seu cinema se apresenta como referência para qualquer compromisso futuro com o cinema regional. Contudo, apego-me ao que disse Fornet (1987), visando a contribuir naquilo que este crítico anunciava no prólogo de seu livro:

“El analisis comparativo de los juicios incluidos en este volumen podría servir, además, para un estudio de la recepción y la crítica cinematográficas destinado a mostrar

– o más exactamente, a demostrar – cómo las imágenes y los mensajes producidos por una determinada cultura se revitalizan o fosilizan al entrar en contacto con otros espacios ideológicos y culturales” (FORNET, 1987: 15).

Assim, é de meu maior interesse poder contribuir para o estudo da crítica cinematográfica com base em análises de cunho estético que não desconsiderem aquilo que para Alea era seu maior interesse: o “espectador”. Nesse sentido, acredita-se que o papel do cineasta como “comunicador” poderá ser compreendido tanto com base nos preceitos que o levaram a reivindicar seu direito aos recursos expressivos que garantissem a função “revolucionária” de seu cinema, como através de sua expressão, de maneira mais ampla, dentro das vanguardas latino-americanas, assimilando e rompendo os códigos tradicionais da cultura e, sobretudo, provocando nos mais diversos públicos o sentimento de que o cinema, ao mesmo tempo que diverte, ensina.

Ao longo deste artigo serão apresentadas algumas idéias que estabelecem vínculos entre uma estética da voz e uma vocação pedagógica no filme *Memórias do subdesenvolvimento* (1968), ficção que pode ser identificada como um texto representativo de um cinema político, cuja linguagem revela simultaneamente o didático e o poético, presentes nas reflexões do artista.

Com base na comparação e análise de algumas cenas do filme e de algumas passagens do livro, aproximamos dos estudos de comunicação textos que representem interlocuções interessantes entre a linguagem literária, a linguagem audiovisual e a cultura latino-americana. Considerando que *Memórias...*, assim como seus outros filmes, de maneira geral, são um importante campo para a compreensão de um universo mítico e poético e sua contraparte paródica, próprios da cultura latino-americana, é possível encontrar elaboração de interessantes processos de tradução intersemiótica, centrados especialmente no trabalho com a voz.

Parece oportuna uma análise que priorize o percurso de realização da obra, evidenciando relações de proximidade entre as diferentes produções: o livro e o filme. Investigar essas relações em termos de trajetórias marcadas por revoluções políticas, regimes militares, pela luta resistente contra a hegemonia hollywoodiana e por uma busca de identidade cultural torna esta análise fundamental, por problematizar as trocas realizadas na fronteira entre um fazer cinema nacional (latino-americano) e possíveis traduções advindas

de outras matrizes culturais e, portanto, de outras linguagens que então aparecem inscritas no audiovisual.

A natureza pedagógica do cinema de Tomás Gutiérrez Alea

Considerar que Tomás Gutiérrez Alea se insere em um movimento cinematográfico de natureza política é tarefa óbvia, porém não sem ressalvas. Para compreender o conjunto de suas obras no seio de um processo histórico, marcado por uma certa ideologia, como foi a da Revolução Cubana de 1959, e suas repercussões no campo das artes com o aparecimento do ICAIC,³ assim como de outras instituições, será pertinente analisar com mais cuidado as propostas estéticas em jogo nesse contexto e de que maneira a própria *autoria* de Alea (por mais que ele a negasse) resultou no avanço de um tipo de cinema que, se bem era político, tinha também pretensões pedagógicas: um cinema que não apenas refletisse a história, mas que dispusesse de e, sobretudo, propusesse ferramentas para transformá-la. Foi esse o objetivo de um cinema proposto para educar as massas, em nome de razões revolucionárias, mas não sem antes considerar a possibilidade de entreter. Aí reside aquilo que o próprio Alea considerava um *cinema de síntese*: através do espectador – já não mais passivo – seria possível transformar a própria condição da obra de arte, pois esta deveria servir para lhe causar tanto uma emoção quanto a reflexão e, desta maneira, levá-lo a agir sobre sua realidade, transformando-a e transformando-se.

É a natureza pedagógica do projeto de Alea, mais que os seus efeitos no espectador, que este artigo procura evidenciar. Sobre este ponto, será necessário explicitar aquilo que se entende por um cinema educativo, bem como de que maneira Alea e o ICAIC entendiam a relação do cinema com a educação; porém, de momento, importa apenas esclarecer o procedimento da análise empreendida.

Partindo da investigação das estratégias narrativas no campo formal dos filmes de Alea (restritos apenas àqueles de ficção), parece ser possível conectar tais estratégias a uma idéia de pedagogia subjacente ao “objetivo” ou “função” que os filmes deveriam cumprir: o de “dar ao espectador a possibilidade de refletir”. Segundo Alea, em uma entrevista a respeito de *Memórias do subdesenvolvimento*, tal reflexão é obtida mediante o falseamento da identificação que o filme provoca entre o

3. ICAIC: Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica.

Foi o primeiro organismo cultural criado após a Revolução cubana, cujo papel na política cultural do país, entre 1959 e 1991, representou uma série de tensões entre a política cultural oficial e os projetos dos cineastas, revelando os dilemas e questionamentos dos intelectuais cubanos, os debates e as disputas políticas, polemizadas nos filmes produzidos e nas novas tendências estéticas (VILLAÇA, 2002).

personagem e o espectador, levando a um certo desconforto deste último:

“As the film progresses, one begins to perceive not only the vision that Sergio [protagonista] has of himself but also the vision that reality gives to us, the people who made the film. This is the reason for the documentary sequences and other kinds of *confrontation situations* [grifo meu] which appear in the film. They correspond to our vision of reality and also to our view of the protagonist. Little by little, the character begins to destroy himself precisely because reality begins to overwhelm him, for he is unable to act (...) The spectators feel caught in a trap they have identified with a character who proceeds to destroy himself and is reduced to... nothing. *The spectators then have to re-examine themselves and all those values, consciously or unconsciously held, which have motivated them to identify with Sergio* [grifo meu] (...) I feel that it is this sense that the film carries out an operation which is the most revolutionary, so to speak, with regard to the spectator. The film does not humor its audience; it does not permit them to leave the theater feeling self-satisfied. The importance of this phenomenon lies in the fact that it is the pre-condition for any kind of transformation” (GEORGAKAS & RUBENSTEIN, 1983: 158-9).

Nesse trecho da entrevista, já é possível identificar certas estratégias estéticas propostas pelo diretor, tal como a inserção de imagens documentais, o que levaria ao questionamento do espectador sobre a realidade sugerida pelo filme: realidade do personagem? Do filme? Do mundo? Desse modo, coloca-se à disposição uma forma fílmica que interroga a realidade ali representada, permitindo ao espectador confrontar o “saber” do personagem, do diretor e de si mesmo. Entretanto, não se trata de estabelecer uma análise de tipo causa-efeito, ou seja, “a cada estratégia, uma função pedagógica”, pois que, primeiramente, isso levaria a uma investigação centrada apenas no formalismo estético, pois qualquer que fosse o mérito de encontrar uma relação entre os meios e os fins, não se poderia obter tais conclusões apenas com base na descrição formal dos filmes. Seria, pois, necessário investigar também a sua recepção: onde eram exibidos, em que contexto, quem eram esses espectadores?

Por outro lado, não se quer empreender uma investigação que se justifique apenas pelo simples exercício empírico de “buscar as evidências que comprovem a eficácia do intento do artista”, pois isso reduziria o alcance estético dos filmes de Alea. Independentemente de quais tenham sido os efeitos causados

no espectador, a grandeza de sua obra repousa no agenciamento poético utilizado, pois ali se encontra o conceito pedagógico esboçado em um tipo particular de estética, ou melhor, é mediante a composição visual e sonora que se alcança o viés político, implícito em seus propósitos de educar.

É também verdade que as próprias estratégias narrativas são efetuadas dentro de um campo de contingências políticas que lhes é muito mais amplo e que, no caso particular de Alea, inclusive determinaram o tipo de criação artística. Isso posto, não se nega aqui o papel que o próprio regime socialista desempenhou no campo das artes e que Alea, como artista do ICAIC, comprometeu-se com uma certa “conquista coletiva” a serviço da Revolução. Contudo, seguramente não há como deixar de evidenciar que as conjunções possíveis – os rearranjos dentro de um número talvez limitado de combinações – representam aspectos de liberdade em seu processo criativo e que, desta maneira, o cineasta contribuiu (seja por meio das próprias obras fílmicas, seja por meio de sua própria “teoria”) para o avanço da crítica cinematográfica.

Das obras do diretor, seguramente foi *Memórias do subdesenvolvimento* (1968) aquela que apresentou de forma mais clara o seu projeto, dando-lhe também reconhecimento internacional. Contudo, é preciso mencionar aqui que não se trata de ressaltar apenas esta obra; para uma compreensão mais profunda daquilo que se considera o “projeto poético-pedagógico do artista”, será realmente importante analisar o conjunto de seus filmes, especialmente os de ficção, quando então aparecerá o desenvolvimento das relações do artista com a contingência do regime, evidenciando-se também transformações ao longo de sua cinematografia.

Tendo em conta que Alea pretendia, no campo das artes, levar o indivíduo à consciência de sua condição de subalterno às leis burguesas das quais não podia se libertar, em seus filmes os protagonistas não parecem ser o principal personagem, senão o espectador, que já não deve apenas contemplar a obra, mas reagir a partir e apesar dela, pois só assim estaria sendo possível questionar os valores da ideologia burguesa. Ao ver o cinema como um fator de desenvolvimento do espectador, para ele caberia à ficção a descoberta do novo, e não a mera repetição de idéias pasteurizadas.

Seu livro *Dialética do espectador*, publicado em 1982 (La Habana, Ediciones Unión),⁴ era de alguma forma a tentativa de

4. No Brasil foi publicado pela Editora Summus em 1984.

explicitar teoricamente o que pretendia com seus filmes. Composto de ensaios, o livro ainda apresenta seu posicionamento como cineasta militante do Movimento Latino-americano de Cinema Novo. Para armar sua proposição, traz como fundamento a teoria do distanciamento brechtiano para se contrapor à identificação emotiva do personagem do drama e à catarse precipitada por atos que provoquem medo ou compaixão (elementos que, segundo ele, tornaram-se a doxa de um cinema mitificador). Por outro lado, aproxima-se de Eisenstein no que diz respeito à idéia de êxtase (reinvidicando a emoção legítima como geradora de idéias). Ao fazer uma leitura intertextual de ambos (Brecht e Eisenstein), Alea encontra vínculos importantes para a feitura de seus filmes, considerando que é possível ir da imagem ao sentimento e do sentimento à idéia.

Nas páginas desse ensaio, Alea refere-se, em distintas passagens, ao modelo de cinema que pretendia desenvolver, levantando assim importantes questões que auxiliam na compreensão desse caráter pedagógico latente. O autor contesta a tese superficial de que era necessário refutar a fruição estética em nome do projeto de elevar o nível cultural do povo, o que contribuiria para o cumprimento da verdadeira função do cinema. Segundo ele, isso seria limitante, pois o caráter educativo do cinema não estaria no conteúdo dos filmes, mas “o conteúdo social deveria ser introduzido sob uma forma atrativa, isto é, deve ser ornado, temperado de tal maneira que seja agradável ao paladar do consumidor” (ALEA, 1984: 15). Aí já é possível uma primeira aproximação da idéia de uma pedagogia ao nível estético, que é reforçada pelo comentário que aparece mais adiante:

“Algo parecido a proporcionar uma espécie de alimento ideológico de fácil digestão, o que evidentemente não passa de uma solução simplista que considera a forma e o conteúdo como dois ingredientes separados que podem ser misturados numa proporção correta de acordo com uma receita ideal que considera o espectador como um elemento passivo. Isto não pode ser outra coisa que não seja a burocratização da atividade artística e nada tem a ver com uma *concepção dialética do processo de integração orgânica forma-conteúdo* [grifo meu], no qual ambos os aspectos encontram-se unidos e, ao mesmo tempo que se contrapõem, se interpenetram, podendo ocorrer a superação dos mesmos através da realização de um jogo recíproco” (ALEA, 1984: 15-6).

Ora, não seria então essa concepção dialética a chave para a compreensão da pedagogia de Alea? O cinema revolucionário por

excelência deveria ser não aquele que desconsiderasse o processo de maturação e análise da experiência acumulada, mas aquele que “comovesse a base social”, pois assim seria possível revolucionar a superestrutura da arte cinematográfica. É por isso que, para Alea, o fim que tiveram as experiências cinematográficas de Godard não lhe servia, por terem levado à incomunicabilidade com o espectador. Mesmo assim, Alea ressalta a importância desse cineasta para a concepção de suas obras, pelo fato de ser “destruidor do cinema” e, portanto um “revolucionário”; ainda que, nas palavras de Alea, “His intention was clearly to make the revolution in the realm of the cinema before making the revolution in reality” (GEORGAKAS & RUBENSTEIN, 1983: 165).

Nesse sentido, não é raro notar que muitas foram as tentativas por parte de diferentes cineastas em prol da desconstrução de um cinema que, segundo eles, tinha suas bases ideológicas pautadas nos ideais burgueses. Disso resultam as distintas propostas estéticas criadas para refutar tais ideais. Contudo, a questão que subjaz a este artigo só pode ser pensada mediante a diferenciação dos níveis dessa determinação ideológica presentes na arte cinematográfica e, em particular, no detalhamento das bases que conduziram Alea a erigir sua cinematografia: da crítica à proposta de uma estética que não perdesse de vista o espectador, pois é preciso “educar os sentidos” para que uma nova arte cinematográfica realmente possa existir e, a partir dela, um novo homem. O que parece bem justificado quando da leitura de Marx nos Manuscritos Econômicos e Filosóficos, provavelmente uma das inspirações de Alea:

“só pelo desenvolvimento objetivo da riqueza do ser humano é que a riqueza dos sentidos humanos subjetivos, que um ouvido musical, um olho sensível à beleza das formas, que, numa palavra, os sentidos capazes de prazeres humanos se transformam em sentidos que se manifestam como forças do ser humano e são quer desenvolvidos, quer produzidos” (MARX & ENGELS, 1986: 25).

Porém, é preciso indicar corretamente de que maneira o cinema se vincula à ideologia; não apenas como reflexo dos objetos que estão na origem de suas imagens e sons, ou seja, por aquilo que os filmes representam, mas também pelos próprios mecanismos de elaboração e produção da arte em si, questão esta muito bem desenvolvida por Lebel em seu livro *Cinema e ideologia*. Segundo o autor,

“Através da história do filme, das fases da sua fabricação (do seu processo de produção), e por meio do filme, há elaboração, acumulação, formação, produção de ideologia (de um conteúdo ideológico). E, se este conteúdo reproduz a ideologia dominante, não é devido à natureza do cinema, mas porque esse descentramento da essência ideológica dos filmes é um descentramento social, em virtude do qual a ideologia dominante exerce todo o seu peso sobre aqueles que realizam e consomem os filmes” (LEBEL, 1971: 92).

Esse autor chama a atenção porque se distancia da crítica superficial que considerou apenas o aspecto representacional de conteúdos ideológicos como aquilo que deveria ser combatido por aqueles que pretendiam se opor à lógica burguesa do cinema. De fato, para Lebel, é a criação de espaços cinematográficos que forma a ideologia no interior dos filmes e, portanto, “é a posição relacional dos diferentes elementos ideológicos (ou signos) dispostos no filme que determina, no conjunto, o seu efeito ideológico” (LEBEL, 1971: 104). Ainda, a ideologia de um filme depende do impacto concreto do filme no público, que resulta da própria constituição desse público que, em última instância, é diverso. Ainda segundo o autor, “o impacto ideológico de um filme depende do condicionamento ideológico do público ao qual se dirige, e do desvio ideológico e estético que manifesta em relação às formas que originaram este condicionamento” (LEBEL, 1971: 120), o que levaria o cineasta a ter de considerar a realidade ideológica como definida pela relação instável entre o filme e o espectador. Em suma, é possível assim dissociar pelo menos dois níveis básicos para compreender o aspecto ideológico do cinema: forma-conteúdo e produção-recepção dos filmes.

Seria possível dizer que, no caso de Alea, o exercício de fazer filmes implica uma responsabilidade social, dado o alcance do cinema como meio de comunicação de massas. Mas, segundo o cineasta, em entrevista concedida a Évora, interpretaram mal esse aspecto da “responsabilidade social”:

“Cada vez que se ha querido absolutizar su aspecto ideológico – desconociendo que el cine es en primer lugar *un espectáculo* [grifo meu] y, por tanto, *un hecho estético* [grifo meu], una fuente de placer –, su eficacia como arma ideológica se ha visto reducida considerablemente (...) De nada vale hacer películas que intenten promover las más valiosas ideas revolucionarias si el público no va a verlas, o si, lo que es peor, reaccionando contra el filme, rechaza también lo que éste intenta comunicar” (ÉVORA, 1996: 119).

5. Por caráter didático entende-se que todo e qualquer filme apresenta certo didatismo, isto é, a capacidade de orientar os sentidos (o olhar, o ouvir ou a combinação de ambos), e assim consideraremos que este aspecto do cinema é paradoxalmente natural e ideológico, pois a cada vez que se elege um ponto de vista (o lugar de onde fala o cineasta), explicita-se ao espectador o tipo de montagem estabelecida (a técnica). Contudo, nem sempre o espectador é consciente desse processo, o que o torna, na maioria das vezes, “passivo” diante das regras impostas pela linguagem cinematográfica.

6. Os filmes em que encontramos mais elementos para analisar a voz são *A morte de um burocrata* (1966), *Memórias do subdesenvolvimento* (1968), *A última ceia* (1972), *Hasta cierto punto* (1982), *Morango e chocolate* (1994) e *Guantanamera* (1996), mas neste artigo vamos apenas comentar *Memórias do subdesenvolvimento*.

7. Segundo ÉVORA (1996:173-6), há nas obras de Alea uma emancipação que parte do dramático, sendo que a beleza já não é um fim dentro da obra, senão fora dela: “en vez de ofrecérsela [a beleza] al receptor para que la disfrute, se le prepara para buscarla o crearla, sobre todo en su propia vida”. Ainda nas palavras do autor, haveria em Alea (seja em suas conferências, seja em seus escritos teóricos) escassas referências à poesia como meio ou como fim de seus filmes. Por outro lado, cabe ressaltar a capacidade do diretor de ter sido alguém que conciliou proveitosamente a criação artística e a meditação ensaística.

Assim, Évora reconhece que o esforço de Alea não está na busca da beleza, mas na contribuição de saber reconhecê-la e fundá-la. Seu cinema entende-se mediante esse “estilo”, que se expressa na paixão do diretor por descrever a sociedade, substância dramática de seus filmes. Da reprodução sintética das zonas da vida que o artista examina, busca nelas o seu sentido inalienável, ou, segundo Barthes, “a poesia”.

O que cabe então é demonstrar, através de algumas cenas de *Memórias do subdesenvolvimento*, como as estratégias usadas pelo diretor evidenciam uma estética da voz concebida para os fins mencionados: “refletir para transformar”.

Por uma política da voz

A fim de que as análises aqui pretendidas se façam coerentes, talvez seja necessário explicitar de que maneira o caráter didático,⁵ próprio do cinema, é incorporado a uma perspectiva pedagógica em Alea.

Por “vocação pedagógica” entende-se sua intenção de fazer um cinema com pretensões de “educar” os espectadores e, portanto, um cinema preocupado em oferecer um produto estético que desse ao “seu” público elementos para a reflexão, elementos predominantemente pautados em uma linguagem construída exatamente para este fim. Cabe ressaltar que “esse” público era determinado: espectadores cubanos e socialistas; dado importante, uma vez que nenhuma das interpretações possíveis neste artigo está dissociada das contingências socio-históricas relevantes ao processo de criação do cineasta.

Por sua vez, as estratégias estéticas relacionadas à voz, presentes ao longo da produção cinematográfica de Alea,⁶ revelam distintos níveis de preocupação formal. Seja pela combinação de diferentes funções da linguagem (poética, emotiva, referencial), seja pelo uso diferenciado da enunciação (manipulação do foco narrativo), ou ainda pela presença de elementos de distintos universos de oralidade, acredita-se que a combinação das imagens e das *performances* da voz possibilita discutir, por um outro viés, os aspectos ideológicos contidos em seus filmes.

O projeto cinematográfico do diretor resolve-se freqüentemente na integração e tradução de universos de signos tomados de diferentes meios (teatro, cinema, música, literatura), os quais levam à concepção de um cinema ao mesmo tempo poético e político ou, nas palavras de ÉVORA (1996), de um “cinema de síntese”.⁷

Em seus filmes, a relação entre o posicionamento do intelectual diante da arte – que deveria ser “revolucionária” – e as escolhas estéticas adotadas questiona, entre outras coisas, as instâncias narrativas. Considerando a disputa entre a imagem e o

som no “ato de narrar”, a aposta de Alea no uso diferenciado de vozes possibilita não somente criar narrativas a partir delas, mas também recriá-las no ato ficcional, promovendo uma discussão estética pautada por uma política da voz.

No exercício de análise proposto neste artigo, buscamos mostrar como se expressa o interesse pela palavra no cinema de Alea. No livro de Desnoes, o narrador fala de um lugar determinado, proferindo sua posição no mundo. A voz narrativa, em primeira pessoa, confere à história um caráter subjetivo, e portanto um certo distanciamento do mundo, que o personagem expressa na intimidade de seu diário. O presente e o passado misturam-se nas letras: ora nas descrições das lembranças daquilo que fora a vida do personagem, ora nas descrições de sua vida presente, permitindo-lhe a elaboração de teses sobre a história e a condição do homem latino-americano. O principal valor do livro é essa subjetividade expressa na voz interior que confere toda a ambigüidade ao narrador. A título de exemplo, reproduziremos um fragmento do livro de Desnoes e logo descreveremos como no filme de Alea operam diferentes processos de acomodação das subjetividades e objetividades no personagem-narrador, evidenciando a riqueza da manipulação do foco narrativo. Neste trecho, embora o tema central seja a recordação de uma suposta discussão de casal, o motivo do desentendimento é a suposta diferença de posição política entre ambos: ela querendo ir para os Estados Unidos e admirando tudo o que há daquele “lado do mundo”, e ele querendo ficar em Cuba para “observar” a revolução acontecer...

“Creo que la grabadora ya está definitivamente rota, por lo menos está muy estropeada. No me voy a molestar en repararla. Es de lo más relajante dejar que todo se rompa, se pierda – y no preocuparse –, no aferrarse a las cosas y las personas. La grabadora y Laura se rompieron, se han estropeado. De tanto pasar la cinta, yo creo que se rompió la resistencia o algo. La voz va y viene, pero de todas maneras he transcrito toda la conversación.

De tanto poner la cinta y oír a Laura, he logrado verlo todo como algo separado, independiente de mí mismo. Como si escuchara sufrir a otras personas (...) Fue una tortura sadista haber puesto la grabadora y haberla llevado a una discusión... (...)

– Laura estaba leyendo en la cama cuando conecté la grabadora (...):

- Qué estás haciendo?
- No lo ves, leyendo...
- No, quise decir, ¿qué estás leyendo?
- Una cosa banal, frívola y decadente. *The best of everything* (...)
- Sí, la película aquella de Louis Jourdan y la modelo famosa esa. (...) Sí, Joan Crawford, ahora me acuerdo, sobre las mujeres de carrera...
- Eso es lo que quiero ser, una mujer de carrera, estoy cansada de ser una mantenida rica y frívola. Estamos casados, pero vivo como una mantenida. Quiero ser una mujer eficiente en los negocios y apasionada en el amor... Aquí no se puede vivir elegantemente, para eso hay que vivir em Nueva York... (...)
- Por qué no hablamos un poco?
- *What's come over you?* Qué bicho te ha picado?
- Un bicho raro, qué bicho te ha picado. Te gusta mucho hablar de bichos para todo...
- De qué voy a hablar? Cuba es un país lleno de bichos, de gente súaia, de chusmería... Es un país que atrasa como dices tú..." (DESNOES, 2006: 110-11).

Ao transcriar a obra literária para o cinema, Alea decompõe a narrativa (tempo) em primeira pessoa em dois planos (espaço) – subjetivo e objetivo –, transformando o personagem em ator e observador ao mesmo tempo. O discurso que tem sobre si mesmo e sobre o mundo ultrapassa, assim como no livro, a voz subjetiva presente no diário de reflexões e se expande para além do simples relato. E é, então, nessa voz expandida (vozes de comentário do personagem e de outros narradores, vozes mediatizadas, vozes diegéticas e extradiegéticas) que repousa agora a ambigüidade, pois do conjunto delas é possível remeter-se tanto às vivências quanto às recriações das vivências do personagem, através de uma memória que já não mais é única.

É no apartamento, em um momento de completa nostalgia, que o personagem Sérgio liga o gravador em que havia registrado uma conversa com sua mulher, Laura. Nesse instante podemos ouvir a seqüência comentada anteriormente. Através das falas e *maneiras de falar* percebe-se a fragilidade da relação que mantinham e ao mesmo

tempo notamos que Laura (que nesse instante é reconstruída por sua voz) parece ser uma cubana que rechaça sua própria cultura.

Em termos de narrativa cinematográfica e de recursos estéticos utilizados, o que acontece nessa cena é algo muito particular: enquanto ouvimos a voz da mulher, Sérgio a recompõe fisicamente com “vestígios” dela no apartamento; suas roupas, sua maquiagem, seu cheiro e sabor são elementos que vão delineando a mulher ausente. Uma forma para Laura a partir de uma voz de Laura. Assim, parece que uma dinâmica dos “objetos” materiais mais a sua voz corporificam a personagem que, embora não tenhamos a “imagem” para vê-la, podemos construir através de uma memória – não nossa, mas de Sérgio, personagem. Laura nos aparece através dos pensamentos de Sérgio. Entre os dois personagens existe uma relação que se dá no seguinte plano: vozes no gravador e objetos deixados por Laura, evidenciando aí um duplo jogo com as questões do registro da voz, pois é um duplo registro – registro de uma voz no gravador e registro de uma voz na memória, o que remete novamente ao tema central do filme, as *memórias de um subdesenvolvimento*. Portanto, o que há entre as imagens de Laura (que nada mais são que as memórias de Sérgio) e os vestígios de Laura (sua voz, suas roupas e objetos)? Lembremo-nos de que a imagem que vemos de Laura não é sua presença, mas apenas uma lembrança, ou apenas uma fabulação de Sérgio.

Assim, é essa “presença de Laura”, construída particularmente no áudio através de sua inquietude e inadaptação, que faz com que Sérgio a conecte com um possível subdesenvolvimento que quer compreender. Não é a mulher que representa o subdesenvolvimento que vemos em Laura, mas a fabulação possível de um subdesenvolvimento dada pela subjetividade que a câmera nos apresenta.

Os objetos de Laura e a voz de Laura vão se transformando, indo encontrar na figura do próprio Sérgio o seu lugar: do belo ao horror; do pretense desenvolvido e culto ao subdesenvolvido e animal. Assim, na cena final em que Sérgio aparece com as meias dela postas na cara em diálogo com um desenho de outra cara feita com o batom de Laura, vemos uma dupla imagem, a imagem da deformação. Ao mesmo tempo, podemos conectar essa imagem àquelas que Sérgio nos mostrou (objetiva-subjetivamente) na seqüência anterior, através da luneta pela qual via a cidade de Havana, complementadas por sua voz *over*:

“Tudo continua igual. Contudo, hoje parece tudo diferente: Mudei eu ou foi a cidade que mudou?”.

Além disso, e de um outro ponto de vista, o filme ainda se conforma como um jogo entre aquilo que se vê e aquilo que se ouve, evidenciando a multiplicidade e a intermedialidade entre vozes, e assim uma outra memória – diferente daquela que está no livro –, pois agora a memória é não só narrativa, mas dramática. Ao evocar as vozes de poetas, de personalidades históricas, literárias, dos cantores populares ou das emissões radiofônicas – com imagens e sons concretos –, acessamos uma memória da mídia e da cultura, possíveis pelos mais diversos registros orais. Inúmeros exemplos poderiam ainda ser citados, como as cenas de Elena e Sérgio no apartamento, no ICAIC, bem como a visita de ambos à casa (museu) de Hemingway, com a presença do verdadeiro guia que narra aos turistas a vida do escritor.

De maneira geral, no cinema de Tomás Gutierrez Alea é possível observar um interesse direcionado para a fala: do discurso social comunicativo ao discurso individual e especulativo, o cineasta oferece vozes em confronto no grande magma da oralidade (da instalação de vozes antigas, vozes imemoriais, vozes míticas, vozes interiores, vozes ditatoriais etc.). Traz assim o embate de mundos, de tempos históricos, de cosmogonias, de gêneros, de classes sociais. Seu cinema tem por característica uma natureza mista: visual por suporte e por condição, mas contendo os princípios de oralidade na *recepção* e na *leitura*.

A relação de Alea com a palavra pode ser notada em toda sua trajetória fílmica, especialmente em seus nexos com a literatura, gosto pela teoria, propostas dramáticas: aristocratas que discutem teologia, burgueses que julgam a revolução, burocratas que se proclamam porta-vozes, bêbados que conversam com seus cachorros sobre a salvação eterna etc. Aposta na *conversa* como antigo ritual de convivência e na virtude persuasiva da voz humana (ÉVORA, 1996). Seis de suas doze obras de ficção baseiam-se em textos narrativos e duas em idéias procedentes de fontes bibliográficas.

Assim, o espectador, para Alea, seria conectado à obra pela fala, e portanto é possível indagar se entre suas propostas estéticas não estava a de que os espectadores pudessem ver na imagem a voz, sendo a fruição do filme um contínuo em que os signos se complementam, atraindo-se ou repelindo-se. Esse cinema *em*

tensão traz a presença de outros códigos além daqueles próprios do texto puramente cinematográfico, promovendo intertextualidades e realizando-se mediante dialogismos. É assim que a semiose entre os diferentes signos do teatro, do cinema, da literatura e das séries culturais aparece refletida em sua obra, permitindo um exame crítico das funções estéticas exercidas por cada uma das linguagens adotadas no novo meio.

É possível dizer que o texto de Desnoes constitui-se para Alea como um dispositivo, uma vez que este último encontra no texto literário e na voz subjetiva do personagem principal uma possibilidade comunicativa (a voz que reflete uma função didática) que poderia levá-lo à transformação do sistema (função do cinema no momento – cinema de alienação para cinema de reflexão-ação). Da preocupação ontológica sobre o cinema, o filme de Alea critica de maneira ampla a condição do espetáculo, afirmando caber ao cineasta comprometido reintroduzir o poder do signo oral. Assim, recupera o discurso da narrativa – na literatura –, para diferenciar aquilo que se vê-ouve daquilo que se deve ver-ouvir, contribuindo para o alargamento das noções de foco narrativo e construindo, dessa forma, interessantes espacialidades para a voz (a voz que fala do eu, a voz que sou eu, a voz que fala para o eu).

Sobre a inserção da voz narrativa cinematográfica, ainda estão presentes o lugar e o momento que abrigaram o acontecimento vocal, o contexto em que ela foi produzida e a ideologia que perpassa os atos dos sujeitos que conduziram o processo de fala e a sua apreensão. Nesse sentido, evidencia-se a contribuição da literatura para o cinema, levando-se em consideração os fluxos comunicacionais existentes entre escritores e diretores, sendo possível relacionar alguns aspectos que possam enriquecer as teorias, tanto literárias quanto cinematográficas. E ressalta-se a importância de uma interpretação mais aguçada sobre a passagem dos gêneros populares aos meios de comunicação de massa e como isto revela adaptações e acomodações para a voz que são relevantes para a concepção estética observada neste filme em particular. Acreditamos que uma das maneiras de se entender o caráter pedagógico do cinema de Alea seja a observação dos recursos adotados para estruturação do foco narrativo, estabelecendo diálogo com alguns recursos retóricos usados na literatura de Desnoes, como por exemplo a transcrição do diálogo entre os personagens mencionada anteriormente.

Como já mencionou XAVIER (1997), algumas estratégias narrativas no cinema criadas com base em certas opções que o cineasta faz, seja do ponto de vista apenas da imagem, do som ou da combinação de ambos, revelam um alcance estético e ao mesmo tempo político. Em sua análise sobre a adaptação do romance *São Bernardo* de Graciliano Ramos para o cinema por Leon Hirszman, é possível perceber como o relato cinematográfico em primeira pessoa e muito pautado no uso da voz *over* resultou em um interessante jogo de validação de instâncias narrativas, questionando o tempo todo o valor do narrador *over* e seu *poder* na condução do relato dos níveis de diegese no cinema. Com isso – o que na literatura talvez não causasse um problema de poder –, na narrativa fílmica a própria estética que problematiza a voz *over* em primeira pessoa, em detrimento da presença de outras instâncias narrativas, levantava questões de ordem política no campo da história: a enunciação de uma permanência nas estruturas sociais e na qualidade de vida do espaço geográfico que comporta a fazenda de *São Bernardo*, dados os quarenta anos que separavam a obra literária da fílmica.

Esse movimento de questionar a narrativa é o que se pode observar em toda a cinematografia ficcional de Alea, que articula a transgressão das normas consideradas clássicas – com o fascínio pelo relato de experiências – a uma postura política, seja através do jogo de suspensão da narrativa ou pelo reconhecimento de sua crise. Assim, Alea reafirma a narrativa nas citações (excertos de canções, narradores *over*, manipulação do áudio) e nos espaços de aparentes digressões que são criadas pelas discontinuidades e pelo desrespeito à concatenação clássica. Seu cinema se estrutura como uma orquestração de vozes e imagens, marcando o gosto do cineasta pela colagem, pela não-sincronia, pela independência entre as bandas de imagem e som, expondo dessa maneira que estas se estranham e provocam o choque, fazendo com que seus filmes possam tomar duas direções: algumas vezes podem ser bastante conceituais e, outras vezes, poéticos; porém, qualquer que seja o caso, serão sempre filmes políticos.

Referências

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1984.

AVELLAR, Carlos. *A ponte clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa,

- Sanjinés, Alea. *Teorias de cinema na América Latina*. São Paulo, Rio de Janeiro: Edusp, Editora 34, 1995.
- BERTHIER, Nancy. *Tomás Gutiérrez Alea et la révolution cubaine*. Paris: Cerf-Corlet, 2005. (Col. Septième Art)
- CHANAN, Michael. *Memories of underdevelopment*. Tomás Gutiérrez Alea, director and inconsolable memories. Edmundo Desnoes, author. New Jersey: Rutgers University Press, 1990.
- DESNOES, Edmundo. *Memorias del subdesarrollo*. Sevilla: Mono Azul, 2006.
- ÉVORA, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Cátedra, 1996.
- FORNET, Ambrosio. *Alea: una retrospectiva crítica*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1987.
- GEORGAKAS Dan & RUBENSTEIN, Lenny. "Tomas Gutierrez Alea: individual fulfillment and collective achievement". In: GEORGAKAS, Dan & RUBENSTEIN, Lenny (Eds.). *The cineaste interviews: on the art and politics of the cinema*. Chicago: Lake View Press, 1983.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideologia*. São Paulo: Mandacarú, 1971.
- MARX, Karl & ENGELS, F. *Sobre a literatura e a arte*. 3. ed. São Paulo: Global, 1986. (Col. Bases, 16)
- OROZ, Silvia. *Os filmes que não filmei: Gutiérrez Alea*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradicón y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.
- VILLAÇA, Mariana. "América nuestra: Glauber Rocha e o cinema cubano". In: *Revista Brasileira de História*, v. 44, n. 22, p. 489-510, 2002.
- XAVIER, Ismail. "O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo". In: *Literatura e Sociedade*, n. 2, p.126-138, 1997.

Normas de Publicação

1. A *Devires* - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
 - 1.1 Artigos e ensaios inéditos (31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.2 Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.3 Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.4 Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
2. A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas *ad hoc*, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
 - 2.1 Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (*blind review*). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
 - 2.2 Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
3. As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
 - 3.1 A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista:
Devires - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
 - 3.2 A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente) para revistadevires@gmail.com
4. As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
5. O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
6. O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
7. As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
8. As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
9. Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Escorel, 2005)
10. O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.