



MAÍRA FREITAS DE SOUZA

**CINEMA PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO:
A FABULAÇÃO DO REAL EM PEDRO COSTA**

CAMPINAS

2014



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

MAÍRA FREITAS DE SOUZA

**CINEMA PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO:
A fabulação do real em Pedro Costa.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestra em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Maíra Freitas de Souza, e orientada pelo Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

So89c Souza, Máira Freitas de, 1985-
Cinema português contemporâneo : A fabulação do real em Pedro Costa /
Máira Freitas de Souza. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Cinema português. I. Teixeira, Francisco Elinaldo, 1954-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Contemporary portuguese cinema : Story-telling of real in Pedro Costa

Palavras-chave em inglês:

Portuguese cinema

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestra em Multimeios

Banca examinadora:

Francisco Elinaldo Teixeira [Orientador]

Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia

Data de defesa: 18-06-2014

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Maíra Freitas de Souza - RA 076859 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Presidente



Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau
Titular



Prof. Dr. Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia
Titular

RESUMO

A presente pesquisa incide sobre a análise da fabulação do real em um conjunto de filmes do cineasta português Pedro Costa. Sistematizamos sua obra cinematográfica em dois momentos distintos: o *Bloco das Cartas de Fontainhas*, formado pelos longas-metragens *Casa de lava* (1994) e pela *Trilogia das Fontainhas* - composta por *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006) -, além dos curtas-metragens *Tarrafal* (2007), *A caça ao coelho com pau* (2007) e *Lamento da vida jovem* (2012); e o *Bloco da Poética das Artes*, composto por *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), *Ne change rien* (2009) e pelo curta-metragem *Seis bagatelas* (2003).

Palavras-chave: Cinema português, Pedro Costa, fabulação, biografema.

ABSTRACT

The research we intend to develop focuses on the analysis of the story-telling of real in films of the Portuguese cinematographer Pedro Costa. Systematized his work into two distinct phases: "*Letters from Fontainhas*", formed by: *Down to earth* (1994), the trilogy *Letters from Fontainhas* - consisting of *Ossos* (1997), *In Vanda's room* (2000) and *Collossal youth* (2006) -, in addition to the short films *Tarrafal* (2007), *The rabbit hunters* (2007), and *Sweet exorcist* (2012). The second phase, called "Poetics of Arts", is formed by *Where does your smile lie?* (2001), *Change nothing* (2009), and the short film *Seis bagatelas* (2003).

Key words: Portuguese cinema, Pedro Costa, story-telling, biographema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - Intercessão e Biografema.....	17
CAPÍTULO II - Bloco das Cartas de Fontainhas.....	25
II.1 <i>Casa de Lava: A transição.....</i>	26
II.2 <i>A Trilogia das Fontainhas.....</i>	46
II.2.1 <i>Ossos: o encontro com o outro.....</i>	46
II.2.2 <i>No quarto de Vanda: o mergulho no outro.....</i>	61
II.2.3 <i>Juventude em marcha: a fusão com o outro.....</i>	82
II.3 <i>As pedras e o arco: curtas-metragens.....</i>	94
II.3.1 - <i>Tarrafal e A caça ao coelho com pau: filmes-espelho.....</i>	97
II.3.2 - <i>Lamento da vida jovem: síntese-flor.....</i>	110
CAPÍTULO III - Bloco da Poética das Artes.....	117
III.1 <i>Onde jaz o teu sorriso?: por um cinema transcriativo engajado</i>	120
III.1.1 - <i>Seis bagatelas: o cinema vai ao quintal.....</i>	132
III.2 <i>Ne Change Rien: por um cinema da luz.....</i>	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	157
FILMOGRAFIA.....	167
ANEXO - Ficha técnica da obra de Pedro Costa.....	169

*Dedico este trabalho ao meu pai, por sua persistente confiança, e
à minha mãe, por persistir doce em minha memória.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos que se fizeram presentes durante o processo deste trabalho e tornaram o ofício menos solitário.

Meu sincero agradecimento ao Professor Francisco Elinaldo Teixeira que acolheu, com imensa generosidade e doçura, minhas questões e, talvez sem saber, iluminou uma parcela de confiança que eu julgava esquecida.

Aos meus, agradeço à leveza e companhia de minha irmã, Raiana; ao apoio carinhoso e incondicional de meu pai, Félix; ao Bruno, pela delicadeza e amor cultivado; às minhas tias Leninha e Rosângela, pela beleza da partilha; aos amigos Daniel e Rita, pelo carinho sempre renovado; à Ciça, por colorir os meus dias ao lado da Stella e do Edilson; ao meu Querido amigo Carlos, por provocar tantas reflexões; e ao terno professor Fausto Cruchinho, por ter acompanhado a primeira infância de meus estudos de cinema.

Agradeço aos professores que compuseram a banca, Henri Gervaiseau e Alfredo Suppia, por gentilmente aceitarem o convite para essa reflexão; aos docentes do Decine, pela amistosa partilha do saber; aos amigos que descobri na Pós-Graduação em Multimeios, pela sempre gentileza; aos funcionários da CPG do Instituto de Artes, pela simpatia e auxílio contínuos; e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo auxílio nos meses finais desta pesquisa.

Macondo já era um pavoroso redemoinho de poeira e escombros centrifugado pela cólera do furacão bíblico quando Aureliano pulou onze páginas para não perder tempo com fatos conhecidos demais e começou a decifrar o instante que estava vivendo, decifrando-o à medida que o vivia, profetizando-se a si mesmo no ato de decifrar a última página dos pergaminhos, como se estivesse vendo a si mesmo num espelho falado. Então deu outro salto para se antecipar às predições e averiguar a data e as circunstâncias da sua morte. Entretanto, antes de chegar ao verso final já tinha compreendido que não sairia nunca daquele quarto, pois estava previsto que a cidade dos espelhos (ou das miragens) seria arrasada pelo vento e desterrada da memória dos homens no instante em que Aureliano Babilônia acabasse de decifrar os pergaminhos e que tudo o que estava escrito neles era irrepetível desde sempre e por todo o sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra.

Gabriel García Márquez. *Cem anos de solidão.*

INTRODUÇÃO

O cinema contemporâneo português acrescentou, no início do século XXI, aos seus cânones cinematográficos - Manoel de Oliveira e João César Monteiro - o cineasta Pedro Costa que, embora pouco visionado no âmbito comercial lusitano, alcançou destaque internacional em festivais¹, com diversos ciclos de exibição² de sua obra nas mais diversas instituições e países, e tem sido alvo de estudo de teóricos do audiovisual, como Jean-Louis Comolli, João Bénard da Costa e Jacques Rancière. Porém, o montante de análises publicadas sobre este cineasta debruça-se, em sua maioria, a analisar filmes pontuais, com destaque para duas publicações de base feitas no idioma do cineasta: a revista da Universidade Federal de Minas Gerais, *Devires*³, que dedicou-se ainda em 2008 a construir um dossiê sobre o cineasta; e o livro *Cem mil cigarros - os filmes de Pedro Costa*⁴, que recolheu ensaios sobre todos os longas-metragens e procurou reunir referências bibliográficas e informações filmográficas. Esta última, apesar de imprescindível, omite algumas informações importantes para a pesquisa, nomeadamente referências sobre os veículos e datas de publicação dos artigos originais da grande maioria dos textos; e algumas omissões na filmografia, como é o caso da produção televisiva de Costa.

Leituras mais transversais viriam na forma de *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata* (COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy,

¹ A título de exemplo, cito as premiações pelo conjunto da obra oferecidas pelo Festival Internacional de Jovens Realizadores, Granada (2010); e pelo Festival de Split, Croácia (2012).

² A título de exemplo, cito as retrospectivas *Dialogue avec Pedro Costa*, organizada pela Cinemateca Francesa (2010); e *Your hidden smile: the films of Pedro Costa*, organizada pela Cinemateca Australiana (2008).

³ Volume 5, que data de jan-jun de 2008, dedica-se a todos os longas-metragens produzidos até aquele ano.

⁴ Publicado em setembro de 2009, inclui dois ensaios sobre *Ne change rien*, lançado no mesmo ano, recobrando assim toda a produção de longas-metragens do cineasta até a atualidade da defesa desta dissertação (2014).

2012), livro que reúne duas entrevistas - feitas e publicadas em francês⁵ e traduzidas somente seis anos depois - sobre a obra costiana, com grande enfoque para o filme *No quarto da Vanda*; e *Pedro Costa e Pierre Perrault: Intercessão, força ficcional, força documental* (CORDEIRO, 2013), estudo comparativo entre as obras de Costa e Perrault, a partir do conceito deleuzeano de "intercessão".

Por tratar-se de um cineasta contemporâneo, de um cinema que poderíamos categorizar como periférico e por sua produção não encontrar-se largamente problematizada enquanto unidade, esse trabalho se construirá no sentido da busca de um olhar sobre o percurso de Costa, destacando aquilo que seria sua poética a partir da identificação de pontos de ruptura e reciclagem, temáticas e estéticas.

Pedro Costa é fruto da segunda geração de cineastas formados pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, instituição que, segundo Fausto Cruchinho⁶, incentivava seus alunos, através da figura do cineasta, poeta e professor António Reis, ao cultivo de uma poética particular.

Pedro Costa é hoje o cineasta que melhor guarda a sabedoria do mestre António Reis: pela poética própria, pela exigência formal, pelo afastamento da narrativa tradicional, pela procura de universos não cinematográficos, pela família que foi adoptando como sua, longe da literatura e da sociologia, que tanto afectam o cinema português. (CRUCHINHO, 2010, p. 1)

Compreendemos como cerne da "poética própria" de Costa a atitude de interceder-se com seus personagens reais para extrair deste contato o material justo para a composição de seus filmes. Dizer que essa poética é própria obviamente não significa dizer que seja exclusiva deste cineasta, mas sim que configura-se como um fator distintivo dentro do contexto cinematográfico português. Margeando o cerne de sua poética identificamos, em consonância com

⁵ NEYRAT, Cyril (Org.). *Dans la chambre de Vanda*. Collection *Que fabriquent les cinéastes*. Editions Capricci, Paris: 2008.

⁶ Investigador Integrado do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra (CEIS20) que também licenciou-se pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa.

a afirmação de Cruchinho, uma série de opções estéticas que tornaram-se marca deste cineasta português: rigor formal no que concerne à imobilidade da câmera, à primazia da luz natural e à valorização de planos com longa duração; o distanciamento das narrativas tradicionais configura-se, principalmente, na centralidade da pausa em detrimento da ação e em uma lógica de montagem que constrói narrativas repletas de elipses temporais e espaciais; o que Cruchinho chama de "afastamento do universo cinematográfico" consolida-se em produções quase artesanais que recusam os modelos comerciais vigentes; e a adoção de uma "família" vislumbra-se em uma reduzida gama de personagens que rondam a produção e imaginário do cineasta há duas décadas.

Costa realizou sete longas⁷ e quatro curtas-metragens, em vinte e cinco anos de trabalho como cineasta (de 1989 até 2014). Destacamos o fazer *enquanto cineasta* afim de excluir obras executadas em outros meios, como *Cartas à Júlia*, produção seriada veiculada pelo canal televisivo português RTP, que teve um episódio⁸ dirigido por Costa, em 1984; *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Cinéastes* (2001), encomenda da série televisiva *Cinéma, de notre temps*⁹, produzida pelo canal televisivo francês *Arte*; e experimentações no campo das artes visuais iniciadas em 2001, com uma instalação de vídeo na 6ª Biennale d'Art Contemporain de Lyon. Esses experimentos se tornarão mais sólidos em 2005, com a exposição no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, no Porto, da obra *Fora! = Out!*, executada em parceria com o escultor português Rui Chafes; em 2007, durante a 12ª edição do Doclisboa, com a exposição de duas instalações de vídeo intituladas *The End of a Love Affair* e *Alto Cutelo*; em 2010, participa da 29ª Bienal de Arte de São Paulo com a apresentação de duas vídeo-

⁷ Posterior à defesa desta dissertação, estreou no 67º *Festival del film Locarno*, que aconteceu entre os dias 06 e 16 de agosto de 2014, na Suíça, o oitavo longa-metragem de Pedro Costa, *Cavalo Dinheiro* (2014).

⁸ A base de dados da Universidade da Beira Interior replica a informação presente no *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*, de José de Matos-Cruz, que aponta Costa como realizador de dois curtas, em 1984, intitulados *É tudo invenção nossa* e *Manel*, que seriam dois episódios de *Cartas à Júlia*. Porém, essa informação não é confirmada em nenhuma outra bibliografia.

⁹ O nome original da série, iniciada em 1964 por Janine Bazin e André S. Labarthe, era *Cinéastes, de notre temps*.

instalações encomendadas pela instituição, a dupla projeção *Minino macho, minino fêmea* e o vídeo *O nosso homem*¹⁰; e, em 2012, com a retomada da parceira com Chafes para concretizar uma exposição em homenagem ao cineasta Yasujiro Ozu, no Museu de Arte Contemporânea Hara, em Tóquio.

Se, atendo-nos somente à produção cinematográfica iniciada em 1989, visionarmos sua obra, respeitando a cronologia da produção, será inevitável o surgimento da questão "em qual domínio encontram-se esses filmes"? A indiscernibilidade entre os domínios documental, ficcional e experimental é latente. Não interessa-nos nessa pesquisa questionar ontologicamente esses domínios, suas fronteiras ou métodos tradicionais, mas sim, a partir da *obra* fílmica, procurar perceber como o cineasta agencia esses domínios, a partir da forma como a realidade é transcrita e o real é fabulado na obra de Pedro Costa.

Primeiramente, faz-se necessário definir o *corpus* fílmico de forma afirmativa. Já interditamos o olhar para a obra televisiva e para os vídeos projetados¹¹ em situação de museu, por uma questão pragmática: o acesso. Debruçar-se analiticamente sobre uma instalação de vídeo, a partir de parcos materiais descritivos que encontram-se disponíveis nas bases de dados dos museus ou das entidades organizadoras, somente geraria suposições. Todo o aspecto experimental, do espectador como aquele que experimenta a obra, que é afetado por ela, que tem os seus universos intelectual, sensório e emocional atingidos pela obra, ficaria fatalmente comprometido. No caso da obra televisiva, não tivemos acesso a ela, mas acreditamos que esta obra inaugural, seriada, voltada para o público infanto-juvenil não seria de grande serventia para a pesquisa que aqui se propõe.

Portanto, focando-nos nos filmes propriamente ditos, analisaremos seis de seus sete¹² longas-metragens: *Casa de lava* (1994), *Ossos* (1997), *No quarto da*

¹⁰ Em nota explicativa, Lúcia Prancha (2012: 1 Anexo) afirma que "O vídeo *O nosso homem* (2010, 23'), (...) fazia uso de algumas partes da sua curta-metragem *Tarrafal* (2007)".

¹¹ Vide ANEXO - *Ficha técnica da obra de Pedro Costa* para maiores informações.

¹² Não nos dedicaremos a analisar o primeiro longa-metragem, *O Sangue*, de 1989. Não contabilizamos o longa-metragem *Cavalo dinheiro* (2014), por ter estreiado posteriormente à defesa desta dissertação.

Vanda (2000), *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), *Juventude em marcha* (2006), *Ne change rien* (2009). Também serão analisados os curtas-metragens *6 Bagatelas* (2003), *Tarrafal* (2007), *A caça ao coelho com pau* (2007) e *Lamento da vida jovem* (2012).

Vale destacar que Costa afirma ter configurado a sua poética, o seu método singular de produção, em seu quarto longa-metragem (*No quarto da Vanda*), apontando os anteriores como um percurso necessário para uma maior liberdade estética e produtiva. Nesta pesquisa, não nos dedicaremos à análise de seu primeiro longa-metragem, *O Sangue* (1989), dado esta obra ser uma ficção absolutamente deslocada do restante de sua filmografia, produzida em um contexto que o próprio cineasta aponta como muito distante das suas intenções e muito contaminado por uma ideia semi-industrial de cinema.

Os filmes feitos até [*No quarto de*] *Vanda* tinham sido tentativas muito laboriosas. Sentia-me um pouco longe de mim próprio; mas sabia que não me agradavam os filmes demasiado autobiográficos, que tudo isso me tinha atormentado: todos aqueles cineastas e filmes dos anos setenta e oitenta, filmes europeus, de arte e ensaio, franceses, húngaros, gregos, portugueses, com as suas personagens à deriva, com Shubert em fundo. (COSTA; NEYRAT; RECTOR, 2012, p. 10).

Podemos perceber na colocação de Costa que foi o método de produção - as equipes grandes, o roteiro detalhado e pré-definido, a figura do produtor - que o levou a buscar uma outra forma de fazer cinema para que pudesse fazer um *outro* cinema. Há também, nessa colocação, a recusa de um cinema autobiográfico, que o cineasta julga demasiadamente egoico. Portanto, para fazer um *outro* cinema, Costa se afastará dos modos de produção tradicionais, mas também não aceitará a ideia de filmar o seu universo presente. É a partir dessa dupla recusa - da indústria e do ego - que Costa começará a erigir uma filmografia atípica até mesmo para o alargado escopo do cinema documental contemporâneo. A realidade surge em sua filmografia com tempos tão dilatados, com uma duração tão díspare do tempo empírico que, apesar de trabalhar sobre um tempo contemporâneo ao nosso, temos dificuldades para assimilar o real que está ali

impregnado. Isto é, o escamoteamento de marcadores temporais e espaciais, por exemplo, em *No quarto da Vanda*, torna a experiência do visionamento fílmico um contínuo deslindar da narrativa, uma busca pela continuidade dos espaços - o que liga os quartos de Vanda e Nhurro? - e dos tempos - quanto tempo ficamos dentro do quarto de Vanda?, há quanto tempo Vanda ocupa este quarto?

E é procurando amenizar essas dificuldades que essa pesquisa incidirá, pontualmente, sobre a análise da transcrição da realidade e da fabulação do real na obra de Pedro Costa. Esse foco principal da presente dissertação justifica-se pelo fato de Costa adotar uma lógica, já típica no cinema documental contemporâneo, de extrema liberdade com relação aos seus referentes, que encontram-se nas fronteiras dos domínios.

Entretanto, se o caso não chega a ser de confusão entre realidade e ficção, o que há é um jogo cada vez mais labiríntico de "indiscernabilidade" de ambas; e isto porque nem uma nem outra consegue mais, por si só, dar conta das virtualidades de sentidos que extravasam dos temas, objetos e agentes implicados e que os enredam em vários nós de tendências, intaurando o que se poderia nomear de nova sensibilidade documental ampliada. (TEIXEIRA, 2004, p. 18)

Visionar a obra de Costa leva-nos, necessariamente, a perceber uma hibridez entre os domínios ficcional e documental, já que ao mesmo passo que os espaços e personagens se mostram reais, - as casas de Fontainhas estão veridicamente em processo de demolição, Vanda veridicamente fuma sua heroína e Nhurro carrega as cicatrizes dos chutos de heroína, por exemplo -; as encenações constroem-se em torno de uma aura falsificante, os diálogos são desnaturalizados, as memórias são resgatadas como histórias. Mas se a indiscernibilidade já é tradicional no campo documental, interessa-nos principalmente entender como Costa contribui para a ampliação dessa "nova sensibilidade documental", como esse mecanismo já usual gera filmes tão atípicos.

Sobre esta atipia, as páginas dedicadas por Jean-Louis Comolli, em *Ver e Poder*, ao filme *No quarto de Vanda*, são boas exemplificações do desconforto

causado por essa outra forma de fazer cinema. Comolli pontua, a partir de um relato bastante íntimo, a sua recepção do filme em questão, em um capítulo intitulado *O antiespectador: sobre quatro filmes mutantes*:

QUATRO. Nem a câmera nem a atriz-personagem querem dizer algo de particular, significar mais ou menos, testemunhar sobre nada. O que gera muito "menos" e, mesmo assim, acaba por perturbar o espectador (ou irritá-lo, ou desesperá-lo). Impossível "tomar partido" a favor ou contra essa personagem, esse mundo: eles são simultaneamente bem reais e perfeitamente irrealis. Sobretudo, não sabemos o que fazer. Para nós, Vanda não tem finalidade, não tem uso, não tem utilidade, humana demasiada humana, mas sem nós ela desestimula tanto a compaixão quanto a moral, tanto a cólera quanto a ternura. (2008, p. 302)

Parece-nos ser justamente nessa apresentação de um mundo e personagens "simultaneamente bem reais e perfeitamente irrealis" que reside o atípico no cinema costiano. Para compreender como este cinema embaça a nossa compreensão das dimensões do irreal e do real, como articula a *poiésis* e a *mimesis*, abolindo as casas do real e do ficcional sem traumas conceituais, utilizaremos em nossas análise dois conceitos: o da transcrição da realidade e o da fabulação do real.

Acerca da realidade, que será transcrita, e do real, que será fabulado, Francisco Elinaldo Teixeira (MASCARELLO, 2006, pp. 266-267) afirma que:

Habituamo-nos a tomar as noções de real e de realidade como sinônimas ou numa transição quase imperceptível de uma para a outra. Mas, no âmbito de vários pensamentos influentes no pós-guerra (Nietzsche, Heidegger, Blanchot, Lacan, Foucault, Deleuze), tornou-se crucial a sua distinção, chegando-se até ao antagonismo de ambas as noções.

para definir esses dois conceitos como:

(...) aquilo que contorna e comporta a realidade (o concreto, o dado, o empírico, o conhecido, o imaginado, tudo o que pode servir de matéria para a representação) e o que a excede, desafia, problematiza, que ela não comporta e que está fora dela: o real. Entre a realidade e o real se insere a espera (...).

Portanto, a realidade estaria centrada no espaço, naquilo que é visível; e o real centrado no tempo, naquilo que é irrepresentável. Baseando-nos nessas concepções podemos falar em transcrição da realidade e fabulação do real.

O conceito de transcrição, tão caro para a poesia, resultante da recriação, isto é, da ideia de que todo e qualquer tradutor precisa também ser criador para preservar o *tom* da obra original, é aqui tomado por aproximação metafórica. Já que, no contexto em que foi formulado por Haroldo de Campos, transcriar seria o "avesso da chamada tradução literal" (CAMPOS, 2006, p. 35), isto é, a valorização da defasagem criadora entre a tradução e o original. Obviamente, em Costa não temos uma relação entre obra original e obra traduzida para podermos aplicar o conceito em seu sentido original. Mas, se tomarmos a ideia de "obra original que precisa de tradução" como um correlato da realidade concreta que "precisa" de tradução para ter o seu tom percebido através do cinema, o conceito de transcrição pode ser útil.

A tradução literal seria correlato do ato de registrar a realidade através do audiovisual. Mas, dado que o cinema de Costa não permite que o espectador adquira um conjunto de informações legíveis sobre os personagens "documentados", não podemos colocá-lo nesse escopo. Por utilizar-se de um conjunto visível de informações da realidade para criar nos seus vazios - omitidos ou não captados -, o cineasta acaba por corromper a possível fluidez e inteligibilidade do visível, transcriando-o e, portanto, valorizando a defasagem criadora entre a realidade das personagens e o filme. Assim, o cineasta acaba por manter, não a aparência probatória da realidade, mas sim o tom das experiências e o imaginário presente no entorno destas.

Considere-mos, a título de exemplo, as junções espaciais operadas em *Juventude em marcha* durante a sequência da visita de Ventura ao museu Calouste Gulbenkian: Ventura, em um cômodo das Fontainhas, constrói oralmente uma carta de amor a pedido de Lento e, enquanto abandona este espaço - informação trazida pela imagem sonora -, a câmera focaliza por dez segundos uma natureza-morta composta por garrafas sobre uma mesa. No plano seguinte,

por mais de trinta segundos, vemos o quadro *Fuga para o Egito* (c. 1630-32), do pintor flamengo Peter Paul Rubens, sem nenhum ruído ou palavra rondando o espaço.



Essa transição espacial lenta e, à priori, incompreensível, revela-se violenta por aproximar, através do personagem de Ventura, contextos radicalmente opostos: o cômodo miserável, iluminado pela luz que atravessa uma janela mal esquadrihada, une-se à rica moldura que contorna uma tela iluminada no museu Calouste Gulbenkian. O mesmo Ventura da casa paupérrima surgirá no espaço do museu, em uma cena interna, sem diálogos, na qual ele vagará por alguns de seus espaços até ser conduzido pela porta de serviço, por um jovem, ao jardim externo. E, neste espaço, um diálogo movediço remontará a transcrição operada por Costa: ao invés de contar o fato de Ventura ter sido um dos trabalhadores que construíram o referido espaço cultural, aparato urbano não usufruído pelo imigrante cabo-verdiano, o cineasta constrói visualmente o abismo que se coloca entre a realidade social do ex-trabalhador da construção civil e o fruto de seu trabalho.

Portanto, mais do que registrar uma realidade visível, o cineasta utiliza-se desta para interceder-se com a experiência de marginalização social do personagem, conservando o tom de sua realidade, ao invés da aparência primeira desta. A transcrição do visível dá-se a partir da manipulação da duração, seja

omitindo o decurso do tempo afim de mutilar transições espaciais ou tornando a duração dos planos longas a ponto de absorverem a inação das personagens ou os espaços vazios, criando assim momentos para que o espectador contemple e reflita.

Se pensarmos na noção temporal das narrativas costianas, extremamente alargadas, isto é, repleta de tempos vazios, podemos encontrar uma transcrição primeira, já que a realidade aparece permeada de silêncios tão agudos que fazem com que aquilo que poderia ser hiper-realista (ou uma tradução livre), seja por vezes absolutamente desnaturalizado (a realidade em estado de transcrição).

E é a partir justamente do método primeiro de transcrição da realidade - noção conectada com o espaço - ser baseado na desnaturalização do tempo, que chegamos à ideia de fabulação do real.

Quando a imagem deixa de ser regida por um tempo justificado cronologicamente, o *tempo* surge nela *directamente*, à solta. A 'imagem-tempo directa', o grande conceito deleuziano do cinema, corresponde, mais do que ao resultado de uma indeterminação do tempo, ou a representação dessa indeterminação, ao próprio poder do tempo enquanto *indeterminador*. (CORDEIRO, 2013, p. 101).

O tempo como agente indeterminador é a consciência primeira para o ato de transcrição da realidade: é na relação de dar a ver as coisas da realidade *no* tempo e de omitir elementos da realidade ao *cortar* o tempo que transcria-se a realidade. Saliento que o "cortar o tempo", apesar de produzido no cinema pela montagem, não refere-se à ela, o corte no tempo significa antes uma recusa da aparência natural do decurso do tempo, o que no cinema costiano significa o embate profundo entre o desenrolar do tempo narrativo do cinema comercial e deste cinema que se faz a partir de presenças outras, de durações que desconcertam o próprio tempo empírico experienciado pelas personagens. Edmundo Cordeiro, a respeito dessa relação temporal, utiliza a ideia de estratificação para analisar a indiscernibilidade gerada entre Ventura-personagem real e Ventura-personagem:

Tomemos o caso de Ventura, a personagem e o actor de *Juventude em Marcha*. Onde está a personagem real e onde está a personagem fictícia? Uma continuidade espaço-temporal em permanente variação coloca a representação do actor fora das coordenadas normalizadas do confronto e do diálogo. Ventura não dialoga, Ventura diz. Ventura deambula, Ventura salta de espaço em espaço e de tempo em tempo. (...) Em *Juventude em Marcha* é essa variação estratigráfica (espaços, tempos, sentidos) que se imprime na representação do actor, como se esta representação, bem como a personagem, fossem a consequência disso. Ventura é o resultado da força ficcional, a *potência do falso*, que permanentemente desloca, nele próprio, o Ventura realmente existente do Ventura inventado. (2013, p. 110-111)

A transcrição da realidade, do visível, dá-se nessa construção fragmentária do visível. Mas o real, aquilo que extrapola a realidade, isto é, está fora dela, "a excede, desafia, problematiza" (TEIXEIRA *In*: MASCARELLO, 2006, p. 267), portanto é disforme, não pode ser transcrito. O real pode ser fabulado, delineado para nossa percepção através de seu derramamento poético, a partir dos atos criadores das personagens. Sobre a fabulação, Gilles Deleuze (2005, p.183) escreveu:

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro.

Portanto, a fabulação rompe com o modelo de verdade e traz para o cinema a potência criadora do devir de personagens que estão em contínuas transformações. Francisco Elinaldo Teixeira, ao explorar conceitos deleuzeanos no estudo de narrativas falsificantes no cinema documental, explica:

O falsário é o novo personagem que vem operar o trânsito contínuo da forma fixa à metamorfose: "'Eu é outro' substitui Eu=Eu", ou seja, "contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de um personagem", a potência do falso, do falsário, é inseparável de uma "irredutível multiplicidade". Não se trata, portanto, com a potência do falso emergindo enquanto "princípio de produção das imagens", de embuste, ilusão ou fraude colocadas no lugar e em oposição a um ideal de verdade, mas de

uma vontade de potência que se põe em ato, relação entre forças, poder de afetar e de ser afetado. (2004, p. 42)

Os personagens centrais do cinema costiano - Vanda e Ventura - são certamente falsários, já que não identificam-se consigo próprios, isto é, eles não compõem uma identidade cristalizada que permite identificação única, mas antes, são personagens que, no ato cinematográfico, fabularão, tornarão-se outros, farão da potência do falso o "princípio de produção das imagens" deste cinema que se faz na intercessão entre cineasta e personagens.

A dimensão potente da fabulação enquanto gestora de memórias, lendas ou monstros, surge em Costa a partir de seu segundo longa-metragem, onde as memórias dos outros são apropriadas como o seu motor fabulador, o seu material de criação de (des)enredos. As histórias particulares que ganham dimensão de histórias nacionais, o falso levado à extrema potência de mortos que revisitam espaços realistas, de um cinema protagonizado por fantasmas - uma comunidade, um homem, um fado fantasmático. A fabulação surge em *Casa de Lava* de forma ainda embrionária, mesclada ao fazer ficcional, e tomará forma definitiva na construção de uma memória visionária, produto da desconversa de personagens com estados alterados de consciência - pela opressão social que cega e apavora, em *Ossos*; pela droga, em *No quarto de Vanda*; pelo rememorar poético que procura reconstruir um passado em ruínas, em *Juventude em marcha*; e pelo descarnar do fazer artístico em *Onde jaz o teu sorriso?* e *Ne change rien*.

Nem real nem fictícia, a faculdade de fabulação, mais potente que a da imaginação, porque é uma imaginação em ato, é a via (presente no mito, na religião, na arte, no sistema audiovisual) que permite ao cineasta e a seus personagens reais desembaraçarem-se do que são, de suas identidades cristalizadas, e criarem novas possibilidades de vida, atuarem em razão daquilo que ainda não são, mas que já está se dando durante o encontro que o filme propicia. (TEIXEIRA. In: MASCARELLO, 2006, p. 277)

Para construir *sua* fabulação, Costa utiliza-se dos atos fabuladores de seus personagens. É a partir da relação que se trava entre cineasta e personagens, da

intercessão, que Vanda ou Ventura passam a ter a potência de fabular para o cinema. E é essa relação que marca o profundo corte de Costa com o cinema-indústria que ele recusa-se continuar a fazer, em processo similar ao notado por Deleuze no cinema de Pierre Perrault:

Assim, quando Perrault critica toda ficção é no sentido em que ela forma um modelo de verdade preestabelecido, que necessariamente exprime as ideias dominantes ou o ponto de vista do colonizador, mesmo quando ela é concebida pelo autor do filme. (...) Quando Perrault se dirige a suas personagens reais do Quebec, não é apenas para eliminar a ficção, mas para libertá-la do modelo de verdade que a penetra, e encontrar ao contrário a pura e simples *função da fabulação* que se opõe a esse modelo. (DELEUZE, 2005, p. 182-3)

Portanto, mais do que abandonar a ficção e mergulhar no domínio documental, o corte de Costa é com o âmago da ficção, com um cinema que, para Costa, oprimia a criação, por ser feito em um

"sistema horrível que toda a gente conhece e que ainda perpetua, o 'é preciso filmar, é preciso rodar, não há dinheiro nem há tempo'. E fiz um corte radical: um filme deve interessar às pessoas que o fazem e que depois o vêem. (COSTA; NEYRAT; RECTOR, 2012, p. 11).

Paralelamente à essa recusa, Costa nega-se também a construir filmes que sejam provas documentais da existência de determinadas personagens, obtidas por um olhar eurocêntrico que, por acreditar na "verdade" daquela realidade "terceiro-mundista" situada no quintal lisboeta, precisaria apresentá-la por questões morais. Ao recusar essas duas dimensões, a do sistema industrial de produção e a do "falar de uma realidade" com uma voz poderosa e paternalista, Costa mergulha na presença realista de suas personagens, afim de entregar ao público filmes que provêm de uma crença na presença daqueles corpos que fabularão perante a câmera e serão transcritos - através da captura e montagem - e fabulados por seu cinema. Isto é, a fabulação do real que provém das personagens é rearranjada, através da repetição e da montagem principalmente, e torna-se o material para Costa fabular o real, dando-lhe uma dimensão

radicalmente política. Portanto, Costa cria o terreno necessário para o estabelecimento de personagens fabuladores.

Trabalho com a memória de pessoas de quem gosto muito, de uma comunidade que admiro muito. Tudo começa, portanto, pelos afetos, pela sentimentalidade, se quiser. Eu acho que há uma grande parte de invenção nas histórias que me contam, nas vidas passadas que se relembram. Depois há a minha própria ficção que se lhes vem juntar. A fantasia chegamos, tento-a *baixar* até um nível aceitável de realismo, de reconhecimento. As pessoas que eu filmei são reais, estão ali, a mãe é a mãe, o avô é o avô. O que as personagens estão a dizer naquele momento têm de ter alguma verdade algum peso real, social. Mas é inevitável que a certa altura deste trabalho – nunca podemos esquecer que se trata de um trabalho artístico, poético – nasça uma espécie de delírio, de ficção. (COSTA *In*: PRANCHA, 2012, p. 3 Anexo)

De maneira consciente, Costa parte da criação em ato - a fabulação que se constrói no ato de rememoração - para criar a sua poética. Articulando para isso a transcrição e a fabulação, tornando-as interdependentes: a transcrição da realidade, a manipulação do visível, permite que o cineasta fabule a partir da fabulação das personagens. Resultado da compreensão do tempo, suporte do real, como um agente indeterminador da dimensão concreta da realidade. É através do tempo que Costa insere a dimensão da criação por sobre o dado visível da realidade. E também através do tempo que as personagens deformam suas memórias, inventam outras e fornecem material para o cineasta fabular o real, arrancando até a superfície opaca o que há de consciência política.

O cineasta procederá a intrincados processos fabulatórios, a partir de suas personagens, criando narrativas que flutuam entre os domínios ficcional e documental, sempre baseando-se na lógica do encontro, da crença na presença, na criação de uma relação, isto é, na intercessão.

César Guimarães, no texto de apresentação da revista *Devires* (2008, p. 6), dedicada a construir um dossiê sobre o cineasta português, problematiza essa indiscernibilidade:

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. 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 predomínio da entrevista (...) quanto ao *choque do real* imposto pelas estratégias do espetáculo, em doses maciças.

Guimarães identifica o *corpo* das personagens como o "lugar" de criação do cineasta, isto é, a gestualidade do corpo serviria como uma forma de falar que substitui a entrevista, assim como a "severa dramaturgia" que modela os corpos serviria para não espetacularizar a realidade, apesar de certamente estilizá-la. A valorização do corpo, da presença de um corpo ritualizado, traço transcriado da realidade visível, permite que o pensamento crítico torne-se perceptível. Sendo o pensamento uma dimensão do real, que demanda tempo para se construir e que será perceptível através da fabulação (das personagens e do cineasta), permitindo leituras transversais e a percepção de um discurso eminentemente político de Costa.

Com a intenção de sistematizar a obra do cineasta em questão, procedemos a uma divisão em dois blocos, delimitados a partir da percepção da obra costiana como imbuída de um olhar biografemático, isto é, longe de dedicar-se à construção de filmes que cristalizam a identidade de determinadas personagens, Costa parte de pontos de relevo desta identidade em contínua transformação.

Para tal sistematização, estruturamos a presente dissertação em quatro capítulos, o primeiro, *Intercessão e Biografema*, se incumbe de esclarecer como o biografema é percebido na obra costiana.

No segundo capítulo, procedemos à análise da transcrição da realidade e da fabulação do real em um conjunto de filmes que formam um primeiro bloco, que chamaremos de *Bloco das Cartas de Fontainhas*, bloco sustentado pelo filme de transição *Casa de lava* e pela *Trilogia das Fontainhas* - composta por *Ossos*, *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha* -, além dos curtas-metragens *Tarrafal*, *A*

caça ao coelho com pau e *Lamento da vida jovem*. O fechamento do capítulo, intitulado *As pedras e o arco*, dedica-se à uma leitura transversal do bloco, a partir da análise dos curtas-metragens, apontando a forte presença da reiteração, o que transformaria a tida *Trilogia das Fontainhas* em uma obra de encaixe, onde - até a atualidade da defesa desta dissertação - sete filmes se relacionam e dialogam.

O terceiro capítulo dedica-se à análise dos filmes que integram um segundo momento da produção de Costa, que chamaremos de *Bloco da Poética das Artes*, composto por *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), *Ne change rien* (2009) e pelo conjunto de cenas não utilizadas em *Onde jaz?* intitulado *6 Bagatelas*.

Nas *Considerações finais* procuramos salientar as modulações estéticas operadas na filmografia costiana e aquilo que poderíamos chamar de uma estética da recusa que permeia ambos os blocos de produção.

CAPÍTULO I

INTERCESSÃO E BIOGRAFEMA

Em busca de uma sistematização dos filmes analisados nessa dissertação, encontramos dois momentos distintos da produção costiana: o primeiro, focado em uma comunidade cabo-verdiana, que chamaremos de *Bloco das Cartas de Fontainhas*; e o segundo, em artistas, que chamaremos de *Bloco da Poética das Artes*. Essa divisão fundamenta-se em alguns elementos que trataremos neste capítulo: a intercessão entre cineasta e personagens e a identificação de um olhar biografemático. Antes de analisarmos estes dois elementos, faremos algumas considerações acerca da biografia e da autobiografia.

Uma biografia, em seu sentido estrito, significa a descrição da vida de alguém, ou seja, uma obra que narra as fases da vida de uma pessoa. Pedro Costa obviamente não constrói histórias de vida, já que nenhum de seus filmes objetiva um acúmulo de fatos que dariam ao espectador uma compreensão do percurso vivido por determinada personagem.

Vanda Duarte nem Ventura têm suas vidas descritas por Costa. Nem mesmo Danièle Huillet ou Jean-Marie Straub são biografados em *Onde jaz o teu sorriso?*, filme que, apesar de surgir como uma encomenda cinebiográfica, somente foca na dimensão do trabalho e do pensamento; o mesmo acontece com Jeanne Balibar, não ficamos a saber nada sobre sua vida, através de *Ne change rien*, além da atualidade de seu trabalho musical.

Tomemos as considerações de Cruchinho sobre essa dimensão biográfica em Costa:

Ainda podemos verificar que os filmes, apesar de se centrarem em personagens ou actores que passam de filme para filme, não são biografias nem tomam o procedimento do documentário como técnica de descoberta e exposição da verdade. O trabalho de Pedro Costa é antes o de adensar até à

opacidade qualquer informação a que o espectador se possa agarrar. (2010, p. 10)

Como dissemos anteriormente, Costa não pretende puramente biografar Vanda, Zita ou Ventura. Assim como também não pretende expor uma verdade exemplar, mas sim construir uma filmografia que conserve alguns traços da atualidade e da memória de suas personagens, através da transcrição e da fabulação que tornam o aspecto informativo definitivamente opaco. Não temos a chance de saber nem sequer se Vanda Duarte é uma portuguesa pobre que reside nas Fontainhas e domina a língua crioula ou se ela é uma cabo-verdiana que emigrou para Portugal. Nenhum traço anterior à atualidade das imagens é cristalizado, tudo o que temos sobre o que já passou são esboços, feitos de luz e sombra, de memória e invenção.

Mas, apesar de Pedro Costa não biografar, é inevitável que o visionamento de sua obra traga à tona uma crise: por que tantos de seus filmes se passam em uma comunidade cabo-verdiana? Por que tantos utilizam-se da figura de Ventura? Certamente não se trata de uma comunidade ou de um ator fabulosos, de um material insubstituível. Mas o cineasta insiste nesses elementos, assim como, em um segundo momento de sua produção, teremos a insistência em um pensamento sobre as artes, o cinema e a música, através das figuras de dois cineastas e de uma cantora.

Identificamos na obra deste cineasta a sistemática procura por aspectos e parcelas da materialidade, de *uma determinada* realidade; e de uma compreensão do mundo, de *um determinado* real. Isto é, Costa poderia utilizar-se de outros aspectos, alheios à vida dessas personagens, para construir sua filmografia. Mas não, ele acaba por antropocentrificar seus enredos, e o homem que é colocado como mote é, em grande parte de sua produção, colocado de forma repetitiva, sistemática, até obsessiva.

Menos do que descrever a vida de *um* alguém, esta cinematografia versa *sobre* pessoas, pessoas nas quais o cineasta crê na presença. Em um primeiro momento, sobre pessoas inseridas em contexto comunal, para depois erigir filmes

sobre pessoas de forma individualizada. Esta obra parte de um intrincado processo de intercessão que o cineasta e os personagens vivenciam. Sobre a intercessão, Deleuze e Guattari afirmam:

É o pensamento mesmo que exige esta partilha de pensamento entre amigos. Não são mais determinações empíricas, psicológicas e sociais, ainda menos abstrações, mas intercessores, cristais ou germes do pensamento. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 93)

Portanto, a intercessão é uma forma de partilhar o pensamento "entre amigos", exigindo a formulação de uma relação.

Filmar é uma questão de relação com o mundo e com os outros. Enquanto acto criador, o acto de filmar consiste na relação entre quem filma e o que é filmado. Temos a pedra, a cadeira, a paisagem, o homem. E temos a imagem de tudo isso. E temos o cineasta. O cineasta é um intercessor, um intercessor de qualquer coisa, ou de alguém. (CORDEIRO, 2013, p. 8)

Portanto, não se trata de um cineasta que trabalha por temas e busca suas personagens a partir destes, mas justamente o contrário. Costa trabalha *por determinadas* pessoas, seus temas surgem única e exclusivamente do contato com elas, da forma como ele se intercede com elas, mesmo que para isso seja necessário passar anos com uma mesma comunidade.

Também poderíamos questionar se há uma dimensão autobiográfica em seus filmes. Se entendermos que toda produção carrega em si algo de seu agenciador, diríamos certamente que sim. Tomemos a afirmação do cineasta brasileiro Vladimir Carvalho a respeito da autobiografia:

Mesmo o mais radical dos documentários, no fundo, tem muito de autobiografia, no fundo, tem muito de você, do *background* familiar, de tudo que ficou para trás e que na verdade não ficou, veio junto com você". (Vladimir Carvalho em entrevista a Amir Labaki, 1999 *apud* SANTOS; ABREU, 1997, p. 103).

A partir dessa concepção extremamente alargada do traço autobiográfico como um rastro da concepção/formação do cineasta que ficaria impregnado em suas produções, certamente encontraríamos um Costa autobiográfico.

Se pensarmos no filme *Onde jaz o teu sorriso?* será possível uma argumentação que defenda uma auto-reflexividade do documentarista neste documentário sobre o pensamento cinematográfico de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, referências importantes para Costa. Poderíamos até mesmo defender essa auto-reflexividade desde o seu primeiro filme, *O Sangue*, onde a pessoa-Costa apareceria no latente peso que a cinefilia e a formação acadêmica em cinema possuem nesta ficção. Dentro dessa perspectiva, tomemos o comentário do cineasta sobre seu filme *O quarto da Vanda*:

É banal, poeticamente banal; todos os adolescentes compreendem este desejo de estar fechado, de ruminar os pensamentos, de não falar, de inventar, sonhar, tomar drogas. A poesia, Pessoa, Rimbaud, o *rock*, as cumplicidades, sonhos de mudar as coisas ou de não mudar absolutamente nada. De tudo o que faz um quarto de adolescente. (2012, p. 10)

Nessa afirmação sobre a motivação para a circunscrição de sua narrativa em um ambiente como o quarto, Costa acaba por descrever o *seu* quarto adolescente. Lugar de ócio e movimento, ato e pensamento. Mas não é necessário ter conhecimento sobre sua biografia para se ter a certeza de que o quarto da Vanda, a droga da Vanda, seus pensamentos, invenções, falas e sonhos pouca ou nenhuma relação poderiam ter com a experiência do quarto-mundo de Costa enquanto adolescente português, filho de Luís Filipe Costa, um renomado jornalista que dirigiu muitos filmes para o canal RTP. Portanto, se há uma dimensão autobiográfica, ela somente pode ser percebida a partir de um esforço de abstração, a partir da busca das motivações do cineasta, suas escolhas, a partir da compreensão de como o cineasta utiliza-se da fabulação alheia para construir a sua, ou seja, como se apresenta o "eu" do cineasta através de suas personagens. Certamente essa presença do cineasta não se constrói de

uma forma afirmativa ou performática - com sua presença corpórea ou sua voz -, para que se possa configurar esses filmes como autobiografias nítidas.

Se tomarmos o conceito de forma mais rigorosa, como uma obra que descreve a vida de seu realizador ou que nos permite perceber *sua* presença, teríamos imensa dificuldade para definir Costa como um cineasta que se autobiografa. Os modos participativo ou performático (NICHOLS, 2005), que reforçam a presença do realizador, estão absolutamente interditados em sua produção. Concluímos, assim, que a dimensão autobiográfica não se faz nítida em Costa, ela pode projetar-se na intercessão com o outro, o "eu" que emerge de vários outros eles.

Portanto, o cineasta não irá autobiografar-se e, como adiantamos, também não irá biografar a comunidade cabo-verdiana, no *Bloco das Cartas de Fontainhas*; ou artistas, no *Bloco da Poética das Artes*; ele se valerá do trabalho sobre determinados detalhes da vida de seus personagens para, a partir destes detalhes, e a partir da intercessão com os atos fabuladores dos próprios personagens, construir suas narrativas.

Para compreendermos esses "detalhes" nos apropriaremos do conceito de *biografema*, formulado por Roland Barthes. Em *A câmara clara*, que data de 1980, para pensar a recepção da fotografia pelo *spectator*, Barthes cria duas noções: o *studium* e o *punctum*. Para defini-los afirma que o "*studium*, que não significa, pelo menos imediatamente, 'o estudo', mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, empolgado, evidentemente, mas sem acuidade particular" (2006, p. 34), ou seja, *studium* seria a totalidade da imagem que percebemos com nossa totalidade perceptiva; enquanto o "*punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere" (*idem*, p. 35), ou seja, o detalhe casual que nos afeta. E é a partir do *punctum*, esse detalhe que ganha destaque através do afeto daquele que vê, que Barthes criará um paralelo entre a História e a biografia:

Do mesmo modo, gosto de alguns traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tal como certas fotografias: chamei a esses traços "biografemas"; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia. (*ibidem*, p. 39)

O autor afirma que a Fotografia destaca alguns aspectos da História, assim como o biografema é uma escrita que retém os pontos de relevo, os traços biografemáticos, da biografia de um determinado alguém. Dado que Costa não narra a história de vida de suas personagens, mas circunscreve seus filmes em torno de determinadas figuras, podemos pensar que ele parte do destaque de determinados traços biografemáticos para fabular.

Em *A câmara clara*, o biografema é apresentado como um "traço biográfico", como o ponto (*punctum*) que coloca o observador para fora da obra histórica propriamente dita. O princípio biografemático que envolve essa nova escrita da vida diz respeito à fragmentação e pulverização do sujeito; o autor da biografia não é a testemunha de uma vida a ser grafada por ele, mas o ator mesmo de uma escrita. (COSTA, 2010, p.28)

Assim, compreendemos que o fato de Pedro Costa partir de determinados personagens para criar por sobre suas vidas é uma forma audiovisual de construir biografemas, isto é, de compor imagens e sons que referem-se a fragmentos identitários de personagens que, continuamente, estão em construção, em uma via de mão dupla entre a criação em ato das personagens e do cineasta.

É importante também fazer uma distinção entre o biografema e a biografia: enquanto a grafia (da biografia) tem significado, o grafema (do biografema) não. A potência de um biografema é a sua proliferação na escritura; a potência (ou a impotência) da biografia é a de estabelecer a vida última, verdadeira, plena de significação. Nesse sentido, a escritura biografemática pode ser entendida como um modo de lidar com a biografia sem se limitar à história referenciada, o que, em outras palavras, quer dizer história de vida do sujeito. (FEIL, 2010, p.32)

O biografema comporta, portanto, uma liberdade criadora quanto à forma de tocar a história de vida do sujeito, permitindo extravasar a realidade visível e probatória e se constituindo como uma ponte entre o ficcional e o documental.

Apesar deste conceito ter sido engendrado a partir da reflexão sobre biografias de autores literários, parece-nos que o cerne da questão ajuda-nos a pensar o cinema costiano. É claro que Costa não poderia estar a construir biografemas que ligassem a vida de Ventura, por exemplo, à produção artística deste, já que Ventura não é um artista; mas Ventura constrói-se outro enquanto atua sua própria identidade. Portanto, o encontro que aqui se concretiza enquanto biografema são os inúmeros relevos dados aos seus traços biografemáticos que são, sistematicamente, motores para a criação de uma vida outra e de uma obra fílmica que contrói-se paralelamente.

O "biografema, como diz Haroldo de Campos (2006), acontece quando vida e obra encontram-se, tornam-se indiscerníveis. Trata-se do encontro entre a ficção e o real, entre o imaginário e a história." (*idem*, p.31) e o cinema costiano constrói-se nessa relação, a partir do real em estado de fabulação. Trata-se da potência criadora que emana de uma vida real.

Tomar partido da biografia enquanto criação (e não somente como representação de um real já dado por um passado vivido) é colocar-se diante de uma política que se mostra contrária a todo uso biográfico que sufoca a vida, de toda estratégia ou metodologia thanatográfica. (...) O realismo biografemático sustenta-se na idéia de um real sempre em vias de ser feito, um real impossível de ser aprisionado. (COSTA, 2010, p. 30)

E é a fabulação que potencializa este "real sempre em vias de ser feito" que se delineará nos filmes aqui analisados a partir de personagens cujas identidades estão por vir, são escorregadias, fragmentadas e projetam-se em lendas, memórias inventadas, fantasmas presentes.

O desafio, viu-se a respeito da função fabuladora, é o de como se dar intercessores, de como o cineasta faz interceder a fabulação que se põe a criar o personagem real no ato interativo de ambos, para além das identidades

já ancoradas no presente, de tal modo a abandonar as ficções prontas que traz na bagagem e rumar com ela na constituição de novos povoamentos, de um povo que ainda não está dado, que nunca será dado, mas a se constituir num devir incessante. *Tornar-se outro junto com o personagem!* (TEIXEIRA, 2004, p. 66)

Vale ressaltar que os filmes de Costa pautados pela crença na presença das personagens, como já referido, presença que se dá *in media res*, já que nunca há recuo no tempo com função explicativa. Se o passado das personagens é retomado isso se dá através das palavras das próprias, em processo de rememoração, de retomada de material necessário para comentar o atual, não para explicá-lo.

CAPÍTULO II

BLOCO DAS CARTAS DE FONTAÍNHAS

Os filmes que integram esse primeiro bloco da produção costiana são por muitas vezes referidos como filmes que debatem as relações de poder de um Portugal pós-colonial ou filmes sobre a família ou, ainda, filmes domésticos. Certamente todas essas leituras são pertinentes, mas em nossa tentativa de traçar um olhar transversal sobre a obra, delimitamos como o enfoque diferencial destes filmes, a construção de narrativas que circundam uma comunidade cabo-verdiana, primeiramente em Cabo Verde e, na sequência, enquanto imigrantes em Portugal.

Essa comunidade, através de determinadas personagens, é primeiramente colocada dentro de narrativas ficcionais e, paulatinamente, alcança um protagonismo "documental". Já em *Casa de Lava* (1994), filme majoritariamente rodado em Cabo Verde, temos a formulação do contato do cineasta português com a cultura popular cabo-verdiana; fator que será estruturante para que nos próximos três longas o cineasta se voltasse integralmente para essa comunidade, formando a chamada *Trilogia das Fontainhas*, composta por *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006). Esses filmes, que versam sobre o *outro*, no caso, o imigrante, o deslocado social, são construídos a partir de um material fílmico extremamente alargado, resultado de anos de contato entre o realizador e a comunidade.

Se em *Casa de Lava*, filme inicialmente intitulado *Terra a Terra*, tal comunidade é percebida a partir da relação Terra-Portugal *versus* Terra-Cabo-Verde; em *Ossos* ela é inserida, em uma ficção, como contexto temático, com personagens da Terra-Cabo-Verde-na-Terra-Portugal; para em *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*, a comunidade passar a ser o próprio motivo e processo fílmico, sendo a relação territorial esbatida até a opacidade ou ruína.

II.1.CASA DE LAVA: A TRANSIÇÃO

Casa de Lava (1994) é o filme que funda a relação entre o cineasta e a comunidade que será seu material de trabalho até a atualidade de sua produção - *Lamento da vida jovem*, curta-metragem de 2012, ainda ronda a comunidade e suas personagens¹³. É também *Casa de Lava* que abalará os alicerces ficcionais de Costa e causará uma erupção do real na *Trilogia das Fontainhas*.

Esse abalo da estrutura ficcional pode ser entendido como a concretização de uma das grandes lições aprendidas com o cineasta e poeta António Reis, professor de Costa na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa: uma percepção temporal narrativa que responde a um regime naturalista, isto é, independentemente de sua intenção ficcional ou documental, Costa herda de Reis uma lógica de apreensão do objeto filmado que necessariamente respeita o tempo de sua vivência, o seu ritmo natural de devir.

Sobre *Trás os Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro, Paulo Cunha (2008, p. 54) afirma que "o cineasta garantia que na experiência fílmica deveria incorporar-se uma dimensão vivida por todos nós e vivida *in loco* nas nossas permanências no nordeste". Essa "dimensão vivida" encontra seu lugar e tempo de existência no cinema costiano a partir de *Casa de Lava*, já que, tomando como referência um roteiro ficcional, o cineasta parte com sua equipe para rodar em Cabo Verde, em um processo similar ao vivido por Reis, de adentrar em um nordeste, lugar de uma existência menos contaminada pelos traços do poder. Isto é, Reis e Cordeiro afastam-se do turbilhão da cidade, onde lutavam os poderosos, e vão para o nordeste de Portugal filmar um povo interditado pelo cinema. Assim como Costa abandonará a máquina da produção cinematográfica ao adentrar o universo potente das personagens da Terra-Cabo-Verde.

¹³ E o longa-metragem recém lançado, *Cavalo Dinheiro* (2014), também versa sobre esta comunidade.

De um lado, o argumento - que eu tinha escrito, que fora caucionado - e, do outro, a realidade do que eu sentia e do que verdadeiramente queria filmar naquela terra. O que produz uma certa hesitação, um vaivém que cola bem com a história de uma rapariga perdida que não sabe encontrar as palavras, os sentimentos, o caminho.... (COSTA; NEYRAT; RECTOR, 2012, p. 14)

Os planos iniciais de *Casa de Lava* são fragmentos do registro fílmico feito pelo geógrafo Orlando Ribeiro, em junho de 1951, nos quais vemos as explosões de magma da erupção do vulcão da Ilha do Fogo. Assim se instala a Terra-Cabo-Verde, a partir da beleza violenta de sua natureza; e se seguem planos de diversas personagens femininas que posam para a câmera (vide imagens abaixo), portando belezas tão selvagens quanto aquela do vulcão. Essa sequência visual, acompanhada por um sôfrego violino, finda na abertura de uma porta, por onde saem vários homens negros, trabalhadores da construção civil, com seus capacetes azuis, falando em crioulo, assim se instala a Terra-Portugal, ruidosa destruição e reconstrução.



Um dos trabalhadores cabo-verdianos - Leão, interpretado por Isaac de Bankolé - acidenta-se ao cair - ou lançar-se, dado seu olhar perdido como o das mulheres na terra do vulcão - da construção, e temos assim a trama instaurada, a enfermeira Mariana (Inês Medeiros, atriz que protagonizou a ficção anterior, *O Sangue*), jovem, branca, será lançada à deriva ao assumir a responsabilidade de acompanhar Leão, em coma, à sua terra.

Antes de deixarmos o hospital, a história dessa mulher moribunda¹⁴ (Isabel de Castro) regressa por instantes: é o rosto de um cadáver e um lençol branco que o cobre – algo tão breve que qualquer espectador distraído poderá esquecer, mas que é um pouco a experiência que inicia Mariana no conhecimento da morte, e a invisível porta de entrada desse filme. (Eduardo Prado Coelho. *Do sangue à lava*. In: CCB, 2010, p. 60)

Somos transportados do Hospital de Santa Maria, em Lisboa, com o aval da ligação espacial sinalizada pela pista de pouso, para um hospital em Chã das Caldeiras, na Ilha do Fogo, Cabo Verde, de onde não sairemos mais. E é nessa terra onde os elementos visíveis de ligação espacial se tornarão difusos: ora estamos no hospital, ora subindo o Pico do Fogo em direção à casa isolada, ora no vilarejo. Os espaços, traços visíveis da realidade, serão colados e descolados, unidos de forma fragmentada na criação de uma geografia insólita, a realidade espacial aqui é transcriada, gerando uma narrativa difusa. Tal qual a personagem principal, a enfermeira Mariana, nós espectadores seremos levados a uma errância, a uma percepção transcriada daquela realidade.

Abandonada em Cabo Verde pelos pilotos que afirmam não haver ali uma guerra que os motive a permanecer, com um homem inconsciente, no meio de uma pista de pouso de onde levanta-se uma densa nuvem de poeira, premonitória em sua capacidade de desorientar, Mariana será levada pelo acaso, na boléia de Sidonio Pais, até o hospital. Ela, enfermeira que lavava-se com álcool, mergulhará na violência simbólica que dormita sob a terra da ilha, lavando-se novamente uma única vez nas águas do mar, momentos antes de uma violenta aparição.

¹⁴ A paciente que segura fortemente o pulso da enfermeira Mariana em sua primeira aparição.

A sinopse apresentada pela produtora Mandragoa traz à tona a dimensão fantasmagórica dessa narrativa:

No início é o ruído, o desespero e o abuso. Mariana quer sair do inferno. Estende a mão a um homem meio morto, Leão. Mariana, plena de vida, pensa que talvez possam escapar juntos, que pode trazer o homem morto para o mundo dos vivos. Sete dias e sete noites mais tarde, percebe que estava enganada, trouxe um homem vivo para o meio dos mortos.

Buscando amparar o doente, Mariana é tratada como a estrangeira que surge com um fardo para os locais, eles não reconhecem Leão, eles não foram os responsáveis pelo envio da carta que reclamava o retorno de Leão à Cabo Verde. Estando à deriva, isolada, Mariana ancora-se no doente e em seu insulamento, em uma busca pela identidade de Leão, ao mesmo passo que acaba por buscar a sua própria identidade.

Essa busca identitária nebulosa acaba por fabular o real ao trazer para a narrativa fortes questões políticas. Na chegada de Mariana ao hospital, uma ex-colônia de leprosos, há um diálogo que marca a profunda recusa do médico cabo-verdiano em acolher a causa da enfermeira:

Mariana - Devia estar alguém à espera.

Médico - Cortejo e tocatina, não?

Mariana - Ele [Leão] está ali estendido, não vê? Não fui eu que o inventei. Só me pediram para o trazer.

Médico - Enquanto tem guerra tem esperança.

Além da ironia presente na fala do médico que sugere que Mariana esperava uma recepção festiva para ela, por ser ela europeia; surge a fala, absolutamente deslocada do diálogo, sobre a guerra. De que guerra trata o médico? Da mesma guerra que os pilotos dizem não existir ali? Certamente trata-se de uma mesma guerra, aquela que Mariana vivia, contra a invisibilidade de sua causa. Mariana lutando por Leão; Cabo Verde por sua frágil independência (proclamada menos de duas décadas antes da rodagem do filme), exposta na

dependência com relação à ex-metrópole para receber as "modernas" vacinas portuguesas que Mariana trazia na bagagem.

Jacques Lemière, em artigo intitulado *Terra a Terra* (in CABO [Coord.], 2009, p. 101-2), destaca o ineditismo do tratamento político em *Casa de Lava*:

É uma subjectividade de grande exigência em relação a Portugal que leva Pedro Costa (...) a ser o primeiro a pôr em cena uma figura e um local até então ausentes no cinema português de ficção:

- a figura do operário cabo-verdiano sem documentos, explorado e submetido ao trabalho perigoso da construção civil e de obras públicas em Lisboa (...).
- um lugar sinistramente conhecido, o campo de concentração do Tarrafal, na ilha de Santiago, onde o poder salazarista exilou, aprisionou e fez morrer os opositores mais resolutos à sua ditadura (...).

Se neste primeiro momento, no filme de transição, temos a presença trágica do cabo-verdiano enquanto trabalhador que quase sucumbe ao trabalho, teremos nos próximos filmes o cabo-verdiano enquanto morador de Lisboa, estrangeiro à margem, visto pelo viés do trabalho, do cansaço, da droga, da música, da comida. Lemière destaca também a presença deste lugar, Tarrafal, eco do passado histórico de um "campo da morte lenta", tal qual o hospital para onde Leão é levado no presente fílmico (por tratar-se de um lugar antes dedicado à isolar leprosos). Tarrafal será uma grande sombra maligna, presente em todos os outros filmes do *Bloco das Cartas de Fontainhas* e servirá de título para um dos curtas que serão analisados no final deste capítulo.

Na sequência do diálogo referido, um rapaz entra no hospital, visivelmente doente, seguido por um cão chamado Escuro, e diz para Mariana, em crioulo, "hei de pegar-te, estupor!". A plurissignificação de estupor torna essa ameaça ambivalente: o rapaz não teria motivo aparente, além de uma possível xenofobia, para tratá-la por estupor, como um tratamento depreciativo; talvez ele ameace em um plano simbólico, com a promessa de fazê-la cair também em uma espécie de coma, no estupor como termo médico para entorpecimento intelectual. Mariana, absolutamente insulada, pelo desconhecimento do crioulo cabo-verdiano, passa pelo rapaz sem compreender o perigo.

Segue-se uma caminhada pelo vilarejo, em um longo *travelling* que finda na barraca onde Mariana compra sandálias "apropriadas para o vulcão", um mergulho no mar à noite e um ataque. Não vemos quem a ataca, sabemos tratar-se de um jovem negro, talvez o mesmo que chamou-a de estupor, mas sabemos que quem salvou-a foi o cão, Escuro. No plano seguinte é dia, vemos Mariana acordar na rede, do lado de fora do hospital, para uma discussão com a enfermeira local, e ex-cozinheira de Tarrafal, que tentava servir "comida quente" ao homem em coma. Sucede-se nesta cena algo de misterioso, já que assim que o médico abre as pálpebras de Leão em busca de sinais, Mariana leva a mão ao próprio rosto e cai ao chão. Parece agora ter se concretizado a maldição do rapaz, o estupor pegou-a.

Na sequência, duas personagens importantes serão apresentadas, primeiramente Edite (interpretada pela atriz profissional Edith Scob), a única mulher portuguesa que vive na aldeia, sendo sabatinada por mulheres que desejam partir para Portugal e disputam a ajuda financeira dela. E depois Bassoé, o rabequeiro da aldeia, interpretado por Raul Andrade. Mariana segue Bassoé montanha acima para conhecer alguns de seus mais de trinta filhos homens, cujos nomes ele recita em uma listagem pautada pelo som da rabeca.

O que eram sons pautando uma lista torna-se música e o plano escuro de um homem olhando para seu instrumento liga-se ao plano iluminado de uma festa onde Bassoé toca com seus filhos. Toca aquilo que ele faz bem, mas que não mata a fome, "a música não mata a miséria, a música não mata as lágrimas. A música é uma cadela, é má patroa", diz a personagem. Percebemos agora que trata-se de uma festa de despedida, ele e seus filhos estão partindo para Portugal, para trabalhar nas obras de Sacavém.

Quando Mariana, do alto de sua "iluminação europeia", diz a Bassoé que eles não deveriam partir, por saber que em Portugal eles não teriam qualquer tipo de amparo, recebe como resposta que em Cabo Verde "nem os mortos descansam". Os homens partem, desejam partir, as mulheres ficam, desejando partir.

Na manhã seguinte, Mariana vai construir mais uma parcela da identidade de Leão, ao tentar amparar Edite, portuguesa que abandonou seu país e seu idioma, e encontra-se abalada com a morte do cão sem dono, Escuro. Esta sequência (vide imagens a seguir) inicia-se com um poderoso *travelling* de Mariana percorrendo uma ponte de pedra e descendo em direção à praia, onde encontrará Edite abraçada ao cão, como abraçaria uma mãe um filho morto. Os cabo-verdianos encontram-se em pé, mulheres de um lado, homens do outro, assistindo à cena insólita, com semblantes de total incompreensão do sofrimento da personagem. Mariana procura uma aproximação, mas o filho de Edite (Pedro Hestnes) rejeita sua atitude paternalista e até mesmo invasiva.



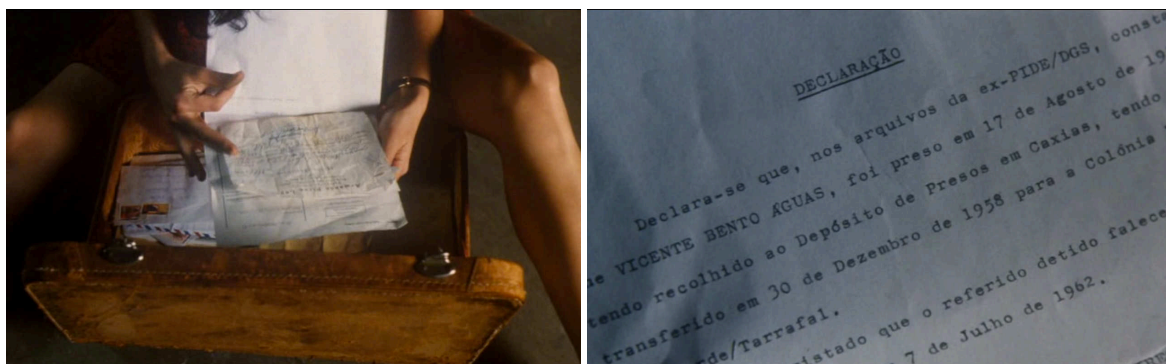
Mariana de certa forma se auto-proclamou a missionária, ela invade o hospital com suas regras, diz que os homens da terra não podem partir, adentra as casas das pessoas empunhando vacinas, faz chorar as crianças e vai embora,

ela age como uma colonizadora em um Cabo Verde independente. Daí vem sua solidão, seu coma insular.

A composição identitária de Leão, por menos assertiva que seja, se constrói do contato invasivo de Mariana com os personagens locais. Ela já sabe que Leão é filho de Bassoé, o velho músico em retirada; que Leão tem um filho com a moça que lhe vendeu as sandálias; e que Edite guarda um segredo sobre ele.

Na tentativa de descobrir este segredo, Mariana revira um baú (vide imagem a seguir) de Edite, e, entre cartas e vales postais, como se da caixa de Pandora saísse uma praga, encontra uma carta onde se lê:

Declara-se que, nos arquivos da ex-PIDE/DGS, consta que VICENTE BENTO ÁGUAS foi preso em 17 de Agosto de 1958, tendo recolhido ao Depósito de Presos em Caxias, tendo sido transferido em 30 de Dezembro de 1958 para a Colônia Penal de Cabo Verde/Tarrafal. Fica registrado que o referido detido faleceu em Cabo Verde em 7 de Julho de 1962.



Portanto, quase ao meio do filme, a narrativa torna-se claramente política. Ficamos a saber que Edite encontra-se em Cabo Verde em função de Vicente Águas, seu marido, ter sido prisioneiro de Tarrafal. Como esse passado mórbido pode ser ligado ao presente, quase morto, de Leão?

Estabelece-se assim um jogo de poder, Portugal, em um passado recente, mandava portugueses à morte em Cabo Verde, assim como na atualidade fílmica, Portugal devolveu à terra um de seus filhos comatoso.

O mecanismo da fabulação do real que vai elucidar-se nos próximos filmes, tem aqui sua versão puramente ficcional. Costa fabula, puramente, ao construir uma ficção de revisitação histórica sobre o seu Portugal a partir da voz dos fracos, dos pobres: Mariana empobrecida pela ignorância da língua, dos mitos, dos medos, tenta desvender a História por detrás dos moradores do vilarejo, uma visita aos meandros do presente com o intuito de elucidar um passado. O filho de Edite recusa-se a assumir sua genealogia para Mariana, como se a família fosse um câncer vergonhoso como é a parcela da História na qual insere-se a morte de seu pai. Revolver sua genealogia é trazer à superfície as mazelas da ditadura salazarista.

Leão é acordado de seu coma pelo menino Tano e, como um sonâmbulo infectado, morde o pulso do rapaz. Tina, irmã de Tano e filha de Bassoé, vê no incidente a chance de manter o irmão em Cabo Verde. O sono parece ser o elemento que mantém as personagens na terra: Leão adormecido pela queda, Tano pela mordida, e Edite com o juízo aparentemente adormecido pela dor. Mariana pede à Tina que esta leia uma carta de amor que retirou do baú de Edite, escrita em crioulo.

A carta, que será retomada em *Juventude em Marcha*, marca uma tradução recreativa, ou uma transcrição, na acepção de Haroldo de Campos, já que a carta de Edite tem estreita relação com uma correspondência do poeta surrealista Robert Desnos (1900-1945), escrita em 15 de julho de 1944 no campo de concentração de Flöha, para sua esposa Youki Foujita (cujo nome de batismo é Lucie Badoud). Desnos, que morreu no campo de concentração de Terezin, na antiga Checoslováquia, ressignifica este texto recriado para o contexto cabo-verdiano.

A carta de Desnos, que será apropriada por Costa, com tradução de Mateus Araújo Silva (*Devires*, 2008, p. 12), segue transcrita:

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 de 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 ideias 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. Termina 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.

Já a carta que surge em *Casa de lava* apresenta a seguinte composição¹⁵
(vide imagem a seguir):

¹⁵ Transcrição da carta a partir da leitura de Tina, em *Casa de lava*. A estrutura versificada segue o manuscrito, repleto de incorreções, apresentado na capa de *Cem Mil Cigarros*.

Nha cretcheu¹⁶, meu amor
O nosso encontro vai tornar a nossa
vida mais bonita pelo menos trinta
anos
Pela minha parte, torno mais novo
e 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, e um ramalhete
de flor de quatro tostões
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, no 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?
Mesmo assim à nossa medida,
Como um pijama de seda fina?
Não queres? Só posso chegar-te uma carta por mês.
e ainda sempre nada da tua mão.
Fica para a próxima
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 esquecimento
Eu chamo por ti, não ouves a minha voz?
Até dói cá dentro ver essas coisas
más que eu não queria ver
O teu cabelo tão lindo cai-me da
mão como erva seca
Às vezes perco as forças
e julgo que vais esquecer-me.

¹⁶ Expressão em crioulo cabo-verdiano. Nha=minha + Cre=querer + Tcheu=cheio, muito. Nha cretcheu = Minha queridíssima/amada.

Não creches meu amor
 o nosso destino vai tornar nossa
 vida mais bonita pelo nosso trinta
 anos
 pela minha parte torno mais novo
 a cheio da força
 Eu gostava de te oferecer sem
 um segredo uma dúzia de vestidos
 daquela mais modernos no
 automóvel na casinha de lavar
 que tu tanto querias um ramo de
 te de flor quanto testões
 mais antes coisa de uma
 garota de 18 anos de bom senso
 e um
 aqui o trabalho nunca para
 agora somos mais com
 gente no meu aniversário
 foi altura de logo pensarmos
 para te
 a carta te levará chegoi bem?
 não teve resposta

a carta te levará chegoi bem?
 não teve resposta tua
 ficar espera
 todos dias todo minuto apreço
 patarra nova bonito só para nós
 dois mesmo assim nessa medida
 como um perfume de cada fim
 não queres?
 só tu chegar uma carta por nós
 ainda sempre muda da tua mão
 ficar espera
 as vezes tenho medo de construir
 este parede em paredes eclusivo
 e tu com teu silêncio na valla
 tão funda que te empurra para
 longe esquecimento
 até do ca dentro ver esta coisa
 mais que eu não queria ver
 o teu cabelo tão lindo cai me das
 mãos como era deas
 a veras porcos as forças
 a fuga que vão esquecer me
 Ventura

O paralelismo entre os textos é explícito, apesar de a carta de Desnos iniciar de uma forma mais melancólica e desandar para uma série de recados a outras pessoas, por intermédio da receptora; enquanto a carta de Costa não se ancora em necessidades concretas e aprofunda um lirismo saudosista e bastante pessimista. Sobre a construção da carta em *Juventude em marcha*, Costa afirma, em entrevista a Pedro Butcher, que:

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. 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. (COSTA In: BUTCHER, 2006, s/n.).

Costa afirma que a carta foi construída por Ventura, personagem real que ganhará relevo somente no filme *Juventude em marcha*, filme de 2001, e que o próprio Costa somente conhecerá no retorno de Cabo Verde, com as filmagens de *Casa de lava* já encerradas. Portanto, Costa assume a realidade fílmica com fato,

mistificando a criação desta carta, dando-lhe contornos mais potentes do que uma simples releitura. Mas independentemente dessa mistificação da origem, a carta transcrita a partir da comunicação de Desnos reforça a realidade do trabalho, coisa real para Ventura, personagem real que ajudou a construir o museu Calouste Gulbenkian enquanto imigrante, aproximando o trabalho na construção civil do trabalho forçado dos prisioneiros de Tarrafal e dos campos de concentração nazistas, como causa maior do sentimento de ausência explícito em ambas as cartas. Essa aproximação é reforçada a partir dos elementos materiais (picareta, cimento) e dos elementos afetivos (o silêncio, a ausência de respostas).

Em *Casa de Lava*, a dimensão dupla do esquecimento sobre a qual a carta se estrutura são a histórica, da carta como documento; e o esquecimento afetivo, do amante que é abandonado em um infinito monólogo de amor, sem jamais alcançar resposta da pessoa amada, vertente menos explorada em *Casa de lava*. Vigora a dimensão política, enquanto em *Juventude em marcha* ambas estarão fortemente presentes, como trataremos mais adiante.

Obviamente o caráter transcriativo da carta somente pode ser percebido a partir do conhecimento do texto original. Mas a percepção da carta como fabuladora do real depende somente da memória do espectador, já que a partir de uma cena anterior, quando Mariana vasculha o baú de Edite, a câmera se demora na "Declaração" de óbito de um prisioneiro de Tarrafal. Poderíamos atribuir a autoria da carta a um prisioneiro, alguém distante. Claramente não se trata da mesma prisão, em função da carta ser escrita em crioulo e a colônia penal de Tarrafal ter recebido portugueses anti-salazaristas. Mas a relação Tarrafal-Carta fica impregnada na memória do espectador que continuamente procura construir/identificar as identidades e o passado das personagens.

Mas esta sugestão de analogia entre as três figuras do prisioneiro deportado (o poeta Desnos preso por seu combate antifascista, o prisioneiro político português [Vicente Bento Águas] 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*. (SILVA, Mateus Araújo. *Pedro Costa e sua poética da pobreza* in *Devires*, 2008, p. 37)

Em sua análise sobre a carta, Araújo acaba por interligar a citação de Desnos, exterior ao filme, que em nossa análise alojamos na faculdade transcriativa; com as duas dimensões internas, o passado e o presente, o prisioneiro político e o prisioneiro sócio-econômico, que aqui tratamos como componentes da fabulação do real.

Na sequência de *Casa de Lava*, enquanto ouvimos Tina ler para Mariana, a imagem visual nos mostra Edite procurando a carta, até ter sua casa invadida pela música de Bassoé e de cinco de seus filhos que dedicam-lhe uma espécie de serenata, como agradecimento pelo financiamento da viagem para Portugal.

Antes de partirem, reformam a casa de Leão "para quando ele ficar bom". É importante destacar que a porta da casa encontrava-se com um "X" pintado nela, esta marca será a mesma utilizada em *No quarto da Vanda* para marcar as casas que serão demolidas no Bairro das Fontaínhas. Aqui, no lugar da demolição, a marca à tinta simbolizava, no passado, a presença de leprosos e, no presente fílmico, o abandono da casa, do lar, da terra. Por isso Bassoé, na festa de despedida, diz "Não me pintem cruz na porta!".

Tano, "com a cabeça rija", como disse seu pai Bassoé, febril e aparentemente delirando, permanece no hospital, ao lado de seu agressor que continua imóvel, apesar de ter saído de seu coma. Mariana crê que foi Tano quem a agrediu na praia, na primeira noite em Cabo Verde, e quem matou o cão sem dono. O rapaz, ao ser violentamente questionado, somente repete que "o morto" vai buscá-lo. Mariana não compreende mais nada.

Assim como Mariana, Edite também não, ela acredita ter perdido a carta e o dinheiro. Edite e a ex-cozinheira de Tarrafal conversam em crioulo e bebem à noite e ficamos a saber que era esta última a responsável pelo trânsito das cartas na colônia penal: "As cartas debaixo da saia, as pedradas à polícia PIDE, os beijinhos aos sargentos. Xiça¹⁷, não te lembras, Edite?". Ambas as mulheres

¹⁷ Xiça é uma interjeição de desagrado, grafada em Portugal com "ch". A grafia com "x" deve-se ao quimbundo angolano, apesar de neste idioma xiça também significar esteira.

dançam uma música¹⁸ cantada em crioulo e a ex-cozinheira felicita "Juventude em marcha!", as palavras de ordem da libertação de Cabo Verde durante a Guerra Colonial Portuguesa (1961-74, conhecida na ex-metrópole como Guerra do Ultramar e, na ex-colônia, como Guerra de Libertação).

Para, na cena seguinte, como uma resposta às palavras das mulheres, o jovem Leão marchar. Tina, com o argumento de que "se tens medo dos mortos, tens medo dos vivos", consegue que Tano ajude Leão a caminhar para fora do hospital, onde ela coloca-lhe em uma carroça, cobre seu rosto como se estivesse morto e sai do quadro.

Mariana passa a noite com o filho de Edite e ao sair da casa pela manhã encontra um cesto de maçãs, como encontrou em todas as manhãs desde que chegou. Vale destacar que Mariana não bebe, não come e passa dias sem tomar outro banho, além do mergulho no mar da primeira noite. Ela, que quando ainda estava no hospital português, desinfetava sua pele com álcool, parece ter sido realmente afetada pela terra, seus costumes se metamorfoseiam violentamente no decorrer de poucos dias. Cruchinho (2010, p. 37) salienta essa transmutação cultural, parte da metamorfose de sua identidade que não encontra-se cristalizada, que Mariana vive enquanto busca a identidade também dispersa de Leão:

Casa de Lava é o território da agressão: da paisagem natural sobre os europeus (como no *Stromboli*, de Roberto Rossellini); dos nativos sobre os estrangeiros; da alquimia sobre a farmácia; do mito sobre o conhecimento. Mariana, uma enfermeira que absorve o coma de Leão, um operário da construção civil cabo-verdiano que cai nas obras do Chiado em Lisboa, toma conta dele até à enfermaria em Cabo Verde e depois em sua casa. Este processo de sucessiva aculturação (novamente semelhante ao *Stromboli*) é tanto mais forte porquanto ela é sucessivamente rejeitada pelos autóctones: mulheres que nela vêem a mulher branca dona de um saber que controla o negro Leão; e pelos homens, que nela vêem a carne branca exposta e tentadora. O que já vem de *O Sangue* (e continua em *Casa de Lava* e *Ossos* e estabelece-se como sistema na obra de Pedro Costa) é este orgulho que quem é pobre, excluído e periférico impõe a estrangeiros e estranhos ao seu habitat.

¹⁸ Os créditos do filme somente referenciam o título da música original, portanto foi impossível precisar se a música desta cena, onde se ouve "ai, ai, sodade" pertence ao grupo Finaçon ou ao cantor nigeriano Prince Nico M'barga (que, inclusive, está grafado erroneamente nos créditos, como M'barka).

A única personagem estrangeira que conquistou algum respeito ou consideração dos locais foi Edite, por dois motivos, ela os ajuda financeiramente; e ela relaciona-se com eles. Na noite que Mariana passa com o filho de Edite, esta "passa" com Tina. Há a sugestão de uma relação amorosa que poderia tratar-se simplesmente de um afeto maternal, mas que é reforçada pelo fato de Edite caminhar pelo vilarejo atrás de Tina e, ao tocar-lhe o rosto, a jovem dizer "Assim toda a gente vai ver". A cena é tão ambígua que antes de nos perguntarmos qual seria o segredo, aquilo que não pode ser visto, poderíamos responder:

Talvez ela [Mariana] goste de rapazes, como diz ao filho de Edite, mas ao contrário desta [Edite], que tanto gosta de raparigas como de rapazes, está em negação em relação à sua sexualidade, sempre que vem associada a qualquer tipo de envolvimento emocional. O único envolvimento emocional que ela parece ter é para com Leão. (Johathan Rosenbaum. *Algumas erupções na Casa de Lava in CABO* [Coord.], 2009, p. 125)

Rosenbaum salienta a maturidade de Edite, em oposição ao total desconcerto de Mariana, que irá desdizer todo o seu afeto pelo filho de Edite. Mariana pode ser entendida como a evocação do passado de Edite, por ambas terem sido levadas a Portugal pelo afeto por um homem aprisionado. Porém, o entendimento de Rosenbaum, de uma Edite sexualizada e pedófila, apesar de sugerida, perde força em função de um estranho "pagamento" que Tina recebe: cartas. As cartas seriam o pagamento do que? Basta lembrarmos que Tina, com ajuda de Tano, colocou Leão em uma carroça: "Tina tira Leão do hospital e recebe de Edite um molho de velhas cartas, à laia de pagamento" (Chris Fujiwara. *O mistério das origens. In: CABO* [Coord.], 2009, p. 121). As cartas simbolizam o laço de confiança entre essas mulheres.

De forma abrupta e motivado pelo desejo ou pelo amor, o filho de Edite, apesar de agressivamente repellido por Mariana, explica-lhe quase todo o mistério, de forma estranhamente objetiva, enquanto caminham em direção ao cemitério da ilha:

Filho de Edite - Ela [Edite] veio atrás dele, tinha vinte anos, ele tinha o dobro. Nunca o conheci. Estava na política, veio preso. Depois, ela nunca mais quis voltar para casa, andou por aí, muitos anos, comigo. Vive com a ajuda das pessoas. Ela gosta de toda a gente e toda a gente gosta dela. Vivemos aqui. Agora vem um cheque, todos os meses, lá de Portugal. Uma pensão dele para pagar a toda a gente. Eles sabem, estão todos à espera. Eles querem fugir daqui, cada vez são mais.

(...)

Mariana - Quem é que não quer fugir? O Leão?

Filho de Edite - Está morto.

Mariana - Então, porque é que voltou?

Filho - Matou-se.

Mariana - Por causa dela? (Olhando para a mulher que é mãe do filho de Leão). E o cão, matou-se?

A pergunta de Mariana, assim como o gesto posterior do filho de Edite, de trocar a fotografia de uma das "lápides" (uma cruz de madeira) nada tem de absurda. Mariana traz à tona, como lava rompendo o chão, a certeza de que a História dos fracos é incerta. Ela, em sua missão de não deixar cair no esquecimento a identidade de Leão, assim como a justiça histórica de Tarrafal é pautada na necessidade de rememorar a tragédia, questiona a visão redutora de seu interlocutor.

Ele [filho de Edite] tem, antes de partir, um gesto insólito: pega na fotografia que está sobre a cruz da sepultura e muda-a para a cruz que se ergue onde talvez esteja o cão morto. Nessa atitude ele parece querer dizer-nos que o grande princípio do reino das sombras é o do anonimato generalizado, em que tudo é reversível e permutável, em que nada hierarquiza o vegetal, o animal e o humano – é a zona fervilhante da lava e do sangue. (Eduardo Prado Coelho. *Do sangue à lava*. In: CCBB, 2010, p. 61)

O homem, menos que refutar a colocação de Mariana, resigna-se através de seu gesto, já que foi ele próprio que enterrou o cão no cemitério, em uma tentativa de dignificar a dor de sua mãe pela morte do animal sem dono, sem paradeiro, sem família. Sem paradeiro e sem família tal qual todos os presos de Tarrafal, tal qual todos os trabalhadores cabo-verdianos explorados em Portugal.

É nessa atmosfera do apagamento que Mariana chega ao hospital e percebe, finalmente, que Leão saiu de seu coma. Ela, fascinada pela vida que habitava naquele homem, querendo apreender-lhe a história, não percebe que ele chama-a, em crioulo, de "desgraçada" por ter-lhe tirado da morte, por ter-lhe levado a Cabo Verde. O homem renascido sabe de tudo o que se passou, que mataram Escuro, seu cão, afinal; e diz, para a incompreensão de Mariana, que nunca esteve sozinho,ilhado. Os momentos de Mariana e Leão são fraturados por uma relação sexual entre Mariana e o filho de Edite e um plano monumental de Tina, com seu vestido vermelho, deitada sobre a terra negra do vulcão, ao lado de cartas picotadas (vide imagem a seguir). Um plano silencioso, onde o único movimento provém das cabras que andam ao fundo, uma legítima imagem-tempo que compõe a criança, a juventude, como destruidora da memória.



Este plano, onde a silhueta da montanha negra abraça a silhueta da menina, vestida de vermelho como a lava, parece simbolizar a força da terra em apagar a história, como se o apagamento das identidades fosse um movimento da história natural e não somente da história dos poderosos. É Tina, a menina, que destrói parte da memória de Edite. É Tina também quem não tem medo dos mortos, quem faz Leão recobrar sua consciência. A capacidade de rememorar viveria somente nas lendas, em Leão que transfigurou-se, para os locais, em "o morto".

Leão, orgulhoso e ingrato, destrata Mariana que, agora consciente do mundo em que está, diz-lhe "Não mereces o que fizeram ao cão!". A morte do cão teria sido então provocada para trazer à vida Leão. Esse universo das feitiçarias surge novamente no ponto oposto, quando uma mulher briga com Bossoé, dizendo-lhe que tocava na rabeca a música *Morna das Sombras* para fazer Leão adormecer, para matá-lo.

Os laços entre Mariana e Leão se tornam mais fortes, e ela consegue a confirmação de que ele amava Edite. Mas não se certifica sobre a autoria da carta de amor que ela roubou do baú de Edite, já que Leão é analfabeto. Teria ele ditado a carta para alguém? Ou essa carta é uma criação lendária da própria terra, lugar de saudade?

Talvez simbolizando a tranquilidade gerada em Mariana o fato de compor melhor a história de Edite e Leão, ela banha-se, reativando uma parcela da sua identidade original, e troca o vestido vermelho por uma roupa bastante neutra. Ela, de branco e preto, percorre o vilarejo em festa e recebe, sem prazer, o olhar agradecido da mulher que ama Leão, já mimetizada no vermelho de seu vestido. Assiste a Leão tocar a rabeca com seu pai, Bassoé; dança com Leão aos berros de Bassoé "Dança, Mariana, dança!". Ela continua foco do desejo e da repulsa dos aldeões. O filho de Edite procura-lhe, amoroso, e como resposta para suas negativas diz "Eu precisava morrer para você gostar de mim", momentos antes de, na escuridão do cômodo ser, sem Mariana perceber, atacado por um dos irmãos de Leão.

Mariana irrompe o corredor escuro, rosto ora iluminado, ora enegrecido e desemboca no hospital, para encontrar Tina e o menino Cesário inconscientes. Ela retira o curativo da vacina do braço de Tina, sugerindo que o mal do qual eles sofriam foi fruto da sua vacina, da sua portuguesa vacina.

Vai à casa de Edite, atira pedras nas paredes até perceberem sua presença. O plano termina escuro como sua consciência. Corte. É dia, Bassoé finalmente parte, para morrer em Sacavém.

O percurso de Mariana, de saída de Portugal e um encontro forçoso com Cabo Verde, acaba por ser análogo ao percurso de Costa. Para fugir da estrutura tradicional de produção do cinema feito em Lisboa, embrenha-se no deserto, mesmo que seja para depois retornar à cidade. Mas a cidade do retorno nunca mais será a mesma, depois da lava Costa jamais regressará a uma Lisboa construída, ele sempre se voltará para o interno, para as casas que configuram-se do ressequimento do que vem da terra - a lava -, para os ambientes claustrofóbicos: um quarto no bairro de lata, uma sala em um conjunto habitacional estatal, uma sala de montagem, uma sala de ensaio. Nunca mais a cidade.

Assim como Lemière, Jonathan Rosenbaum, ressalta a impressão de Mariana funcionar como um alter-ego de Costa:

Mariana não tem companheiros e, conscientemente ou não, continua a ser uma colonialista, talvez ainda mais do que Edite e seu filho, porque quase não dá nada às pessoas da ilha. E Costa não pode interrogar os motivos dela para permanecer na ilha sem interrogar os seus próprios motivos. Será o próprio filme o seu doente? (*in* CABO [Coord.], 2009, p. 1030)

A transição operada em *Casa de Lava* é permanente, não no sentido de que Costa jamais se afastará de Cabo Verde, mas sim como uma fratura com a aparência do cinema, um voltar os olhos para a essência das personagens. Seu cinema nunca mais deixará de rondar a família de uma comunidade que precisa sacrificar seu cão, o afeto dedicado, para insuflar vida, ou estória, a um de seus elementos. O cão, na trilogia que se segue, tomará outras formas, por vezes um bebê, outras a heroína, depois a metadona¹⁹. O universo dos mitos, da construção lendária de presenças, será seu método, aprendido neste filme de transição, onde o real entra em erupção.

¹⁹ Substância sintética utilizada para a desintoxicação de dependentes de heroína.

II.2 A TRILOGIA DAS FONTAÍNHAS

II.2.1 - Ossos: O encontro com o outro

Se Costa contacta o povo de Cabo Verde através da ficção *Casa de lava*, um filme que explora paisagens naturais e humanas, com imagens que recortam as montanhas negras da mesma forma que recorta os corpos negros, brancos, dentro de vestes vermelhas como a lava, esse universo será transladado para a Terra-Portugal, a partir da relação construída na África e que constituirá um outro encontro.

No fim da rodagem, as pessoas da aldeia deram-nos cartas, presentes, pacotes de café, tabaco para os familiares, os pais, as mães, os filhos que viviam imigrados aqui, em Lisboa, sobretudo nas Fontaínhas, ou lá perto. E assim fui uma primeira vez ao bairro fazer de carteiro. (...) passei a vir várias vezes ao bairro para pensar noutro filme. Foram as cores, os sons, o crioulo... Fiquei encantado com tudo o que era visual e sonoro, já estava um pouco fora da cidade, à margem da sociedade. Era ao mesmo tempo dentro e fora... (COSTA; NEYRAT; RECTOR, 2012, p. 14-5)

E é desse permanecer à margem e encontrar-se à margem que Ossos se construirá. Ainda uma ficção, ainda uma invasão do cinema repleto de parafernália técnica na vida das personagens reais. Assim como a enfermeira Mariana, Costa leva as suas regras para o bairro das Fontaínhas, suas máquinas, seu roteiro, seu produtor Paulo Branco - o produtor português que legitimou gerações de cineastas portugueses perante o mercado internacional. Mas, é em Ossos que Costa abandona as paisagens, os exteriores amplos, para enclausurar seu cinema em cômodos interiores, onde circulam corpos moldados pela ficção, que serão potencializados pela faculdade fabuladora, por uma recusa profunda da "mentira" do cinema ficcional comercial, da dificuldade de se fazer um cinema deslocado da vida. A figura de Vanda Duarte surgirá com toda a sua petulância

transgressora, uma atriz amadora, moradora de Fontaínhas, que colocará o seu verbo a favor de um outro cinema no filme seguinte, *No quarto da Vanda*.

Ossos será rodado em Estrela d'África, bairro de Amadora, cidade com maior densidade demográfica de Portugal, pertencente ao distrito de Lisboa e distante cerca de dez quilómetros do centro da capital. O bairro, juntamente com seu vizinhos, Fontaínhas e 6 de Maio, abrigava prováveis doze mil pessoas no final dos anos 1990, sendo cerca de 75% imigrantes cabo-verdianos que ocuparam a região no final dos anos de 1970. Esses bairros de lata, ocupações e favelas, eram considerados focos da criminalidade, do tráfico de drogas e armas e, desde os anos 2000, estão gradativamente desaparecendo, com seus moradores sendo realojados em construções estatais - os bairros sociais.

“O bairro onde filmei, no limite de Lisboa, nos subúrbios, chama-se Estrela de África; é o nome crioulo de um bairro que existe há trinta anos e que foi construído por portugueses pobres. Depois da ‘revolução’, os africanos que vinham de Cabo Verde, de Angola, de Moçambique, reconstruíram-no pedra por pedra, em cimento, à imagem dos bairros africanos ou marroquinos, como um labirinto. Há mesmo um pequeno mercado no interior. Mas, no meu filme, esse bairro é mais ‘sentido’ que mostrado; mais do que um bairro crioulo, africano, cabo-verdiano é uma ideia abstracta de um bairro de Lisboa.” (LEMIÈRE. *Terra a terra*. In: CABO, 2009, p. 106)²⁰

A crise identitária, do desajuste lusitano e do desajuste das ex-colônias com suas próprias histórias, imposta em *Casa de lava* se precipita na violência da recusa de um bebê, em *Ossos*. Um bebê, símbolo maior da herança, da possibilidade de resistência étnica ou cultural. O filme, rodado quase integralmente no bairro, reitera a morte, a opressão e o jogo de forças que define as relações sociais dessa comunidade à margem, como nota-se já na sinopse:

Estrela de África, um bairro crioulo dos arredores de Lisboa. Um bebê de poucos dias irá sobreviver a várias mortes. Tina, a sua jovem mãe, pega-lhe ao colo e abre o gás. Resgatado pelo pai, ele dormirá nas ruas da cidade

²⁰ Em nota, Lemièrre explica: "Depoimento de Pedro Costa, recolhido por Eugène Andréansky e Patrice Robin, folheto sobre *Ossos*, do GNCR - Groupement national des cinémas de recherche, Paris, Dezembro de 1997".

alimentado pelo leite da caridade alheia. Por duas vezes quase será vendido, por desespero, por amor, por quase nada. No entanto, Tina não se esquece, e com a ajuda das suas vizinhas do bairro a vingança aproxima-se²¹.

No plano inicial de *Ossos*, anterior ao título do filme, vemos Zita Duarte, irmã de Vanda Duarte, que interpreta uma das amigas/vizinhas de Clotilde, sentada na cama de um quarto miserável e aparentemente incomodada, talvez pela presença da câmara. Silêncio de palavras, ruídos do entorno. Corte: vemos Clotilde (personagem interpretada por Vanda Maria Pires Duarte, a *Vanda* do próximo filme) descer as escadas, em contra-luz, tossindo como tossirá tantas outras vezes ela prepara o café da manhã, acende o primeiro de muitos cigarros. Do lado de fora, é madrugada, o dia começa cedo, Clotilde e o pai do bebê (personagem sem nome interpretado pelo ator amador Nuno Vaz) aguardam o transporte público para a casa onde ela trabalha como faxineira. O homem fica aguardando o dia passar até que, cansado do ofício de nada fazer, vai embora, para irritação de Clotilde. Não sabemos quem eles são, qual o laço que os liga. Qualquer coisa do passado deles ficará no limbo do entendimento.

Na sequência seguinte, surge a pedra fundadora da tragédia, o bebê de Tina (interpretada por Maria Lipkina) que acabou de nascer. Tina, o mesmo nome da menina, filha de Bassoé, que rasgou as cartas de Edite em *Casa de lava*. Seria esse o destino daquela personagem? Teria ela, como todos os outros desejavam, partido de Cabo Verde para morrer em Sacavém ou sofrer a miséria em Fontaínhas?

Paralelamente temos as personagens da comunidade apresentadas, a partir de seus ofícios: Clotilde como faxineira; Zita e uma atriz de *Casa de lava* (Clotilde Montron²²) que trabalham na cozinha de um restaurante; o pai do bebê, provavelmente desempregado, que ocupa-se em buscar comida por entre os descartes da feira. O regresso ao bairro dá-se novamente no escuro, os trabalhadores saíram antes do nascer do sol e voltaram depois de ele ter se posto,

²¹ Sinopse do filme *Ossos*, extraída de *O cinema de Pedro Costa: catálogo*. (CCBB, 2010: 176).

²² Seu sobrenome aparece grafado como Montrond em CABO (Coord.), 2009.

vemos as ruelas labirínticas em um plano picado (*plongée*) que indica aquilo que será reforçado em toda o filme, a ideia de que o bairro consome os corpos, integra-os em sua geografia²³.

Tina, a mãe que até agora não tocou no bebê, deixa clara sua inabilidade com a maternidade. A contragosto, leva seu bebê para casa, onde fecha as janelas e encerra-se em uma câmara mortuária construída com o gás aberto do botijão.

O pai retorna, bebe água diretamente da torneira como um bicho que sana a sede sem conformes. Entorpecido pelo álcool, circunda o botijão, ignorando a paisagem macabra: Tina e o bebê ao lado do gás aberto. O ruído do vazamento cessou. A miséria impediu o suicídio? O destino aplacou o desespero?

Na manhã seguinte acompanhamos a caminhada do pai do bebê em um longo *travelling* extremamente similar aquele de Mariana percorrendo o vilarejo da Ilha do Fogo (vide imagens a seguir). O pai carrega um saco plástico negro e, em determinado momento, leva o saco aos braços, como se de um bebê se tratasse.

O gesto paternal pode nos levar em duas direções: o homem traz no saco seu filho que morreu em função do gás ou o homem traz no saco o seu filho, vivo. Shiguéhiko Hasumi, professor emérito da Universidade de Tóquio, em sua contribuição para o livro *Cem mil cigarros*, dedica-se longamente à análise desse *travelling* auto-citação, analisando a transmutação que o gesto do pai, durante a caminhada, suscita.

Mais uma vez ficamos profundamente emocionados com a incrível força que este jovem realizador – Pedro Costa tinha apenas trinta e oito anos quando filmou *Ossos* – conseguiu pôr no ecrã. Não é possível evitar uma reacção de admiração face à ousadia cinematográfica que é introduzir, naquele plano longo e contínuo, uma leve e momentânea mudança – passa de baloiçar o saco de plástico a abraçá-lo – que é tão reveladora, e face à precisão visual que esta ousadia exige. (CABO [Coord.], 2009, p. 140)

²³ O bairro de Fontainhas é quase que personificado, em função de seu centramento narrativo e imagético, como se o próprio bairro de lata desmoronasse lentamente.



Essa *mudança reveladora* pode ser entendida, nos termos de Gilles Deleuze, como uma *situação ótica pura* que catapulta o entendimento narrativo a partir de atos imagéticos, como aquela encontrado em *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1951):

(...) a jovem empregada entrando na cozinha de manhã, fazendo uma série de gestos maquinais e cansados (...). E, quando seus olhos fitam sua barriga de grávida, é como se nascesse toda a miséria do mundo. Eis que, numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, muito, a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma *situação ótica pura*. (DELEUZE, 2005, p. 12)

Guardadas as proporções, dado que há ação no plano de Costa, o pai que caminha, este pequeno gesto é o alterador de nossa compreensão. A certeza de que dentro da sacola encontrava-se o bebê e a sugestão de que este estava morto perdura nos planos seguintes, onde Clotilde serve o café para sua filha e Tina nos olha temerosa por entre a fresta da porta, para desconstruir-se no plano externo do pai com o bebê ao colo pedindo esmolas para alimentá-lo. Fica explícito que ele transportou a criança viva dentro do saco plástico.

Mendigando, ele ganha de uma enfermeira - personagem de nome Eduarda Gomes, interpretada pela atriz profissional Isabel Ruth - leite e um sanduíche que come, entre lágrimas e álcool, e tenta servir ambos ao bebê. Somos transportados para um hospital, mais um, onde guardas tentam segurar o homem e acudir o bebê. Resta-nos acreditar que alguém viu e denunciou o pai embriagando o bebê.

Segue-se o reencontro com a enfermeira que ofertou o leite, uma enfermeira que também - como Mariana de *Casa de lava* - tomará para si a responsabilidade de trazer vida ao bebê ou à vida o bebê, traço imaculado, inocente como Leão inconsciente. João Bérnard da Costa propõe uma dupla leitura de *Ossos*: como um filme que traz à tona a consciência de uma realidade social multicultural ou um filme que suscita uma realidade fantasmagórica, na qual "Pedro Costa viu cheiros, sons, e o medo, sobretudo o medo. Viu casas singularmente cegas. (...) Viu janelas como molduras e viu como são fortes os fechos das portas" (*O negro é uma cor. In: CABO [Coord.], 2009, p. 23*) . Essa segunda leitura, que precipita-se na plasticidade dos planos e no profundo silêncio da palavra - aliado ao profundo ruído do bairro -, permite-nos ligar alguns elementos de *Casa de Lava* que surgem transmutados em *Ossos*: as enfermeiras Mariana-Eduarda, as vítimas Leão-bebê e os objetos de sacrifício Escuro-bebê.

A enfermeira de *Ossos* também age de forma paternalista, assume a responsabilidade do erro alheio, dizendo que o leite que deu estava estragado, como Mariana trazia para si a responsabilidade de cuidar de Leão. Ela leva o pai do bebê para sua casa, alimenta-o como se lhe devesse algo. E recebe, como Mariana, a mesma ingratidão e raiva "se acontecer alguma coisa à criança, você é que tem culpa".

Na sequência, voltamos ao bairro, Tina interrompe Clotilde, que mantém relações sexuais com seu marido, e vai ajudá-la no trabalho da faxina. Neste momento instaura-se uma inversão. No início do filme, o marido de Tina acompanha Clotilde ao trabalho e fica inerte, agora Tina acompanha-a e faz o trabalho por ela (vide imagens a seguir). Essa inversão materializa-se no gesto de Clotilde, de erguer os pés para Tina aspirar o tapete, e sacramenta a figura de Clotilde como uma personagem intermediária, que coloca-se no meio do casal, como uma figura potente. E também, assim como os *travellings* de Mariana e do pai do bebê, essa inversão funciona como uma auto-citação, uma reciclagem imagética e narrativa, coisa que será extremamente valiosa para Costa, já que "os seus filmes têm a forma das matrioskas porque estão uns dentro dos outros. As

ideias surgem em cadeia, sendo que um filme dá quase sempre origem ao filme seguinte" (CIPRIANO, 2008, p.3).



Ossos contrói-se de dentro e foras, a rua da mendicância, ligada pela rua do bairro quase transformada em corredor pelas telhas das casas muito próximas, ao interior de uma das casas, onde mulheres assistem debaixo dos batentes das portas ou pelas frestas das portas à dança, ao convívio social embalado pela música *Carro Bedjo*, do grupo local *Os sabura*. As portas, concreta e simbolicamente, serão o material de trabalho de Costa a partir daqui.

Portas que não nos permitem atravessá-las, portas que encerram as histórias e somente emanam sensações, sugestões, silêncios. O cerne narrativo de *Casa de lava* - a queda de Leão e o percurso que disso provém - inicia-se em uma porta por onde saem operários e finda em uma porta, onde acorda uma das filhas do fogo. Em *Ossos*, as portas abertas dos quartos e das casas do bairro explodem com a dicotomia público-privado e permitem a relação entre as personagens e a relação do espectador com o filme.

Em uma transcrição do seminário sobre cinema oferecido pelo realizador e publicado com o título *Uma porta fechada que nos deixa imaginar*²⁴, Costa afirma:

Ficção é sempre uma porta que queremos abrir ou não – não é um roteiro. Devemos entender que uma porta serve a entradas e saídas. Acredito que hoje, no cinema, quando uma porta se abre, é sempre algo de falso que se apresenta, pois diz ao espectador: “entre neste filme e você ficará bem, você viverá uma boa experiência”, mas ao final o que se vê nesse gênero de filme não é mais do que você mesmo, sua projeção. [O espectador] realmente assiste a um filme quando este não permite que ele entre, quando há uma porta que lhe diz: “Não entre”. (...) De forma semelhante, *Ossos* é um filme que cerra levemente a porta. Um filme que vela certas coisas. Ele lhe diz que você pode sentir dor, mas não lhe diz tudo. (CCBB, 2010, p. 151-2)

Essa interdição, aquilo que o filme priva ao espectador do ponto de vista narrativo, estaria para Costa intimamente ligado ao empenho em ver um filme, à necessidade de assisti-lo como se assiste a um objeto estranho, alheio.

Costa exige aquilo que o também português José Saramago exigiu de seus leitores na intrincada epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), extraída do lendário *Livro dos Conselhos*, “Se podes olhar, vê. Se poder ver, repara”. Exige que não fiquemos na superfície das imagens, na dimensão do olhar, mas sim que vejamos o que essas imagens trazem. A reparação, na acepção do restauro, encontra-se já na atitude do cineasta, na dimensão política de sua filmografia, com a recusa do apagamento da memória, histórica e cultural.

Porém, não permanecer na superfície das imagens não significa aqui mergulhar nelas como se mergulha em uma onda narrativa de imagens concatenadas e fluídas. Somos impelidos, em um jogo de vai-e-vem, a mergulhar para o interior do mistério de cada imagem e, simultaneamente, a fugirmos de absoluto pavor do terror que ali se firma. Em suma, não nos identificamos para ter confiança no mergulho. O empuxo causado pelo mergulho nessa narrativa

²⁴ “De 12 a 14 de Março de 2004, Pedro Costa ofereceu um curso intensivo de cinema na Escola de Cinema de Tóquio. O presente texto é a transcrição de seus seminários (perguntas e respostas foram omitidas). Publicado originalmente no catálogo da “Retrospectiva: Pedro Costa, Sendai Meediatheque, 2005”, o presente texto foi editado e traduzido para o português, em 2007, quando o *forumdoc.bh.2007* fez a primeira retrospectiva dedicada a Pedro Costa no Brasil.” (CCBB, 2010, p. 147)

fatalmente afoga o espectador. Então permanecemos do lado de cá, observando por entre as portas.

Se podemos mergulhar nas dores dessas personagens, isto se dará somente a partir do momento que o estranhamento tenha sido anulado, coisa talvez possível somente através do irmanamento, da criação de um vínculo relacional, necessariamente fundado na sensibilidade, isto é, na empatia que podemos criar com a sensação que esses filmes nos causa. Costa desarticula o facilitismo empático buscando e mostrando um mundo onde uma mãe tenta matar o filho, onde um pai carrega o mesmo filho dentro de um saco plástico. Não somos impelidos a mergulhar nesse filme, pelo contrário, somos mantidos do lado de cá, distanciados.

Em artigo sobre o cineasta português João Salaviza, intitulado *Janelas para o (in)visível: o cinema de João Salaviza*, essa metáfora da porta/janela enquanto agente que permite olhar para dentro ou para fora é levantada. Ao mesmo passo que a janela, o enquadramento e o ecrã abrem pontes relacionais dentro da produção fílmica, o objeto final impede o espectador de mergulhar na narrativa, isto é, cria uma janela que não permite o "efeito-janela" conceituado por Ismail Xavier.

[Salaviza] Faz irromper janelas de dentro das janelas, furando a imagem, convocando o nosso corpo pela negação. Deixamos de estar dentro do filme. Não podemos estar. Não podemos ver o que o personagem vê. Vemos ruir, aos nossos pés, a nossa onipresença como espectadores, essa da visualidade hegemónica. A janela que Salaviza nos abre não é a da possibilidade de ver por completo, mas, compondo com Pedro Costa, uma porta pela qual não podemos passar. (LIMA; VASCONCELOS; DE PAULA. *In*: PEREIRA; CUNHA [Orgs.], 2013), p. 173)

Certamente essa recusa do efeito-janela constrói-se através do esbatimento do mundo real através da apresentação transcriada da realidade. Em *Ossos*, ficção roteirizada, o que há de realidade são os corpos das personagens e o espaço onde elas residem. Esses elementos, ao invés de corroborarem com a crença naquela realidade, contaminam a ficção com uma profunda desconfiança.

Os atores, ainda amadores e não personagens reais, ora existem de maneira "falsa", desnaturalizada, perante a câmara, ora falam de maneira "irreal". Costa acaba por arrancar o que há de mais anti-natural dessas personagens para construir uma ficção que oscila profundamente entre a crença e a descrença no mundo.

Do vão de uma das portas onde as mulheres assistem à dança, vemos Tina - que permaneceu apática durante toda a festa - desmaiar. Uma das amigas (interpretada por Clotilde Montron) vai até ela e diz "O morto está contigo. Tens que passar a dor toda para mim". Essa cena, análoga ao desmaio de Mariana em *Casa de lava* (vide imagens a seguir), propõe o reverso de uma mesma situação, a do assombramento. Assim como Mariana, Tina é assombrada por um morto que reverbera o mesmo mal de Leão, o apagamento da identidade, o morto que gera uma dor que pode ser transmutada entre os corpos.



Por isso, a relação cão-bebê parece pertinente, assim como Escuro foi sacrificado para expulgar o mal de Leão, o bebê está em *Ossos* em constante quase-sacrifício, fazendo com que a personagem de Tina oscile entre ser ou não ser mãe. Mas o morto pode ser também compreendido como a figura do pai do bebê que, após raptar o filho, não retorna à luz na comunidade. Ele surge pelas sombras, por detrás das escadas mal cerzidas da comunidade, e a cada tentativa de contactar Tina, falha.

Apesar do suposto desaparecimento do pai do bebê, Clotilde sabe de seu paradeiro e vai encontrá-lo na casa da enfermeira Eduarda Gomes, onde ouve que "O menino está bem, morto". Fato no qual, segundo ela, Tina "não acredita, não sabe esquecer". A mãe do bebê vai afastando-se da realidade, insulando-se e é Clotilde quem tenta acompanhá-la, levando-a novamente ao trabalho das faxinas. Enquanto isso, o pai segue com o "morto" e abandona-o em um sofá, bem na porta do quarto da prostituta, interpretada pela atriz profissional Inês de Medeiros, a enfermeira Mariana de *Casa de lava*.

Segue-se o retorno de Clotilde do trabalho, em uma elipse temporal marcada pela presença não de Tina (que acompanhou-a na ida), mas sim da filha de Clotilde que será levada pela mãe ao hospital onde trabalha a enfermeira Eduarda. Lá elas acordam que Clotilde fará faxinas em sua casa. Esse acordo revela-se um estratagema de Clotilde para enviar Tina à casa daquela que estaria abrigando seu bebê, porém o bebê foi deixado, não sabe-se mais há quanto tempo, no corredor da prostituta.

Tina encontra na casa de Eduarda não o seu bebê, mas a chance de tentar novamente o suicídio com o gás. A enfermeira, que antes deu guarida para o bebê, agora salvará a mãe, enquanto a prostituta encanta-se com a proposta de comprar o recém-nascido, com a condição de que o pai nunca mais procure-a. Fica sugerido que a proposta de venda feita pelo pai era um blefe, pois assim como conseguiu comida e dinheiro com o bebê ao colo, também conseguiu sexo da prostituta sem precisar pagá-la. O filho, ao braço ou embaixo da cama, de certa forma transformou-se no ofício do pai, em uma moeda de troca para conseguir o que precisa ou quer.

A enfermeira vai até Estrela d'África atrás de Tina e encontra-a letárgica no quarto ouvindo uma música britânica que brada, em altíssimo volume:

'cause E is where you play the blues.	Porque E é onde você toca o blues.
Avoiding a death	Evitando uma morte
Is to win the game,	É para ganhar o jogo,
To avoid relegation,	Para evitar o rebaixamento,
The big E.	O grande E.
Drowning in the big swim,	Afogando na grande travessia,
Rising to the surface	Subindo à superfície
The smell of you	O seu cheiro

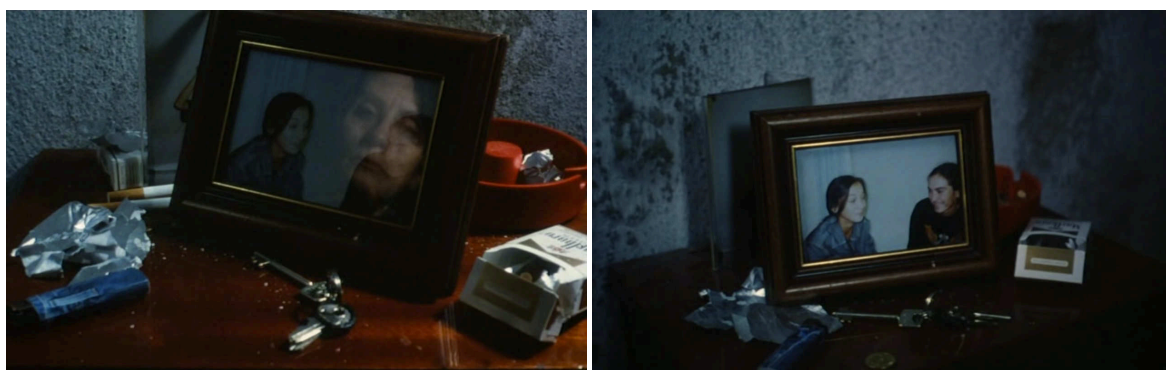
Essas palavras formatam o quarto como o ponto "E", o lugar onde é permitido que a personagem evite a morte, restitua a sua história, mesmo que internamente. Mark Peranson, em artigo intitulado *Ouvindo os filmes de Pedro Costa*, dedica-se a buscar o significado desta trilha sonora:

O aparecimento imprevisto e agressivo em *Ossos* de "Lowdown" dos Wire, banda seminal pós-punk, é ao mesmo tempo brilhante e, resumidamente, ilustrativo daquilo que impede o filme de atingir a imponência dos filmes seguintes, porque a sua utilização faz parte da estratégia de contraste espacial. Quando Eduarda chega, Tina está deitada na cama, com a canção dos Wire a tocar num leitor de cassetes fora de campo (uma versão ao vivo, gravada em Londres, no Roxy, em 1977). Qualquer pessoa que tenha uma certa idade apercebe-se subitamente de que a cena que estamos a ver é uma experiência típica da adolescência – estar sentado no quarto, a ouvir música, ser interrompido por uma figura de autoridade. De repente, Tina, a suicida, já não é só alguém que é oprimido pela sua pobreza/condição, uma posição que na realidade a separa do público do cinema de autor – passa a ser uma adolescente normal, como qualquer rapariga, de qualquer classe, com uma gravidez indesejada. A crise dela é, numa palavra, existencial, e bastam 15 segundos de música pós-punk para pôr os pontos nos ii. (*In: CABO [Coord.], 2009, p. 296*).

Essa projeção do quarto adolescente do próprio cineasta ao mesmo passo que dilui as diferenças sócio-econômicas, tornando Tina "uma adolescente normal", rompe com a diferença, isto é, seguindo a metáfora das portas, esta cena é um momento que o cineasta escancara a porta, nos permite nos identificarmos com a personagem, mergulhar mesmo que rasamente. Também essa música é uma imposição do gosto nesse filme de encontro, coisa que desaparecerá a partir do mergulho no quarto do *outro* em *No quarto de Vanda*. Apesar da imposição,

Clotilde sugere à Eduarda "Dá-lhe um beijo e ela lembra-se de ti, a gente não precisa de nada", aumentando o som, restituindo à dona a autonomia em seu quarto e abafando por completo as palavras de confiança de Eduarda.

A confiança sacramenta-se no gesto da enfermeira de deixar a chave de sua casa, estreitando o laço de amizade ou o vínculo empregatício, enquanto vemos seu rosto virtualizado pelo reflexo no vidro do porta-retrato, onde uma Tina do passado, presa na imagem de uma fotografia, sorri para seu reflexo. Eduarda encobre com seu reflexo o rosto fotografado do pai do bebê, como que ocupando o seu lugar (vide imagens abaixo).



Eduarda fica um pouco mais na comunidade, bebe com Zita, aceita de bom grado as investidas do marido de Clotilde, que renegou a esposa por cuidar de Tina, deixando a casa vazia. Clotilde, que vê a traição de Eduarda, toma pra si a chave deixada para Tina.

O que se instaura nesses últimos acontecimentos é uma constante realocação dos papéis: Clotilde tomando os cuidados com Tina que cabiam ao pai do bebê; Eduarda tomando a cama de Clotilde e o marido de Tina para si; Clotilde abandonando seus filhos, somente mantendo consigo a menina; Clotilde indo à casa de Eduarda para vingar-se e vingar Tina. Ela limpa a casa e abre o gás para matar o pai do bebê que dorme, fazendo da casa de Eduarda uma câmara da morte.

O filme termina na casa de Tina, onde Clotilde agora faz morada cuidando de duas doentes, Tina, a suicida, e sua filha, aparentemente febril. A rua do bairro irrompe para dentro da casa, com seus ruídos e transeuntes, e Tina olha-nos por entre a porta uma última vez, antes de fechá-la, para a câmera e para nós.

Esse filme, que inicia com um bebê que nenhum dos pais deseja, finda sem resoluções narrativas. O bebê ficou com a prostituta, a mulher que faz do sexo coisa totalmente distante da reprodução? O pai do bebê morreu com o gás aberto por Clotilde? Por que a filha de Clotilde jogou fora o remédio ofertado pela mãe? Tina encerra-se na casa por temer os homens que podem render-lhe filhos? Por que ela negou seu bebê?

Essas perguntas no fundo não merecem respostas, mas merecem sim o peso que têm: elas fazem de *Ossos* uma obra de contato, contato entre cineasta e comunidade, entre o roteiro e o caos da vida, entre a "certeza da vida" que as personagens de Lisboa (a enfermeira, a prostituta) têm e a profunda incerteza que as personagens de Fontainhas (mutada em Estrela de África) possui. Os dias se passaram e tudo o que pudemos perceber foi a indiscernibilidade dessas personagens do bairro, as mulheres são todas as mesmas, com os mesmos trabalhos, filhos, abandonos, silêncios e uma mesma comunhão. Os homens - o pai do bebê, o marido de Tina - são todos cheios de desejo e rarefeitos de paternidade. É um filme de mulheres, jovens, lutando contra a própria miserável sorte. João Bénard da Costa sobre os ossos do título afirma que:

“Os ossos são a primeira coisa que se vê nos corpos” disse Pedro Costa numa entrevista. Mas são também a última coisa que resta deles. O que mais me espanta neste espantoso filme é que ele vai, incessantemente, osseamente, brancamente, do mais exposto ao mais oculto, da evidência básica da nossa imagem à da desapareção dela. É um filme de corpos vivos atravessado pela morte ou por aquilo que na morte implica o desaparecimento dos corpos. É um filme de *mutantes*, no mais radical sentido da palavra, pois que todos uns nos outros se mudam. (*O negro é uma cor. In: CABO [Coord.], 2009, p. 23*)

Esse movimento do exposto ao oculto parece-nos explícito, narrativa e imageticamente, no decorrer do filme. Se este inicia-se como uma crise narrativa concreta para, lentamente essa concretude desaparecer, e findar em uma amálgama de dúvidas; também neste filme temos imagens iniciais muito mais expansivas, abertas, citadinas e iluminadas para, no decorrer do filme, as imagens se ocultarem cada vez mais no extra-campo sugerido por olhos que miram pelos vãos das portas, atrás de gestos de personagens que colocam-se de costas ou lateralmente em relação à câmera.

As portas enquanto quadros que recortam e encombrem parcelas do enquadramento é componente importante da análise de Jean-Louis Comolli sobre a Trilogia das Fontainhas, em artigo intitulado *Corpos e quadros - notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto da Vanda, Juventude em marcha*:

O quadro dentro do quadro desdobra esse efeito de olhar (olhar de novo) e, desdobrando-o, leva-o à consciência. No entanto, já que a função de esconderijo do quadro está presente no interior do próprio quadro, nos obstáculos, nos zigue-zagues ou nas telas filmadas, então é o *limite do ver* que é mostrado. (CCBB, 2010, p. 96)

O filme insula-se também, dando a ver "o limite do ver", o visível fragmentado, talvez também doente, suicida, como Tina. É a ficção que se precipita nos contornos das personagens reais e oscila, ocultando-se, perante elas. Também as identidades vão se apagando, tornando-se difusas na confusão do papel de cada uma das personagens, todas se igualando na fatal certeza de suas idênticas fragilidades: a morte, o morto - o homem ou o bebê -, ronda todas elas.

O que não está em *Ossos*, entre muitas outras coisas, são as drogas. Há outra ausência no filme, e essa ausência é você. No entanto, *Ossos* termina exatamente como o filme *Street of shame* (*Akasen chitai*, 1956), de Mizoguchi: há uma jovem que cerra a porta e lhe contempla, e a porta é fechada sobre você. (...) Penso que o que Mizoguchi quis dizer nessa sequência final foi: "A partir daqui este filme não é mais possível, vai se tornar tão insuportável que

talvez não haja mesmo um filme”. Depois de fechada a porta, um filme não é mais possível. É terrível, então, não entre. É uma porta fechada para você. (COSTA. *In*: CCBB, 2010, p. 150).

Sem nos deixar entrar, o cineasta atravessa as portas e se coloca dentro do quarto de Vanda para rodar o próximo filme. Um quarto diverso do de Tina, sugerido pela música como um lugar para evitar a morte, o quarto de Vanda é o quarto da morte, da droga.

II.2.2 - No quarto de Vanda: O mergulho no outro

Baseando-nos na metáfora que Costa utiliza para falar de cinema aos alunos da Universidade de Tóquio:

Quando o Sr. Matsumoto me disse que essa escola foi um dia um banco, lembrei-me de um velho filme de (Ernst) Lubitsch chamado *Ladrão de alcova* (*Trouble in paradise*, 1932). Há no filme um momento em que o personagem vai a um banco e está tão desconfortável, tão deslocado, que, em vez de assinar o cheque como deveria, escreve uma carta de amor. (CCBB, 2010, p. 158).

Pensamos que é justamente essa atitude radical que ele opera em *Vanda*. O mesmo ato absurdo que se constrói na cena de Lubitsch constrói-se em *Vanda*, é indo a uma favela, com pouco ou quase nada além de uma câmera digital Panasonic, e ouvindo as fabulações de uma tóxicodependente que um de seus filmes mais poéticos se construirá, mais poético por ser em *Vanda* que o *processo* da vida passa a ser matéria compositório estruturante dos filmes.

Em outras palavras, o desafio posto agora pelo documentário é o de como *tomar-se outro junto com a personagem*. Fazer do outro, desse modo, não um interlocutor, menos ainda um a quem se "dá" a voz, mas, para além disso, o outro como um intercessor junto ao qual o cineasta possa desfazer-se da

veneração das próprias ficções ou, de outra forma, que o põe diante da identidade inabalável como uma ficção. (*Enunciação no documentário: o problema de "dar voz ao outro"*. In: TEIXEIRA, 2012, p. 259)

Costa não vai às Fontainhas para mostrar o bairro, cristalizar a sua realidade para seu público potencial, branco, europeu, burguês. Ele nega a seu filme um discurso paternalista, embrenha-se naquela realidade para retirar dela poesia. Analogamente, ele vai ao banco escrever uma carta de amor, para a arrancar da vida não um discurso sociológico, mas sim para interceder-se com as personagens reais e criar sobre a criação caótica da vida.

O cinema se mantém vivo junto às pessoas que pedem poesia e não dinheiro. Vai se manter junto àqueles que sentem, e não junto aos banqueiros. (COSTA In: CCBB, 2010, p. 159)

Costa vai se posicionar contra tudo o que tornara-o "covarde" nos filmes anteriores, contra toda a atitude programática do sistema cinematográfico. Sobre *Ossos* afirma que:

Era um filme incompleto, de certa maneira um pouco covarde, demasiado protegido pelo cinema, pela equipa e pela produção. Não confrontava a realidade. (COSTA; NEYRAT; RECTOR, 2012, p. 31)

Justamente para confrontar a realidade com maior autonomia, liberta-se da equipe, assume a mini-DV como ferramenta que ele próprio pode operar, sem jamais fazer com a câmera digital portátil o previsto, isto é, ele sedentariza a câmera, fazendo-a uma máquina de capturar planos-sequência imóveis.

No quarto de Vanda, assim como *Ossos*, inicia-se *in media res*, em um quarto. Com um longo plano de duas irmãs deitadas em uma cama, Vanda e Zita Duarte, fumando heroína. Antes mesmo do nome do filme surgir temos apresentado o *leitmotiv* imagético: um quarto imundo e o som de tragadas e tosses. A droga materializa-se em *Vanda*, enquanto em *Ossos* é somente

sugerida no veneno que viaja pelo ar, no gás aberto da suicida Tina e da homicida Clotilde.

Há um lado muito ilusório neste começo: elas estão muito bem no quarto, gostam muito da droga. Está calor, elas estão à vontade, não há problemas (...). Resultava bem porque dizia uma coisa de que eu gostava: este quarto é um jardim, uma praia, uma floresta e um quarto. (ibidem, p. 116)

Cordeiro referindo-se a esta cena ressalta a música diegética que toca ao fundo:

Plano de uma violência estridente e ao mesmo tempo calma, uma entrada cantada, suavizada pelas histórias que contam, pelo automatismo dos gestos e pela nostálgica canção francesa - "Il est mort, le soleil" - que se ouve em fundo, dispersa por todos os outros sons, mas que modaliza toda a cena. (2013, p. 80)

Todo o filme se articulará entre esse quarto escuro onde as personagens contam histórias, o quarto de Nhurro onde homens injetam heroína; e o bairro de Fontaínhas, todos espaços interiores, fechados para a cidade de Lisboa. As irmãs, como se estivessem realmente em um pequeno éden, agem como se lá fora o ruído das máquinas não fossem o que realmente são, sinais da destruição de Fontaínhas. Vemos o corpo nu de um homem tomando banho no centro das ruínas, as crianças caminhando por entre as vielas estreitas que findam em paredes destruídas, um gato caminhando entre a poeira. O tempo apresenta-se crônico: o passado do bairro sendo destruído no presente, uma resistência que perfila perante a câmara, e o desconcerto de não sabermos qual será o futuro daquela comunidade.

Se Vanda Duarte teve de ser convencida por Costa a encarnar a personagem da empregada Clotilde em Ossos, escapando-lhe com a desculpa de ter muito trabalho, quando na realidade o que fazia era passar os dias no quarto consumindo heroína, neste segundo momento da relação entre cineasta e personagem, o filme nasce dela, da sua feição extrovertida e absolutamente destemida, talvez em função do torpor da droga. E nasce dela, principalmente,

pela proposta que fez a Costa no último dia de produção de *Ossos* e da sua dedicação em não sabotar o *seu* filme, de não ir contra o real como havia ido contra o roteiro de *Ossos*.

[Vanda] veio dizer-me: "Isto é muito pesado, nem sequer é trabalho, é uma corrida de doidos. O que vocês chamam de cinema é uma prova de esforço muito esquisita. Não haverá outra coisa que seja cinema e que seja menos cansativa, eu sei lá, mais modesta, mais calma, mais tranquila?". Parece uma pequena fantasia minha, mas, sendo os filmes construídos com a memória, e sendo a memória sobretudo fictícia, quero acreditar que é uma fantasia verdadeira. Seria também preciso ouvir os silêncios que ela me oferecia, o seu enorme vazio. Foi verdadeiramente daí que *Vanda* partiu. (ibidem, p. 44)

Instala-se no quarto de Vanda e Zita, com uma câmara fixa em tripé e um espelho, onde passa muitos dias de um ano e meio, recolhendo 130 horas de material bruto para montar um filme de 178 minutos, excluiu principalmente os velhos, centrou seu olhar nos jovens e principalmente nas meninas. Se vemos a mãe das duas, Lena, é no quarto ao lado, trocando as fraldas de um menino cego, enquanto a imagem sonora nos situa em mais uma briga verbal das irmãs. Costa torna-se irmão, amigo, confidente, estreita os laços do contato para poder, nas palavras de Rancière (CABO [Coord.], 2009, p. 54), "viver os seus habitantes, ouvir-lhes as palavras, aprender-lhes o segredo.". Seu método é análogo ao de seu professor Reis, tanto no afastamento dos centros do poder, quando no que diz respeito à qualidade da relação travada com seus personagens.

"Posso dizer-te que jamais filmámos com um camponês, uma criança ou um velho, sem que nos tivéssemos tornado seu companheiro ou amigo. Isto pareceu-nos um ponto essencial para que pudéssemos trabalhar e para que as máquinas não levantassem problemas. Quando começámos a filmar com eles, a câmara era já uma espécie de pequeno animal, como um brinquedo ou um aparelho de cozinha, que não metia medo." (António Reis *apud* CUNHA, 2013, p. 53)

O maquinário certamente é percebido, certamente afrouxa a naturalidade das personagens, mas no decorrer dos tempos, com a intimidade, com o método e principalmente com os efeitos da droga, Vanda desnuda-se e, em alguns raros

momentos, chegamos a crer que ela nos sussura um segredo. Costa revela-nos o método de sua dramaturgia:

Exceptuando os planos da demolição, tudo era previamente preparado. Algumas cenas foram rodadas num dia. Pensava que não se devia filmar uma coisa de manhã e outra à tarde, portanto, trabalhávamos a cena durante um dia inteiro e, se sentia que tinha ficado bom, não voltávamos a ela. (...) Mas, para muitas cenas, (...) o trabalho consistia em fazer uma cena, esquecê-la, depois fazê-la três, seis meses mais tarde: já não é exactamente a mesma, os actores lembram-se dela, mas a coisa amadureceu. (COSTA; NEYRAT; RECTOR, 2012, p. 65-66)

Essa preparação e retrabalho é perceptível na latente desnaturalização das falas e dos gestos. O que parece-nos mais impressionante neste método é que a vida, as palavras e gestos decorrentes dos acontecimentos, acaba por transformar-se em uma espécie de roteiro decupado pela memória. O cineasta não capta o fluxo das personagens reais, mas, sim, faz com que elas internalizem, reflitam, rememorem o fluxo de suas vidas, para atualizarem os eventos ou as palavras em um segundo momento. Assim, o cinema e a vida tornam-se realmente indissociáveis. Esse método será delineado em *Vanda* e aperfeiçoado nos próximos filmes.

No bairro, Costa coloca-se dentro das casas para operar a transcrição da realidade de vendedora de couves Vanda, que tem seu ofício dificultado pela falta de dinheiro de seus vizinhos, sinal da ruína do bairro.

É Nhurro ou "Pango, Yuran, Chumbito é os nomes que ele tem", como disse Zita na cena inicial, que leva suas coisas para uma das casas abandonadas, por estar em vias de demolição. Ele organiza a casa para fazer desta um lugar onde seja possível ficar minimamente bem, bem para o *chuto*, a injeção de heroína. A casa que ele ocupa pertencia a uma moça, loira, que - evocando Tina, de *Ossos* - queria vender o filho, por 1 conto e meio (cerca de 7,50 euros) e teria colocado-o, vivo ou morto, no lixo.

Vanda articula o trabalho e o "trazer algo da casa de alguém", eufemismo de roubar, com o trabalho de venderora, com extrema naturalidade. Em casa,

importuna a mãe que assiste a televisão. Em outro cômodo, acompanhamos um coordenado diálogo de dois homens que reclamam sobre a violência do bairro, dos assaltos, do incêndio que alguns meninos colocaram em uma das casas. Começamos a perceber que há uma divisão entre bairros, a Fontainhas dos trabalhadores e o bairro do Nhurro, onde se injetavam os rapazes.

Vanda, fumando no quarto, passa seu tempo procurando a pasta de heroína colada às páginas de uma imensa lista telefônica, perde-se em assovios, cantarola disparates como "frio, frio, frio, eu estou com frio". Costa acompanha essas noites sem fim, entorpece-se também, como refere:

Nunca o referi, mas, no quarto, com os vapores da heroína, por vezes era complicado assegurar a técnica, compreender os menus da câmera, distinguir os botões. (ibidem, p. 48)

Por vezes, o quadro fica tão pouco iluminado que mal percebe-se a fonte de determinadas palavras. Como em um enquadramento de Nhurro (tratado como Yuran), homem negro iluminado por uma parca vela que mal deixa-nos perceber a face, onde ele trava um diálogo tão sombrio quanto a iluminação:

Paulo - Yuran, vou morrer.

Nhurro - Vai dormir, Paulo. Nós, os merdas, nunca morremos. Quem morre são os inocentes.

Costa utiliza-se de toda aquela miserável realidade para construir imagens potentes, a partir de uma lasca de parede percebemos o real que se encontra ali destruído também como a materialidade em ruína; de um diálogo sobre um *tupperware* rachado compreendemos que uma das irmãs, Manuela Fernanda, a Nela, está presa. Também presa ficou Carla, personagem de quem só conhecemos a voz, em uma cena emblemática, pelo ácido humor e pela virtualidade dupla: o absurdo da fábula contada e pela imagem ser totalmente construída a partir do reflexo no espelho (vide imagem abaixo).



Vanda é uma personagem não nomeada, que está fora de campo, têm suas imagens captadas a partir de suas imagens especulares, conversam, enquanto Vanda "lê" o seu livro sagrado em busca de heroína, sobre prisões. E surge a história tragicômica:

Oito anos a roubar, mas foda-se, ser presa por caldos Knorr. Credo, onde é que já se viu? Só aqui em Lisboa. (...) Realmente esse nosso país é o mais pobre e o mais triste.

Lemière afirma que Costa comenta assim esta declaração de Vanda: 'É um compêndio de história económica, e vem da boca de Vanda.'" (*In*: CABO [Coord.], 2009, p. 110). Vanda, em seu eterno monologar, ora esbraveja sua raiva, ora pontua questões do real, com pertinência e lucidez. A vida dos pobres neste diálogo sobre as prisões; a vida de sua mãe que foi oprimida por vinte e quatro anos pelo pai de Vanda que, quando quis, deixou-a sem nada, à fome; a dificuldade econômica exposta pela imagem da feitura de um pequeno cartaz onde se lê "Fiado só amanhã".

De um lado, o quarto das meninas, com Zita contando as peripécias que fez para tentar fumar heroína no hospital em que esteve; do outro, a casa onde os rapazes injetam-se constantemente e onde sistematicamente Nhurro, como um faxineiro da droga, tenta adornar a casa, colocando cartazes de mulheres, uma bola de futebol, criando prateleiras. O espaço dos meninos, uma fraternidade sem

parentesco, é constantemente acompanhado pelo som de um pássaro a piar, como se ali estivessem pássaros presos, uma imagem recorrente também em sua concretude de gaiola colocada ao lado de fora da casa de Vanda.

Essa atmosfera claustrofóbica, mais do que cristalizar as identidades das personagens como coisa inalterável, cria um contraponto. Os meninos e o pássaro que pia, a gaiola da casa de Vanda, que terminará vazia (ambas, a casa e a gaiola, se pensarmos na transfiguração violenta que Vanda viverá na passagem para o próximo filme, *Juventude em marcha*), são sugestões de uma liberdade possível. As próprias palavras das personagens evocam ou clamam por mudanças, há a consciência de uma outra vida possível, principalmente em Vanda que critica a pobreza, a situação, o próprio vício.

Ao colocar em cena, em ato, esses devires multipessoais, plurissubjetivos, documentarista e personagens desencadeiam no filme uma experiência de vida, não uma representação, não uma reprodução de uma realidade preexistente, mas um experimento de ser "outro" num tempo que parte do presente e que os lança para fora dele, para fora de si. Um tempo - uma "espera" conforme vimos Rossellini desdobrar - que não é o da realidade cotidiana com suas saturações, mas de um real que, agora por minha conta, nunca se produz ou se dá a ver, nunca se incrusta num espaço ou numa temporalidade cronológica; um real, portanto, que se "atualiza" numa espécie de fulguração fílmica (o próprio ato de fabulação), para se lançar novamente na série do devir, do que há de vir - a espera - quando tudo pode acontecer. (TEIXEIRA, 2006, p. 277)

O índice máximo da mutabilidade do real, isto é, da impossibilidade do real se cristalizar está na imagem sonora constante: os ruídos da destruição do bairro. Há nisto, necessariamente um devir-bairro, uma outra coisa ocupará o lugar de Fontainhas, mas esse devir somente se consubstanciará em *Juventude em marcha*. Hoje, no quarto, estamos dentro do próprio ato de espera, aguardando a destruição findar para que algo se construa a partir do espaço descomposto.

No quarto, Zita ocupa-se por muito tempo a desfazer os nós de um emaranhado de lã e refazê-lo em novelo. Esse gesto, aparentemente inútil pois jamais vemos ninguém tricotar, funciona para marcar o tempo, o desenrolar

daquelas vidas, lembrando a atividade das moiras, também três irmãs que controlavam o nascimento, a vida e a morte na mitologia grega. Porém, nem Zita, Vanda ou Nela têm o poder de controlar absolutamente nada, nem mesmo seus corpos, se há alguma moira neste quarto certamente é a droga. E para Zita, a personagem mais estranhamente silenciosa, o desenrolar dessa moira será fatal. Não para Zita intecedida com Costa, mas para Zita simplesmente. No lapso temporal entre *No quarto de Vanda* e *Juventude em marcha*, Zita sucumbirá à droga.

A montagem em *Vanda* oscila entre um *chiaroscuro* que, além de reforçar um efeito estético neo-barroco, é fruto de um posicionamento ético, isto é, por abdicar do esquema industrial Costa ajusta-se, portanto, às limitações técnicas e comunais impostas pelo lugar, abandonando a iluminação noturna, que era absolutamente agressiva para a noite do bairro, com casas mal vedadas onde dormiam trabalhadores.

Utiliza-se da luz ambiente do quarto, iluminado com eletricidade, de Vanda que conversa sobre a falta de ar causada pelo fumo com Pedro, um português tóxico-dependente que tem ao colo um ramalhete de gérberas. E utiliza-se da luz do quarto de Nhurro, que provinha da tênue dança de um pavio de vela (vide imagens a seguir), onde se dá uma conversa desconcertante sobre a pouca generosidade de uma senhora que ofereceu ao Nhurro apenas dois iogurtes, quando ele desejava dinheiro. Segue-se um diálogo, ou melhor, dois monólogos concatenados, onde um dos homens conta sobre o dia feliz em que conseguiu apanhar um melro dourado e, para cada frase absolutamente delicada sobre a beleza do pássaro, o colega exige, impetuoso, uma colher - que lembra-nos das colheres de prata que eles possuem no casebre e servem para preparar a droga para o chuto - "para comer os iogurtes".



Voltando à Vanda, o ramalhete de flores que poderia sugerir um Pedro enamorado, figura-se no ofício dele, vender flores, mas mesmo assim acaba por ofertá-las à Vanda, o que novamente sugere um cortejo, que é absolutamente estilhaçado com a justificativa da oferta: "pensei que precisavas para levar ao cemitério". A morte continua rondando esse quarto da espera, já que "era necessário rebentar com o quarto romântico" (p. 16), diz Costa no livro que traz no título a síntese de *Vanda: Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*, a rara poesia de um pássaro raro que é aprisionado, a beleza da natureza dedicada à morte, a colher que é instrumento da morte, já que serve para conter a heroína.

A morte que chega principalmente durante o dia, na ressaca diária sustentada pelo medo da grande ressaca, a última e libertadora. Costa chega muito próximo de uma intimidade profana, filmando o sono de Vanda e também seu corpo colapsado pela ressaca, o som do vômito e o gesto no fora de campo.

Essa cena particularmente pode gerar questões éticas. Costa interditou o corpo nu de Vanda, interditou também o banheiro, interditou parcialmente a cozinha, já que esta se esparrama pela casa toda em diminutas e raras refeições. Por que não haveria de interditar o sono e o vômito? Parece-nos que parte da recusa operada em *Vanda* dá-se pelo distanciamento, do cineasta que coloca-se a uma determinada distância e do próprio filme que nos mantém distantes, em profunda recusa ou medo de aproximar-mos.

Se o corpo nu poderia ser, para um cineasta homem e português, uma forma de aproximação-exploração de uma tóxico-dependente pobre; o sono compõe uma parcela de calma no caos da vida desta mulher. O sono, apesar de agitado, é uma parcela amena da vida dessa personagem. E o que se sucede ao acordar é a vida retornando dura, áspera, mas ainda sim, como diz Vanda em um momento estranhamente moralizante, "é a vida que a gente quer". Há nesta personagem uma apurada noção de consequência, um tom edificante na forma de ver sua situação. Sabe-se tóxicodependente, sabe que existe a "ressaca quente", aquela onde a desintoxicação é acompanhada. Vanda é consciente de suas opções e o vômito é a concretização sonora dessa consciência.

A cena certamente é indigesta, choca e aprofunda o distanciamento do espectador. As portas, tão presentes em *Ossos*, transmutam-se no próprio quadro do filme, no enquadramento absolutamente claustrofóbico e próximo de Costa. Sobre a relação da proximidade e do encontro com o outro, André Parente afirma que:

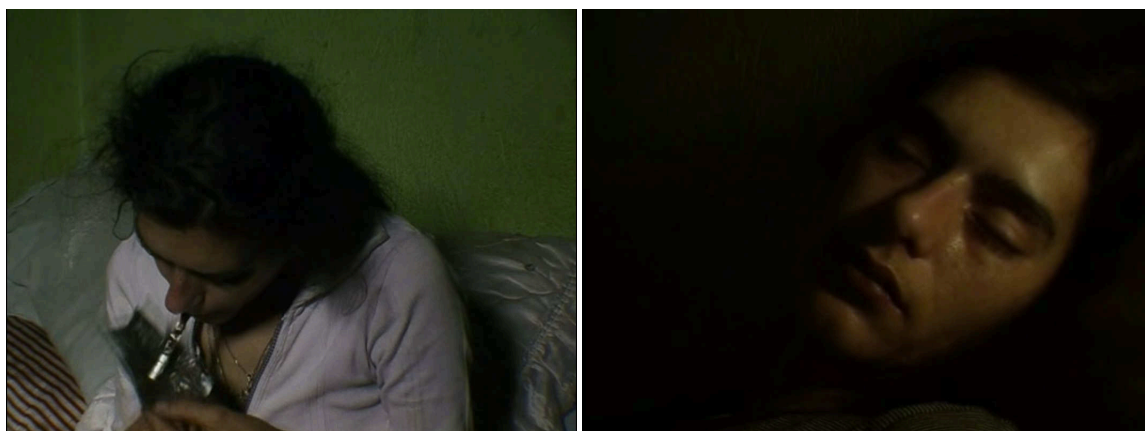
O encontro é "essa própria distância, essa distância imaginária em que a ausência se realiza e ao cabo da qual o acontecimento começa apenas a correr, ponto em que se realiza a própria verdade do encontro" (Blanchot 1959, pp.18-19), que se exerce em todas as direções da obra, e transforma fortemente aquele que filma, assim como tudo que está em jogo no filme, onde, em certo sentido, nada se passa, a não ser essa passagem (metamorfose, encontro, revelação etc.), pelo qual as personagens, os autores e espectadores tornam-se outros. (PARENTE, 2000, p. 122)

O que torna o encontro com *Vanda* tão transtornante é justamente por essa "distância imaginária" ser picotada pelos grandes planos; reduzida a um palmo e meio, pela câmera sempre próxima da cama, das paredes, dos corredores, da pele, do fogo. Diferentemente das tomadas feitas no quarto dos meninos, com variações na amplitude e escala dos planos, ora próximos, ora mais abertos; no quarto de Vanda, a câmera oscila somente entre um plano próximo, que capta toda a cama, e um plano ainda mais próximo que enquadra somente o rosto da personagem. No limite, Costa cria um filme sinestésico, já que o quarto pestilento,

e tão próximo, parece emanar odores; tememos as pulgas nos cobertores, os ratos nos baús.

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. (César Guimarães *In: Devires*, 2008, p. 7)

Essa relação com o espaço, ou melhor, com a ausência de espaço, exige do espectador manter-se do lado de cá da imagem, por mais que Vanda nos encante, é quase vetado que nós nos deixemos levar pela sua "verdade". Nós espiamos o quarto constrangidos, mas não por uma questão moral que geraria ataques redutores como o entendimento deste filme como uma "*pornomiseria lusitana*" (CABO [Coord.], 2009, p. 29) e sim por nossa impotência em interromper um processo de auto-aniquilamento consciente. E essa relação com o espaço exigiu do diretor extrema técnica para, mesmo tão próximo, jamais distorcer os rostos (vide imagens abaixo).



Essa luta com o espaço se constrói estética e narrativamente. Vanda utiliza o seu quarto como um adolescente o usaria, faz dele o centro de sua vida e de sua convivência social.

"O bairro oferecia-me um espaço magnífico para pensar. E pensar um espaço é uma das bases do cinema. Em *Vanda* - e já acontecia o mesmo no *Ossos* -, nunca sabemos realmente se estamos na casa de alguém, ou se esta sala, este quarto, não será uma praça, uma ágora, um lugar onde as pessoas passam para dizer umas coisas ou apenas para se esconder". (COSTA; NEYRAT; RECTOR, 2012, p. 15)

Esse quarto-sala-quintal foge totalmente ao padrão de convívio social português e a atitude de Costa de centralizar essa dinâmica, ressaltando sua beleza através dos corpos que perfilam pelo cômodo, gera uma espécie de recusa do contraponto cultural. Sabemos que se tratam de imigrantes, de pobres no "país mais pobre", mas a ausência de contraponto visual - a cidade de Lisboa que aparece tão iluminada em *Ossos* - acaba por apagar as questões nacionais. Isto é,

Na sua desestabilização de um conceito hegemónico de pertença nacional, os filmes de Pedro Costa não podiam estar mais muito longe, porém, da perspectiva multiculturalista. (...) os filmes de Pedro Costa enfrentaram a diferença inegociável do 'outro', explorando desse modo a verdadeira prova da tolerância: será possível conviver e, no limite, aceitar a intolerância e a radical diferença do 'outro', abdicando no processo de qualquer pretensão integracionista? Em *No Quarto da Vanda* e em *Juventude em Marcha*, o 'outro', seja ele um toxicodependente ou um imigrante, é capaz de experimentar o mundo sensível e, mais ainda, é um sujeito capaz de fruição estética. A dignidade deste sujeito joga-se, como o mostrou Jacques Rancière, tanto no plano político, como no plano estético. Costa rompe assim com a visão multiculturalista do outro como 'vítima'. Nos seus filmes, os indivíduos mantêm algum grau de controlo sobre a sua imagem e sobre o que revelam da sua biografia. O contacto com o outro é, por isso, o contacto com alguém que permanece deliberadamente afastado e que vemos como sujeito de uma experiência estética não domesticada pelo realizador para benefício do filme e do espectador. (BAPTISTA *In*: LOPES, 2011, p. 17-8)

Portanto, Portugal somente existirá a partir da palavra, de Vanda e de Costa, através de Vanda. A dimensão de crítica política e social ao Estado português surge quando as personagens deixam de ser o que são e pensam uma outra possibilidade de existência, fabulam. Uma outra possibilidade que está atrelada a um outro país, a um Portugal por vir.

Deleuze, ao deslocar o poder narrativo para a fabulação, atribui-lhe a capacidade de dar a ver o devir das personagens:

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a "ficcional", quando entra "em flagrante delito de criar lendas", e assim contribui para a invenção de seu povo. (...) E, por outro lado, o cineasta torna-se outro quando assim "se intercede" personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo." (2005, p. 183)

Vanda certamente ficciona, fabula, pinta-se de matrona para passar um sermão em Pedro sobre o abuso das drogas, pinta-se de grata à mãe com quem berra todos os dias. Ela inventa uma outra Vanda, perante a câmera intercedida de Costa. A intercessão permite um fluxo de criação, de transmutação, da personagem perante o cineasta e do cineasta perante a personagem. Essa intercessão acaba por povoar o universo criativo, inventando um espaço onde ambos podem se refazer. É o espaço onde Costa pode inventar essa grande família e fazer-se também pai e filho de todos, apesar de não dividir os laços sanguíneos. É o espaço onde Vanda pode deixar de ser simplesmente uma tóxicodependente e passar a ser uma contadora de histórias e aglutinadora de amigos. Sabemos que o bairro existe, sabemos que Vanda cresceu ali e que sofre com o desaparecimento gradual de sua terra. Essa sua outra terra, que não é Cabo Verde, país do qual Vanda talvez nem se recorde, e também não é o Portugal dos portugueses.

O cinema que surge para registrar os escombros, que surge no momento do desaparecimento de *Fontainhas*, para fazer dele, do bairro, mais uma câmara - ou cama - mortuária, como *Casa de lava* que era assombrado pela morte da identidade cabo-verdiana e *Ossos*, pela morte do filho, da mãe e do pai.

É Vanda quem nos diz, pensando em sua mãe abandonada pelo pai que ela odeia, que "mãe é só uma, pai há muitos", ecoando Bassoé, Tina, o pai do

bebê e evocando, premonitoriamente, Ventura de *Juventude em marcha*, o homem que se julga pai de todos.

Um povo-família vai se delineando, um povo sem pai, sem pátria, ou filho de todos os pais, cheio de memórias e, aparentemente, oco de futuro pela trágica situação presente, mas, como referimos, potente de futuro, este que está guardado no ruído de uma destruição que exige reconstrução.

Fui muito atacado, e compreendo-o: é um país reconhecível aquele que eu mostro, não é o planeta Urano. São as Fontainhas, nos arredores de Lisboa, somos nós, é um retrato do nosso falhanço, da nossa mesquinhez, deste Portugal pós-revolucionário entristecido e empobrecido. Fui criticado vezes sem conta por fazer arte, por 'sacralizar'. Numa crítica, dizia-se: 'Os planos nas Fontainhas são como vitrais numa catedral'. Ora bem! (COSTA; NEYRAT; RECTOR, 2012, p. 130)

Essa afirmação de Costa, além de denotar que apesar de circunscrito no bairro, o filme continua pertencendo ao entorno, demonstra uma postura ética que recusa a ideia sacra da arte. Costa vai às Fontainhas e sente que lá é possível fazer um justo cinema, um cinema profanador, um cinema que seja fruto das gentes e não do dinheiro e das intenções de quem o forneceu, um cinema que mesmo feito no lugar menos provável, diga respeito aqueles que o fizeram ou que dele fizeram coisa sua. O real, desses desajustados sociais, quando se intercede com o cinema, dignifica-se.

Eu não sou documentarista, não pretendo tentar apanhar a realidade, desvendar os mistérios. Nem mesmo quando passo anos fechado num quarto com a Vanda. Esse filme foi a história da nossa relação. Aliás, acho que o filme *No Quarto de Vanda* é mais sobre mim do que sobre ela. Tem que ver com tornar material qualquer coisa que é apenas sensorial. Tornar material uma relação. (COSTA *In*: PRANCHA, 2012, p. 3-4 Anexo)

Certamente Costa não pretende documentar nem desvendar mistérios, o que ele faz é extrair do real a potência do falso, criando mistérios. Ele fixa no tempo contínuo as imagens-tempo de Vanda, evocando um passado na atualidade fílmica e virtualizando, em diversos momentos, o presente,

dissolvendo-o lentamente quase como quem ritualiza o futuro, trazendo para ele um futuro fabulado. Os passados, presentes e futuros são compostos e construídos exclusivamente a partir da "relação".

Com efeito, na fabulação documental, tempo e espaço constituem uma cartografia remanejável em que a realidade jamais é um dado inerte e passível de captação em estado bruto (...). As personagens que nela habitam e circulam são reais, diferentemente das personagens reconstituídas da ficção, e são tanto mais reais quanto mais se despem de suas identidades fixadas de antemão e rumam na direção dos devires que conseguem inventar para si, dos novos modos de subjetivação que podem traçar e trazer à tona com presenças eficazes. Seu horizonte, portanto, é o de uma alteridade que é o reverso daquele pressuposto de que no documentário sabe-se quem se é e quem se filma. (TEIXEIRA, 2012, p. 256-7)

É a partir da relação de Costa com Vanda que o cinema ficcional intercede-se com o documentário; e é também a partir dessa relação que a vida de Vanda intercede-se com o cinema, permitindo-lhe refletir sobre sua vida em um tempo diferente do tempo da vida. O jogo relacional é intrincado e rico por ser potencialmente transformador para todos os pertencentes à relação.

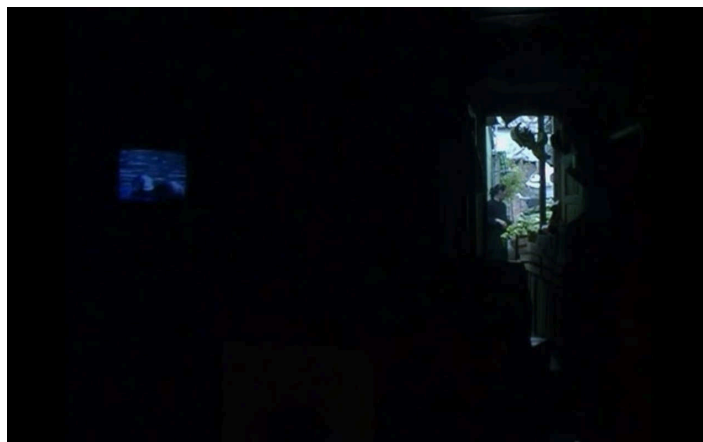
A relação Costa-Vanda em função do filme *No quarto de Vanda*, como já dissemos, foi longa e produziu uma quantidade de material somente acessível para Costa, que produzia de forma independente, a partir do digital. Se a mini-DV permitia filmar muitas horas com baixos custos, também será o digital o grande facilitador da montagem desse filme.

Editando em um computador, temos a facilidade de administrar uma grande quantidade de material. Fazer um filme de uma hora com 100 horas de material bruto seria um sério entrave se o fizéssemos em um moviola ou em ilhas lineares. O interessante disto parece ser uma reversão da própria velocidade. A possibilidade de administrar quantidades enormes de material, graças à velocidade, é também uma abertura para se filmar com menos velocidade, se manter a câmera aberta aguardando o acontecimento; *filmagem-pescaria* se quisermos. Muita tranquilidade porque depois, na finalização, temos a velocidade. Esta constatação nos parece importante porque aponta para uma reversão do pensamento corrente que diz que a velocidade na produção e na finalização imprime velocidade à obra, o que parece não ser sempre verdade e, pelo contrário, velocidade e lentidão são atitudes contíguas na realização de uma obra. (MIGLIORIN; REIS, 2003, p. 412-3)

Essa relação do cineasta com o tempo do filme permitida pelo suporte digital é certamente determinante para que Costa pudesse interceder-se com Vanda, criar uma relação realmente íntima e proceder ao retrabalho sobre o captado nesta "filmagem-pescaria". E também é o suporte que permite uma dinâmica revisitação do material filmado, afim de selecionar não somente a tomada certa, mas a composição adequada das sequências. Sobre a montagem de *Vanda*, James Quandt, em artigo intitulado *Still Lives*, afirma:

Os pedaços dispersos de história vão-se tornando gradualmente coerentes e claros, nomeadamente a prisão de Nela, a irmã de Vanda, a morte de uma traficante de droga chamada Geny, o destino de Pedro, um toxicodependente recuperado. Este último é visto pela primeira vez no início do filme, com o corpo apertado no canto inferior direito do enquadramento, segurando uma labareda de flores vermelhas e cor-de-laranja, um plano aparentemente inexplicável e arbitrário, sem ligação a qualquer outra imagem ou história, até que, uma hora mais tarde, volta subitamente a aparecer numa longa e comovente sequência em que ele e Vanda discutem a asma de ambos. Poucos documentários procedem de um modo tao intencionalmente fragmentário. (CABO [Coord.], 2009, p.33-4)

A fragmentação, que sugere uma estória por desvendar, instaura-se entre dois espaços, interligados pelo bairro. Se nas cidades contemporâneas, a rua funciona como um não-lugar, uma infra-estrutra que une dois espaços e serve cotidianamente como lugar de passagem; a rua em uma favela intaura-se como lugar de paragem, união, espaço relacional. Enquanto a visão aérea de uma cidade nos apresenta blocos, geralmente retangulares, definidos por ruas que cortam, segmentam e ligam; a visão aérea de uma favela nos rende um bairro rizomático, onde as ruelas desenham-se tortuosas, fragmentárias, interrompidas. Seria necessário considerar as portas e janelas como desembocadouros de outras ruelas, pois elas ligam tanto quanto as próprias ruas. Assim como também a televisão funciona como uma janela, por onde entra uma parcela do mundo exterior à Fontaínhas, a casa privada é rasgada por dois vãos de entrada em *Vanda*: a porta/janela que funda a relação comunal e a televisão que, em *Juventude em marcha*, substituirá por completo a janela (vide imagem abaixo).



Esses rasgos acabam por enrijecer ainda mais o isolamento do quadro-janela, isto é, a profundidade de campo é aprofundada pelos vãos, o que força o nosso olhar cada vez mais para o interior do quadro.

Voltando à montagem desses dois espaços - o quarto de Vanda e o quarto de Nhurro - Roberta Veiga, em sua tese de doutorado apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais, dedica-se a estudar filmes onde o constrangimento espacial formam um dispositivo cinematográfico e para isso analisa *No quarto de Vanda*; ao lado de *Ten*, de Abbas Kiarostami; e *Dogville*, de Lars Von Trier. Sobre a montagem de Costa e a oscilação entre os quartos, ela afirma:

Uma oscilação de visibilidades com contrastes e reflexos sutis que gera duas ambiências. Quando se fala em interpolação, logo se imagina uma montagem por saltos, passagens e cortes rápidos, que à maneira de um *ping-pong*, vai de um ambiente a outro. Não se trata disso, mas do contrário. É preciso conceber o filme em seu fluxo temporal contínuo (...). É preciso se abrir para a persistência do ver. (...) Trata-se de uma interporlação que ocorre entre tempos longos permitindo que cada ambiente seja experimentado na força de sua experiência temporal (VEIGA, 2008, p. 175).

A oscilação serve mais para irmanar esses dois ambientes, torná-los todos um quarto de Vanda, um quarto das desconversas, da ruína e da droga. A montagem acaba por tomar a função arquitetônica da janela da favela: ela trespasa os ambientes, liga as vivências, relaciona as personagens. A montagem

opera um ordenamento do caos da palavra de Vanda, fruto de um pensamento indomesticável.

Os movimentos de Vanda no exterior dão azo a composições paralelas, num movimento de unificação do que se passa no espaço envolvente; unificação igualmente daquilo que o filme contém e isola [os dois quartos]. (CORDEIRO, 2013, p. 85)

Não vemos Vanda com os meninos do quarto (ao lado? do mesmo bairro?), mas sabemos que se tratam de personagens que cresceram juntos e, na miséria, foram juntos consumidos pela heroína. Mas Vanda resiste no seio familiar, somente fuma a heroína, não a injeta, e possui alguma condição econômica - sua casa é de onde saem as frutas e hortaliças - enquanto os meninos (Nhurro, Nando e Russo), vivem em uma casa ocupada e iluminada somente por velas, injetam-se com argulhas tortas e vivem de vender objetos roubados ou da ajuda dos outros.

Quase como zumbis, em atos pausados, se mostram e não se mostram. Surge daí a estranheza de uma experiência de vida precária que toca à morte. Como diria André Brasil²⁵, trata-se de uma experiência que parece estar entre a voz e a linguagem, entre o visível e o invisível, e por isso guarda um segredo, um vazio, que fere frontalmente os códigos e as tipificações tão caras às formas do espetáculo que tentam forjar o lugar do outro. Surge daí um vestígio do real. (VEIGA, 2008, p. 176).

O que Veiga chama de "experiência de vida precária" que emana morte é justamente o invisível ocupando um tempo e configurando-se um vazio, é a realidade transcriada que suscita mistérios. Essa transcrição é sistematicamente construída com imagens visuais e sonoras. Na construção sonora, essa morte metamorfoseia-se no contínuo ruído das máquinas destruindo as paredes das casas marcadas com uma cruz (elemento já referido em *Casa de lava*). Na construção visual, a constatação de que "a vida só tem me dado desprezos", palavras de Nhurro, dá-se na presença contínua de imundas naturezas mortas. Uma natureza morta, segundo Deleuze:

²⁵ Veiga refere-se a comentário de Brasil em *Vídeo-sequestro: porta-voz do dissenso*.

É o tempo, o tempo em pessoa, "um pouco de tempo em estado puro": uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança. (...) A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito. (2005, p. 27)

O tempo que faz ruir o bairro verifica-se em inúmeras naturezas mortas que criam a transição entre os atos de fala. Por inúmeras vezes um plano, que inicia-se com a presença de uma personagem, termina na sua ausência corpórea, mas permanece o seu rastro, que é visível na materialidade de uma garrafa, do batente de uma porta por onde desapareceu uma personagem, de uma parede em ruína (vide imagens a seguir).





No plano final do filme, a câmera imóvel posiciona-se na frente de um pequeno monólito de tijolos, resto do que foi a parede da casa de alguém (vide imagem abaixo).



Ouvimos mulheres conversando e uma vassoura limpando ruidosamente o chão, dois homens passam pela ruína e se vão, ficando o quadro vazio visualmente de personagens, sem jamais isso significar um espaço vazio, na concepção deleuzeana:

Um espaço vazio vale antes de mais nada pela ausência de conteúdo possível, enquanto a natureza morta se define pela presença e composição de objetos que envolvem em si mesmo ou se tornam seus próprios continentes (...) (ibidem).

Os planos podem se esvaziar da presença do corpo humano, mas jamais tornam-se vazios como paisagens - o único filme de paisagem é *Casa de lava* -, pois a presença das personagens permanece ou na imagem sonora ou no seu rastro de destruição, é o espaço permanentemente alterado pelo homem. Mesmo nos planos das vielas do bairro, a passagem de personagens está presente nos escombros ou em fontes de fogo que foram outrora instalados por alguém.

O fragmento, a ruptura, o pó, o escombros, todos esses são elementos concretos de *Vanda*. Essa destruição projeta-se também no material que forma o filme, a montagem trata de colar as partes, os quartos, as paredes, as ruas, todas parcelas de uma mesma coisa, um espaço que desaparece perante os nossos olhos e, desaparecendo, levará consigo a droga de Vanda e trará a dimensão absolutamente imaterial de Ventura.

II.2.3 - *Juventude em marcha*: a fusão com o outro

No quarto de Vanda prepara o terreno para aquele que será o filme mais impactante de Costa, ao criar um instrumento de produção ou método estético: o uso do digital, os personagens reais que reconstroem suas próprias vidas, a ausência de roteiro previamente decupado e os cabo-verdianos na Terra-Portugal que oferecerão suas vidas como material compositório do filme.

O filme [*No quarto da Vanda*] tem ainda uma outra origem ou ponto de partida, que talvez corresponda à única e pequena qualidade que reconheço em mim próprio: acredito profundamente na *presença* de certas pessoas. É um sentimento quase místico que se relaciona com o cinema e que deve vir de mais longe, das origens do teatro e da poesia: basta que haja um tipo ali, de pé, e outro que acredite nele. Alguém que comece a contar. (COSTA; NEYRAT; RECTOR, 2012, p. 26).

Essa crença na presença e na poética do *outro* permitirá que Ventura, o homem velho e sábio tome aqui - e nos curtas-metragem *A caça ao coelho com pau*, *Tarrafal* e *Lamento da vida jovem* - o lugar de protagonista. E passe a retalhar o seu passado em atos fabulatórios de sua memória, em uma espécie de transe-memória que atualiza a todo o momento o passado. Ventura é uma espécie de guardião da cultura, da saudade, do abandono cabo-verdiano e em *Juventude* ele oscilará entre dois espaços radicalmente distintos: o bairro de Fontaínhas e o conjunto habitacional estatal onde os moradores do bairro destruído estão sendo realocados, o bairro social Casal da Boba.

Enquanto *Vanda* oscilava brandamente em *chiaroscuros*, o corte espacial aqui gera luzes aberrantes, fruto da oposição da sombrias vielas de Fontaínhas e o branco asséptico e doloroso das paredes reluzentes do Casal da Boba.

A monumentalidade e a fantasmagoria - estas sim, míticas, *straubianas* - de *Juventude em Marcha* anuncia seus lampejos redentoristas em *No Quarto da Vanda*. Pois a pradaria desolada da destruição de Fontaínhas, que rumoreja no fora de quadro dos planos fixa e fielmente delimitados do filme (...) é de forma contrapuntística ressoada - evocada, ressentida, resistida - pela crônica camerística que *passeia ao longo* dos planos (...) (JUNIOR, 2010, p. 2)

Portanto, a destruição do bairro iniciada em *Vanda* agora concretizou-se, só resta do bairro "casas fantasmas", onde Ventura vai buscar baldiamente parcelas de sua história e da História de seu povo.

Este filme é o longa mais politicamente explícito da "trilogia", desde seu título que "retoma uma expressão usada a seguir à independência de Cabo Verde pelo partido do governo" (CRUCHINHO, 2010, p. 40). A memória histórica e sua leitura crítica vão ser fabuladas, enquanto traços reais, pelo personagem que vive o abandono de sua esposa Clotilde. Clotilde, o mesmo nome dado à personagem de Vanda Duarte, a empregada doméstica vingadora de Ossos. Sobre o protagonista, James Quandt resume:

Uma alma perdida, a quem o nome Ventura assenta que nem uma luva, empreende uma odisseia, vagueando de casa para barraca, de quarto para quarto, ouvindo as histórias dos vários “filhos”, cuja verdadeira relação com ele nunca é clarificada. A qualidade coral de *No Quarto da Vanda* é amplificada em *Juventude em Marcha*; as muitas vozes dos tristes e espoliados que contam a Ventura as suas histórias têm qualquer coisa de polifonia primitiva, cujo *cantus firmus* é a canção frequentemente repetida por Ventura, onde conta o que faria reconquistar Clotilde. (CABO [Coord.], 2009, p. 37)

Essa "qualidade coral" permanece em *Juventude* através justamente da metamorfose das personagens, que invertem e corrompem seus papéis, como se a vida fosse um eterno baile de máscaras, onde ora somos *eu*, ora *e/e* e, outrora, *e/les*. Ventura-*eu* será o trabalhador da construção civil que imigrou para Portugal em 1972 para trabalhar nas Construções Gaudêncio - e, como Leão de *Casa de lava*, caiu de um andaime; Ventura-*e/e* será o pai de todos, inclusive de Vanda que tanto reclamou da paternidade-abandono no filme anterior; e Ventura-*e/les* será a memória de um povo, de um povo sem país como destaca Cruchinho: "o cinema funciona aqui como desintegrador da integração, devolvendo aos imigrantes cabo-verdianos um estatuto nacional, mas duma nação que não é Portugal" (2010, p. 41). Isto é, neste processo de fabulação sobre o *seu* passado, Ventura acaba por reformar um passado nacional, de um Cabo-Verde-na-Terra-Portugal, forjando uma identidade híbrida e falsificante.

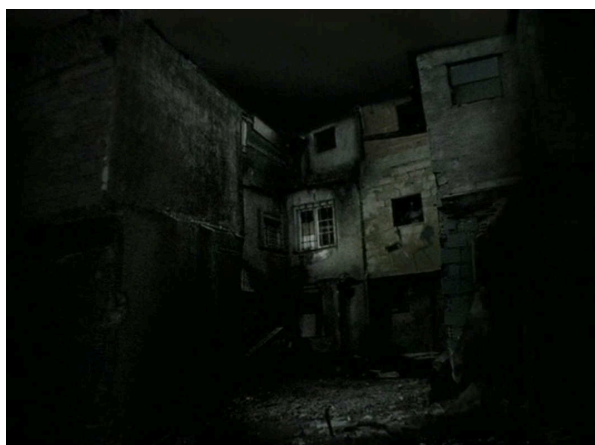
Mesmo que possa passar por um apenas, a fabulação é um processo colectivo de invenção. A fabulação faz parte do processo de intercessão. A função da fabulação é como uma potência (*potência do falso*) que vem do real e que o transforma, a própria potência de transformação existente no real. O cinema apreende um devir - para Deleuze um devir nunca é individual (no sentido de depender de uma identidade), mas colectivo. É nessa medida que um devir expressa "um povo", uma comunidade a vir, possível, um modo de existência colectivo possível. (CORDEIRO, 2013, p. 105-6)

É com o devir, fruto da rememoração de Ventura, que projeta o passado no presente e o presente "sempre em marcha" em direção a algum lado futuro, que Costa opera uma inversão poderosa, construindo com a *presença* de Ventura uma

memória resgatada que é invenção, poética que se descarna perante a câmera por longos 15 meses de gravação, dos quais Costa captou 320 horas de material bruto que renderam-lhe 154 minutos de filme montado.

A rememoração de Ventura será ressignificada em uma estreita relação com o passado recente português, o icônico 25 de abril de 1974 que pôs fim a quarenta e um anos de regime ditatorial. Se os jovens de *Vanda* são "verdadeiramente os filhos deste acto absolutamente falhado que foi o 25 de Abril. Se o 25 de Abril tivesse resultado, não teria havido *Vanda*. (COSTA; NEYRAT; RECTOR, 2012, p. 71), o velho Ventura viveu a revolução, construiu um importante museu em Lisboa, continua à margem da sociedade lusitana e será desgarrado de seu bairro, em uma última tentativa de aculturação.

No plano inicial do filme, Fontaínhas surge à noite, como um imenso paredão com escombros no chão à frente. Um plano amplo, suntuoso e macabro, que retém toda a ação em uma diminuta janela - que ocupa uma escala de 1/120 dentro do quadro - por onde alguém arremessa seus móveis. A destruição agora vem de dentro da casa e não mais da rua, é a explosão/erupção da família que delineava-se em *Vanda* (vide imagem abaixo).



Segue-se outro plano atípico, pelo enquadramento desequilibrado, o que a princípio aparenta ser uma viga diagonal, revela-se o batente de uma porta por

onde Clotilde, com uma faca na mão, recua caminhando para trás, simbolizando que abandona Ventura (vide imagem a seguir).



A briga entre eles traz à superfície a dimensão do pesadelo e junto a este pesadelo recente, retorna a memória do trabalho na construção civil, também tenebrosa. Ventura, errante, errará a "porta e a filha", buscando em toda e qualquer casa do bairro um parentesco. Até mesmo sua esposa será metamorfoseada, "não sei se era Clotilde ou outra mulher com quem dormi", diz Ventura. Portanto, cabe ao homem que não se lembra quantos filhos tem ou qual é o rosto de sua esposa, rememorar, ritualizar sua memória para que sua cultura não se apague.

Essa ritualística passa pela reiterada presença da carta roubada por Mariana do baú de Edite, em *Casa de lava*. Essa carta, que servirá de *leitmotiv* para o filme e materializa-se somente na voz de Ventura, é feita a pedido de Lento que deseja enviar uma "carta de matar saudade" a sua Arcângela, e figura-se como uma mensagem que deve ser memorizada e não registrada em uma memória externa ao corpo já que "não há nenhuma caneta nesse barraco". Por ser uma tradução transcriativa da carta de Robert Desnos, como já referido, marca a necessidade de rememorar a História (de um Portugal colonizador, da realidade trágica da ex-colônia Cabo Verde, e do Holocausto) para que essa não caia na cegueira do esquecimento.

Em *Casa de Lava*, Mariana e Bassoé sonham juntos o personagem de Ventura. (...) Assim, a carta não é mais o indício de uma relação a ser decifrada por Mariana, mas um canto endereçado ao futuro na voz de Ventura; o degredo não é simplesmente referido como um problema, mas vivenciado; e, talvez, o mais importante - o presente não remete simplesmente ao passado, mas coincide, numa espécie de curto-circuito do tempo, com ele. Se em *Casa de Lava* estávamos no registro dos encontros mediados pela ficção e dos trânsitos entre os espaços, em *Juventude em Marcha* Costa traduz na própria estrutura do filme os percursos labirínticos de Ventura, que circula não só dos escombros do bairro aos corredores e apartamentos vazios de Casal da Boba, mas também de uma ponta a outra da história de Portugal. Costa dá a essa estruturação dos tempos, além de uma organicidade própria, um forte sentido político, nos conduzindo da luta presente das Fontainhas à luta histórica dos cabo-verdianos. (DUMANS, 2010, p. 4-5)

A repetição sonora da carta marca o traço eminentemente oral da transmissão do legado cultural dessa nação desterritorializada que contrapõe-se à cultura literária lusitana, largamente disseminada em adaptações cinematográficas. A cultura oral, transmutada na sonoridade da carta, faz com que grande parte do filme de Costa contrua-se necessariamente no fora de campo. E é esta tomada de decisão estética que atribui uma carga de sentido imensa à imagem sonora em Pedro Costa, seja no som da palavra dita fora da cena que povoa sonoramente a imagem estática, ou ainda nos ruídos que povoam a narrativa e contextualizam o espaço – da destruição do lado de fora ou da balbúrdia que adentra pela tela da televisão. A ausência de trilha musical extradiegética também compõe a postura de Costa como uma procura pela realidade desses espaços. Os sons, apesar de manipulados, pretendem-se reais.

E é o apagamento da cultura, ou a tentativa, que vemos quando a comunidade de Fontainhas encontra-se quase toda realocada nos conjuntos habitacionais populares que não comportam a cultura dos quartos para os “muitos filhos”; ambientes verticalizados que necessariamente desconstroem as referências geográficas daquela comunidade (vemos Ventura gritando para os arranha-céus, perguntando onde morava Vanda); ambientes limpos mas ainda assim inabitáveis; uma cultura agora inserida na grande ressaca regada pela

droga institucionalizada, a metadona, vivendo dentro de paredes de um branco clínico, em frente aos televisores que agem tão ruidosamente quando agiam antes as janelas e portas do bairro de Latas (a vida irrompe para dentro do quarto, mas agora é uma vida massificada, pasteurizada). Essa cultura massacrada se afirma aqui com a onipresença do crioulo cabo-verdiano, como expressão máxima da “nação” cabo-verdiana; e nas deambulações de Ventura, como ritualística da memória.

Ventura entrará no quarto de Vanda, um quarto branco, organizado, onde ela somente consome cigarros e televisão. Vanda transformou-se em outra, cumpriu o devir transformado que a gaiola vazia em *No quarto de Vanda* renunciava: abandonou a heroína, apóia-se na metadona, está casada e tem uma filha. Mas continua reclamando da situação presente e fabulando outra vida, ela deseja agora uma vida portuguesa, "eu queria ter subsídio desemprego, fundo desemprego e não tenho nada". A mãe e a irmã, Zita, já não existem mais e, inclusive, é a elas que Costa dedica o filme.

A persistência da memória histórica é reiterada em um processo de diálogo espelhado: a bagagem artística européia é devolvida através do corpo de Ventura. Se a composição dos planos de Costa é bastante referenciada como herança da pintura, como se o cineasta se valesse de uma espécie de releitura da história pictórica para compor imagetivamente seus filmes, com destaque para a importância da luz nos jogos de *chiaroscuro* dentro dos espaços, tal qual os faziam os pintores do Renascimento e, posteriormente, do Barroco; e a valorização da captura de uma *determinada* incidência luminosa, que poderíamos relacionar com o ideário estético dos pintores impressionistas. Em Costa vemos sistematicamente a câmera fixa fitando habitações, janelas, portas, enquanto a luz (ou a falta dela) afeta a forma como acessamos esses ambientes, em imagens que não se pretendem assertivas, nem puramente líricas, mas sim detentoras de uma espécie de “descritivismo impressionista”.

Essa transcrição do espaço dá-se a partir da iluminação precária e também realista em planos, em sua maioria, longos, perspectivados e pluralizados

pelas sistemáticas aberturas (janelas e portas que multiplicam a profundidade de campo), fortalecendo a rigidez do enquadramento. Isto é, quanto mais aprofunda-se e multiplica-se o interior do quadro, menos relação existe entre o dentro e o fora de campo, mais fortemente existe somente o que está enquadrado. O enquadramento passa a recortar no espaço um quarto e somente ali, dentro dele, é possível estabelecer relações.

Também servirão de rasgos no enquadramento, as próprias molduras de pinturas, em uma cena que se passa no museu Calouste Gulbenkian, onde vemos seu antigo construtor, Ventura, centralizado como um quadro vivo, entre duas grandes referências das artes plásticas, os pintores flamengos Rubens e Van Dyck, com suas pinturas referenciadas em seu estado puro, concreto e não traduzido, apresentadas como o que de fato são para o realizador, parte de sua cultura visual (vide imagens abaixo).



A forma como Costa capta Ventura e Lento, "filma-os como colossos, em contra-picado", diz Tag Gallagher (*In*: CABO [Coord.], 2009, p. 51), reforça a construção falsificante, monumental, dos personagens.

Antes de ser um sujeito – um personagem em Pedro Costa ou em Apichatpong é um corpo com capacidades de interferência e inferência – o personagem/sujeito se dá pela secreção desses elementos expressivos sobre o que os cerca. Daí, nessa construção, que o lugar da imaginação, da palavra e do realismo se emulam – já que não há psicologia, IMAGINAÇÃO, que não a dos corpos. E não há nada mais real/capaz do que um corpo. (BRAGANÇA, [sem data], p. 3)

O corpo de Ventura será tratado, por Costa, da mesma forma que um quadro ou uma escultura, como uma obra potente que inscreve-se no espaço em todo o seu devir de perpetuação. Em sua monumentalidade, no gesto posado que escapa à simples documentação.

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. (LE GOFF, 1990, p. 548)

Essa construção potente do falso, do gesto encenado pelo corpo ritualizado do personagem real, acaba justamente por delinear um monumento, uma imagem construída do presente que se preservará no futuro. Ventura tem seu corpo trabalhado, na cena que se passa no Museu, entre as pinturas, ao lado de uma escultura ou sentado em uma namoradeira com *design* que remete a uma outra época²⁶, em um jogo crônico com o tempo: Ventura pode ser compreendido em seu gesto atual como um monumento criado no passado que deambula pelo presente ou como um homem em processo de monumentalização para poder perdurar no futuro. Portanto, podemos compreender essa *presença* como um *antigo devir-monumento*, isto é, Ventura fantasmático e fruto do passado; ou um

²⁶ Com *design* referido como mobiliário Luís XV.

devir-monumento, isto é, um homem que inscreve-se no presente para preservar-se no futuro.

Internamente, na narrativa "o tempo presente parece rejeitar as marcas de Ventura: o agente imobiliário limpava a parede branca das impressões invisíveis de Ventura, como o guarda da Gulbenkian limpava as suas pegadas" (ROWLAND, 2011, p. 24) em exemplificações óticas puras do desprezo que a vida dá aos cabo-verdianos na Terra-Portugal. E serão as palavras do guarda do museu lusitano que pluralizarão o desprezo: "Aqui você empunha uma mão de ferro com luva branca. Lá [Cabo Verde], é apenas uma mão de ferro. Nada além de miséria". Esse jogo entre o pequeno poder que possui o guarda e o poder denso da miséria será sublimado por Ventura, que parece desconhecer o significado das palavras poder e dinheiro. Costa tenta subverter essa lógica da marginalização, jamais dá a ver o lado de lá, os opressores, pois mesmo quando eles existem, eles são iguais, isto é, igualmente negros.

Paralelo ao que é *mostrado* de cultural, temos um discurso sutil sobre o papel da Arte nesta estrutura social, com uma clara dicotomia entre a *arte popular*, ou melhor, a arte que emana do povo (com o diálogo poético sobre os aspectos lúdicos, passíveis na sujeira das paredes, que serão apagados – anulados – quando esta cultura cabo-verdiana for realocada nos condomínios do Casal da Boba); e a *alta arte* que está enclausurada e definha nos museus. Ou ainda, na cena deste mesmo filme, onde vemos Ventura apaziguando as mãos do amigo Lento que desenhava sobre o tampo da mesa e interferia no tempo da música revolucionária que ele ouvia (a Arte deveria parar para ouvir a revolução?). A música que:

põem a tocar na barraca, num velho gira-discos, *Labanta Braço* é uma popular canção pró-independência do mais famoso e popular grupo de rock cabo-verdiano, *Os Tubarões*. Costa explica que o grupo era próximo do PAIGC, o partido comunista de independência da Guiné e de Cabo Verde, fundado por Amílcar Cabral, um guerrilheiro, intelectual e herói nacional, assassinado em 1973 pela PIDE. Pelo modo como aparece no filme, (...) esta canção riscada sobre a liberdade funciona como instanciação de uma vertigem, a sua repetição arrasta os espectadores por uma espiral espaço-temporal, criando

uma sensação dramática de tontura e confusão (exacerbada pelo facto de ser em crioulo e não estar legendada). Seguir o disco que roda sem parar pode levar os espectadores ao outro mundo, mas com o tempo há-de levá-los ao outro lado, qualquer coisa como a liberdade. (MARK PERANSON *In*: CABO [Coord.], p. 297)

A liberdade histórica que revebera desta música ganhará contornos sombrios quando Lento e Ventura explicitam o tempo presente morto em que vivem, conversando de mãos dadas, um ao lado do outro olhando para o fora de campo, sobre a morte do próprio Lento, que atirou-se pela janela durante um incêndio. Lento diz "tínhamos tanto medo de morrer naquela época". Em qual época? Na época em que estavam vivos. Reforçando assim a leitura de Ventura como um monumento, um eco do passado, por seus inúmeros anos de vida e de memória acumulada. Essa cena, fortemente ficcional, que Costa constrói a partir destas duas personagens reais, é devolvida para a vida, como Costa salienta neste depoimento:

O Lento, um personagem que está sempre nas cenas com o Ventura, disse-me, depois de ver o filme, já em Cannes, que havia percebido que ele era o Ventura quando jovem. Coisa que jamais me passou pela cabeça. Ela viu-se, num mesmo plano, como o Ventura jovem, como se fosse o Ventura como um operário, já com uma certa idade, e o outro era o mesmo, só que jovem. Tudo isso na mesma cena. É fenomenal. É muito bom para o imaginário deles. Abre-lhes a cabeça, e a mim. (GUIMARÃES; RIBEIRO, 2007, p. 10)

E o que pode significar essa leitura do personagem real que viu-se espelhado em outro personagem, não o real, mas sim o fabulado? Parece-nos que significa a profunda ligação da arte com a vida e talvez resida nisto a única motivação que Costa encontra para fazer cinema: fazer um cinema que permita que suas personagens reais fabulem também a própria vida, tornem-se outros nos desenredos do filme para compreender uma parcela de suas próprias histórias.

"É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre

se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo." (DELEUZE, 2005, p. 185)

Parece-nos que a origem da fabulação em *Juventude em marcha* encontra-se em uma espécie de transe-memória no qual está submerso Ventura. Ao atualizar permanentemente o passado, ele torna-se outros, fabula outras possibilidades de existência.

O passado não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança que o atualizam em nós. É no tempo que ele se conserva: é o elemento virtual em que penetramos para procurar a "lembrança pura" que vai se atualizar em uma "imagem-lembrança". (...) É a mesma coisa com a percepção: assim como percebemos as coisas lá onde elas estão presentes, no espaço, nós nos lembramos lá onde elas passaram, no tempo, e tanto num caso quanto no outro saímos de nós mesmos. (DELEUZE, 2005, p. 121-2)

De suas vidas atuais, as personagens resgatam o passado - coisa cristalizada -, construindo *imagens-lembrança* atualizáveis e maleáveis que servem de material para essa grande fábula das mortes, individual e comunal. O tempo presente de Portugal nega-lhes até mesmo a escritura ou o envio de uma carta para aplacar a saudade. Aos velhos, Ventura, Lento, Vanda resta a esperança na assistência social.

Talvez a filha de Vanda, que brinca no último plano do filme, possa marchar, ou talvez ela somente esteja ali para reforçar a imobilidade social desses imigrantes no "país mais pobre e mais triste" do mundo.

O plano final – a menina brilhando ao canto da imagem, a pequena cabeça surgindo enquanto o velho homem murmura é o signo de que nos reitera ao fim o título. *Juventude em Marcha*: ao mesmo tempo a força inegável do tempo, ao mesmo tempo a força inegável do novo, ao mesmo tempo uma ressonância irônica à mudança social pós-Revolução dos Cravos, ao mesmo tempo uma elegia à vontade de memória. (BRAGANÇA, 2006. p.3)

Se, por um lado, o filme que encerra a trilogia pode soar pessimista por sugerir imutabilidade, não devemos nos deixar enganar por este tom elegíaco. Porque Ventura surge na obra de Costa para potencializar justamente a

mutabilidade, ele será o personagem real mais transformador e transformado de Costa. Se Ventura assimilou, em *Juventude em marcha*, muitos diferentes papéis, ele será o porta-voz das releituras dessa comunidade nos curtas-metragens que se seguem, já que "a vida não cabe num filme, ela é demasiada vasta" (GUIMARÃES; RIBEIRO, 2007, p. 4). Sistemáticamente, Ventura irá ao passado, retornando com imagens-lembrança para compor outras formas de estar na sua atualidade.

II.3 AS PEDRAS E O ARCO

- Mas qual é a pedra que sustém a ponte? - pergunta Kublai Kan.
- A ponte não é sustida por esta ou por aquela pedra - responde Marco -, mas sim pela linha do arco que elas formam.
- Por que me falas das pedras? É só o arco que importa.
- Polo responde:
- Sem pedras não há arco.

Ítalo Calvino. *As cidades invisíveis*. p. 85.

Se Cabo Verde surge em *Casa de Lava*, prolonga-se na chamada *Trilogia das Fontainhas* e perdura nos curtas *Tarrafal*, *A caça ao coelho com pau* e *Lamento da vida jovem*, por que isolar três destes seis filmes como uma trilogia? Ou ainda, por que excluir deste agrupamento o longa-metragem *Casa de lava* que tantas questões elucida - a fantasmagoria, o isolamento, a dimensão de revisão histórica e política - e tanto auxilia na compreensão dos outros longas?

Em seu ensaio *Pedro Costa e a poética da pobreza*, que sistematiza a produção de Costa entre os filmes que estruturam esta poética a partir do *emblema do hospital* e os que exploram a *analogia da prisão*, Mateus Araújo Silva afirma que:

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 o teu sorriso?*, *Juventude* e *Tarrafal*) etc. (Devires, 2008, p. 40).

E, na ocasião de publicá-lo no *Catálogo Pedro Costa* (CCBB, 2010), com o intuito de considerar brevemente *Ne change rien*, longa inexistente na ocasião da escrita de seu texto, Silva afirma que:

O lançamento de *Ne change rien* em 2009 também poderia sugerir o início de uma nova fase – de que não me ocupei neste ensaio. (CCBB, 2010, p. 126-7)

Silva pontua, portanto, quatro outras possibilidades para sistematizar a obra costiana:

- a) Trilogia das Fontainhas [*Ossos*, *No quarto de Vanda* e *Juventude em marcha*], definida por filmes rodados integral ou parcialmente na comunidade na região de Amadora.
- b) Trilogia do Cabo Verde [*Casa de lava*, *Juventude em marcha*, *Tarrafal*], definida pelos filmes rodados integral ou parcialmente em Cabo Verde.
- c) Tetralogia da DV [*No quarto da Vanda*, *Onde jaz o teu sorriso?*, *Juventude* e *Tarrafal*], definida pela dimensão técnica.
- d) A possibilidade de *Ne change rien* iniciar uma nova fase.

Duas dessas sistematizações merecem ressalvas: o conjunto chamado de "Tetralogia da DV", na realidade seria, atualmente, uma octologia, com a necessária inserção dos filmes, rodados também em DV, *A caça ao coelho com pau*, *6 bagatelas*, *Ne change rien* e *Lamento da vida jovem* (sendo o último, o único filme posterior à escrita do artigo de Silva). Obviamente, esse agrupamento

tende a abarcar todos os filmes que Costa vier a produzir, já que o mesmo abandonou a película em seu terceiro filme, *Ossos*.

Outra sistematização, amplamente difundida que merece ressalvas é justamente a *Trilogia das Fontainhas*. O termo foi cunhado na ocasião da distribuição, no suporte DVD, de um box intitulado *Letters from Fontainhas: Three Films by Pedro Costa*, da coleção *The criterion collection*²⁷, contendo os filmes referidos por Silva e os curtas *Tarrafal* e *A caça ao coelho com pau*, como material extra. *Cartas de Fontainhas* sugere justamente o mote do contato entre cineasta e comunidade: a entrega das cartas. Mas também pode sugerir a carta de Ventura, e neste caso seria absolutamente necessário transformar essa trilogia em uma tetralogia, inserindo *Casa de lava*, filme onde a carta surge pela primeira vez, para reverberar em toda a produção do bloco, em função de sua dimensão política. Parece-nos que este conjunto de filmes merecia o nome de Trilogia da Vanda, único elemento que trespassa os três filmes, mutando-se de atriz amadora, em *Ossos*, para personagem real em *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha*.

Mais seguro do que considerar apenas os três longas como pertencentes a um bloco, parece-nos justamente o recuo à Terra-Cabo-Verde, que firma o imaginário dos outros tantos filmes, e transformá-lo em um bloco com potência para englobar também produções futuras. No recuo encontramos *Casa de lava*, que instaura o terreno cabo-verdiano, para somar com a tida trilogia e ser completado pelos curtas-metragens produtos do contato do cineasta com a comunidade e, principalmente, com Ventura: *Tarrafal* e *A caça ao coelho com pau*, ambos de 2007, e *Lamento da vida jovem*, de 2012.

Esses curtas-metragens centralizam-se na figura de Ventura e resgatam temas de *Casa de lava*, como a importância histórica de *Tarrafal*. Pedro Costa não se coloca do lado do observador que exotiza o objeto analisado, há uma fluência da sua cultura para a cultura do outro que permite uma intercessão criativa, a partir da transcrição da realidade e da fabulação do real.

²⁷ <http://www.criterion.com/boxsets/704-letters-from-fontainhas-three-films-by-pedro-costa>

Analisaremos os curtas-metragens que complementam, ressignificam e pluralizam a figura central de *Juventude em marcha*, Ventura.

II.3.1 - *Tarrafal* e *A caça ao coelho com pau*: filmes-espelho

A caça ao coelho com pau e *Tarrafal* são filmes-espelhos, compõem-se de um quase idêntico material que é rearranjado pela montagem. Os dois filmes são encomendas, o primeiro integra o filme *Memories*, produzido pelo Jeonju Digital Project 2007, na Coréia; o segundo é uma produção da Fundação Calouste Gulbenkian e integra o ciclo *Olhar o Estado do Mundo*, exibido na *Quinzaine des Réalisateurs* do Festival de Cannes de 2007. Ambos os filmes centram-se na figura de Ventura e tratam da relação do imigrante cabo-verdiano com suas lendas, seus hábitos do passado e com o fantasma do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras.

A forma como Costa se relaciona com o *outro* é baseada na lógica da intimidade e - até - na amizade. O documentado não é tomado a partir daquilo que o afasta e difere do documentarista ou da sociedade-audiência, já que esta outra cultura não possui espaço na narrativa, não há uma busca pela apresentação de opostos. Poderíamos aproximá-lo, assim, da proposta de Jean Rouch em seus filmes antropológicos, como apresentada por Marco Antônio Gonçalves em *O Real Imaginado - Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*:

A frase de Mead: "cada diferença é preciosa e deve ser cuidada com carinho" faria eco sobre todo o projeto rouchiano, em que o Outro é simplesmente outro, não é objeto de estudo, é sujeito e, antes de tudo, um amigo em potencial. Se para Rouch a essência do fazer etnografia e do fazer cinema é a relação, esta relação é entre sujeitos e o conhecimento na Antropologia e no Cinema surgem como possibilidade de subjetividade. (2008, p. 21)

Assim como Rouch, Costa também pauta sua produção na lógica da relação, intercede-se com as personagens e constrói obras que, como já referido, farão reverberar questões políticas.

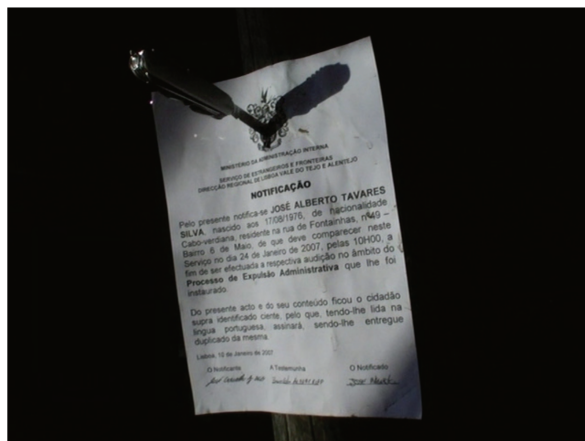
Ser político para mim é fazer um filme como o *No Quarto da Vanda*, é um filme que pode ser vivido pelos outros, pelos públicos, exatamente da maneira como eu gosto que os filmes sejam vividos. Como eu vivia os filmes. Ninguém vê um filme e quer fazer a revolução... Talvez alguns idiotas... O que se quer é uma relação. (...) Ou reparar uma relação doente... Acho que é isso que os grandes filmes continuam a provocar, em geral. Acredito nesta arte como formadora de sensibilidades. E assim que conheci a Vanda, pensei que tinha conhecido uma formadora de sensibilidades, ou seja, uma cineasta. (COSTA In: PRANCHIA, 2012, p. 2-3 Anexo)

Essa dimensão da reparação de "uma relação doente" ganha, nestes curtas-metragens uma centralidade. É a relação com a ex-colônia e os atuais imigrantes que Costa pretende ajustar. A comunidade é acessada por Costa através de grupos bastante reduzidos de personagens, o que permite o delineamento de psicologias e de simbolismos a partir daquilo que evoca das personagens. Dentre estas personagens, dois se destacam como fios-condutores das deambulações pelos espaços privados e públicos desta comunidade: Vanda Duarte, responsável pela diretriz discursiva e dona do cômodo tema de *No Quarto da Vanda*; e Ventura, trabalhador da construção civil que alinhava os espaços e histórias de *Juventude em Marcha*. Porém, se Vanda havia sido descoberta na ficção *Ossos*, causado a ruptura indexatória de Costa no filme seguinte e surgido totalmente transformada em *Juventude em marcha*; Ventura se torna uma presença-fantasmagórica no imaginário das Fontainhas, intercedendo-se com outros moradores que engrossam o coro das fabulações.

Tarrafal e *A caça* estruturam-se a partir de um quase idêntico material compositório, que redundando-se em diversos momentos, mas constrói caminhos narrativos absolutamente distintos com o enxerto de um ou outro plano distinto.

Tarrafal inicia-se, como os longas, com a câmera sedentária dentro de uma sala, onde uma José Alberto conversa, em crioulo, com sua mãe que fala-lhe

sobre sua casa em Cabo Verde, o desejo de retornar ao país, sobre os amigos que foram expulsos de Portugal, sobre a lenda cabo-verdiana de um homem que sugava o sangue das pessoas, após enviar-lhes uma carta (vide imagem abaixo).



Esta carta, a carta da morte, transfigura-se na carta de expulsão enviada pelo Serviço de Estrangeiros para José Alberto que é exibida por longos minutos no plano final de ambos os filmes. A mesma expulsão que, outrora, dirigia-se aos portugueses anti-salazaristas e significava ir morrer na colônia penal de Tarrafal, em Cabo Verde. O filme entrecruza Ventura e Alfredo, uma caça e conversas sobre a vida e sobre a morte do próprio Alfredo. Novamente temos as atualizações do passado, os personagens fazem-se ecos do passado, monumentos que caminham pelo presente.

Já *A caça ao coelho com pau*, inicia-se com uma externa, em um curto plano onde vemos Alfredo dormindo no chão do que parece ser um bairro social. O curta centraliza-se em Ventura e Alfredo, figuras quase imateriais pelo total desencontro com estruturas sociais funcionais, em diálogos sobre a fome que os levam a uma caçada nos arredores de Lisboa, onde encontram Zé Alberto com a notificação de expulsão dada pela Imigração do governo português. Esses filmes, encomendados em situações distintas, vão buscar no processo de feitura dos longas-metragens anteriormente referidos seu material formador. O bairro de latas surge na narrativa de ambos como um espectro do passado, um novo Cabo Verde

abandonado, uma nova raiz de onde os moradores, agora alocados no condomínio habitacional estatal, foram arrancados. Em *A caça* temos uma inscrição na parede do edifício do Casal da Boba onde é possível ler a palavra "Fontaínhas" escrita em uma cruz (vide imagem abaixo).



E é a partir desse espaço onipresente - as Fontaínhas - e seus moradores que poderemos proceder à procura de um *valor etnográfico* na filmografia costiana, em função do título sugerir um filme sobre hábitos ancestrais. A obra de Costa nem sequer circunscreve-se fixamente no domínio documental e, por parte de seu realizador, obviamente não possui uma intenção etnográfica, em sua acepção científica. Mas acaba por construir, senão uma etnografia da comunidade-personagem, uma etnografia geográfica pautada pelo regime da memória, daquilo que é abandonado e deixa um rastro cultural nos espaços.

A relação entre imagens em movimento e pesquisas antropológicas remontam ao primeiro cinema, se entendermos o *filme* como produto cultural que pode servir como objeto de pesquisa. Dentro dessa lógica, todo e qualquer filme, independentemente do domínio ficcional ou documental, recorta uma parcela da realidade (do mundo histórico ou da realidade fílmica, respectivamente) que é legível do ponto de vista cultural, isto é, traz consigo uma determinada quantidade de aspectos da cultura que o construiu e da cultura representada.

Assim, os filmes de Costa, *a priori* podem ser tomados como objeto de estudo antropológico por deixarem transparecer algumas facetas da cultura dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal - seu idioma, seus hábitos, sua estruturas de relação, etc. Mas será possível afirmar que há em Costa um entendimento do filme como um instrumento de pesquisa antropológica, ou melhor, uma atitude etnográfica?

Miguel Cipriano, em artigo intitulado *Identidade e descentramento em Pedro Costa*, defende haver:

A noção de antropologia visual, trazida para o cinema por Jean Rouch (trabalhada em Portugal por António Campos, António Reis, Manoel de Oliveira, entre outros), já está muito presente em *Casa de Lava*. *No Quarto da Vanda* e em *Juventude em Marcha*, o realizador coloca-se assumidamente no território da etnografia: "Ele [Ventura] disse-me «não é por teres uma câmara aqui à minha frente que me vais conhecer.» A câmara é só um instrumento de aproximação, de pesquisa. Porque isso era uma das coisas bonitas que o cinema tinha e ainda pode ter." No caso de Pedro Costa, a componente de investigação acresce uma nova forma de pensar a representação das imagens – em termos de planificação, em *O Sangue* ainda está muito protegido pelo cinema, mas a partir de *No Quarto da Vanda* o realizador altera o seu registo, abandonando quase por completo os movimentos de câmara. É nas especificidades formais (os planos longos e fixos, a utilização intensiva da elipse, as estruturas narrativas atípicas) que, em parte, assenta a discussão acerca dos espaços de exibição dos seus filmes. Não é acidental que a Tate Modern tenha escolhido fazer um ciclo da sua filmografia recentemente ou que sejam feitas instalações em vídeo com material das rodagens. Ao rejeitar os filmes que se fecham "no cofre do cinema", Pedro Costa passou a produzir objectos com características ambivalentes e resistentes a uma taxonomia da distribuição. (CIPRIANO, 2011, p. 3)

Se pensarmos no conjunto de filmes no qual o cineasta intercede-se com o *outro*, neste caso, o imigrante de uma ex-colônia portuguesa, certamente poderemos elencar algumas características e elementos legíveis do ponto de vista antropológico, mas esses elementos tornam-se difusos *dentro* das estruturas narrativas vagas e subjetivas de Costa. O filme que mais incita leituras etnográficas certamente é o curta-metragem *A Caça ao Coelho com Pau*, já que neste filme temos, logo no título, uma *sugestão* temática que circunscreve-se mais facilmente no objeto-tipo de filmes etnográficos coloniais: costumes distintivos de

determinada cultura, isto é, hábitos considerados exóticos pela cultura do realizador ou do espectador-foco. Por mais que o coelho faça parte da alimentação popular portuguesa, a forma de obtenção da carne na cultura europeia contemporânea não trata com naturalidade a caça e muito menos com ferramentas rudimentares como *paus*. Portanto, o título sugere que o filme tratará de um costume típico de Cabo Verde.

Porém, o filme em si traz um conteúdo absolutamente distinto daquele que o título poderia sugerir: a caça ao coelho jamais é representada, inclusive não há a aparição de qualquer coelho em todo o filme. Essa negativa, ao invés de criar um paradoxo levanta, necessariamente, uma questão: de que coelho trata o filme?

E é nesse aspecto que essa espécie de etnografia de Costa alcança sua real dimensão. O legado fílmico de Costa não é fruto de uma pesquisa antropológica vincada na observação do *outro*. Costa *constrói* com o *outro*, a partir da intercessão, um imaginário que somente pode ser entendido como etnográfico no âmbito do político, um discurso político absolutamente forjado por moldes simbólicos.

Assim, aquilo de mais caro que o cinema trouxe aos estudos antropológicos, um *suporte persistente* que permite uma observação diferida e uma multiplicidade de análises se desloca em *A Caça ao Coelho com Pau* do regime da aparência para o regime da imanência, ou seja, o filme de Costa não nos permite visualizar práticas materiais típicas da cultura cabo-verdiana, mas o todo narrativo nos dá a ver um discurso sobre a cultura cabo-verdiana a partir dos temas que emanam dele.

Se pensarmos no *esquema das funções práticas* elencado por Claudine de France em *Cinema e Antropologia* (1998) encontraremos em *A Caça ao Coelho* uma sobrevalorização dos aspectos simbólicos *gerados* pelas funções práticas, já que estas - o corpo, a matéria e o rito - surgem no filme como sugestões. Isto é, o corpo do caçador mimetiza um gesto de caça, construindo assim uma *pose* de caça (vide imagem abaixo) que nada tem de verídica ou funcional; a atividade material, resultado final do gesto, a própria caça, não existe materialmente, mas é

evocada pela palavra; e o programa ritual da caça, seus métodos e procedimentos somente residem na fala de Zé Alberto que relata como caçava coelhos com seu pai em Cabo Verde, em uma clara censura aos métodos de Alfredo (que seria em uma possível leitura o sonâmbulo, uma permanência fantasmagórica do próprio pai de Zé Alberto, se levarmos em consideração o filme origem *Casa de Lava*, que já instaura o tema do cabo-verdiano prisioneiro de Tarrafal, autor da carta que pontua todo o filme *Juventude em Marcha*).



Portanto, se pensarmos estritamente que

Pode-se considerar por exemplo que o social e o cultural residem unicamente nas significações veiculadas pelas manifestações exteriores da atividade humana (o comportamento técnico e seus produtos), mas não nessas manifestações em si. Fica então fácil concluir que a observação cinematográfica só apresenta interesse para o etnólogo quando ela permite determinar claramente essas significações. (FRANCE, 1998, p.29)

teremos dificuldades em atribuir valor antropológico aos filmes de Pedro Costa, já que estes não nos permitem visualizar as técnicas em sua totalidade para assim captar com facilidade suas significações. Porém, se compreendermos seus filmes como *imanências* do *continuum* técnico, poderemos com maior facilidade ler um discurso etnográfico que, como trataremos a seguir, utiliza-se do simbólico para discursar politicamente.

Para respondermos à pergunta "de que coelho trata o filme?" temos que mergulhar no universo do simbólico, buscando assim o que emana dos procedimentos técnicos sugeridos. A caça somente surge como tema depois que os dois personagens de meia-idade acordam na área comum do conjunto habitacional e, como sonâmbulos, se encontram e vão a um galpão comer a sopa dos pobres²⁸. Mas, antes, temos uma pequena contextualização de quem são os homens: Ventura, o guardião da cultura oral cabo-verdiana (aspecto desenvolvido em *Juventude em Marcha*), é acompanhado por Alfredo, um homem desempregado, abandonado pela esposa e que não corresponde às expectativas de sua família, já que quando caçou algo para a irmã, levou somente um coelho e um pombo doentes. Ou seja, ele não consegue, em uma terra de animais doentes, prover sua família. Seu instrumental cultural não corresponde ao ambiente no qual se encontra, o conflito cultural é aqui sugerido, sempre pelo verbo e sempre através do dialeto crioulo que exige legendas para um público falante da língua portuguesa.

No galpão da sopa há o aprofundamento simbólico, somos informados ali, através de diálogos pausados, desnaturalizados, que Ventura está "assombrado por muitos fantasmas", fantasmas que emanam de Alfredo: a fome, o desemprego, o divórcio. Todos os pilares identitários encontram-se destruídos, há um insulamento cultural violento que levará esses homens a uma caminhada, um afastamento do cenário urbano que se desenhava desde Ossos, em uma espécie de etnografia urbana. E é em um cenário mais campestre que se desenrola a "caçada". Vemos Alfredo construir uma dança de caça, uma partitura gestual que resulta em nada e, quando ele cai, misto de sono, embriaguez ou fome, surge seu filho - o personagem de *Tarrafal* -, que conversa com Ventura sobre a caça ao coelho, descrevendo verbalmente os métodos de caçá-lo.

²⁸ A cultura gastronômica portuguesa prevê a sopa como a entrada de uma refeição, mas comer somente a sopa pode remeter ao imaginário da "sopa de pedra", lenda lusitana que narra a astúcia de um frade peregrino e pobre que empresta uma panela para preparar sua sopa de pedra e, a partir de contínuas doações, acaba por preparar uma refeição substancial. A lenda articula o orgulho e a generosidade perante a pobreza como elementos da cultura portuguesa.

A conversa se desenvolve sobre o coelho, esse índice do alimento, do que mata a fome, problema central da miséria que aflige os documentados. E, apesar de elocubram sobre como capturar o coelho, a questão que permeia o filme - o símbolo último - é a total ausência de coelhos. Portanto, podemos entender um discurso político contundente em *A Caça ao Coelho com Pau*: por mais capacitados tecnicamente que estejam, essas personagens estão no lugar errado, no tempo errado, eles são monumentos do passado. Dentro dessa etnografia urbana de nada vale possuir conhecimentos de caça. Assim, a margem cultural é o cerne da questão. Essa comunidade está dispersa, desenraizada, é refém do espaço, e no lugar da caça haverá somente a sopa servida no barracão.

Quando digo que o bairro conta, quero apenas dizer que todos os dias tinha à frente uma realidade que me levava mais longe do que a mera superfície que se cola aos olhos da lente. O Ventura, a Vanda, o Lento são prisioneiros da sua pequena história e da História. (COSTA, NEYRAT, RECTOR, p. 29)

E Ventura, por ser aquele que encaminha as personagens pelos espaços, funciona neste curta-metragem como uma metáfora maior dessa identidade mutável cabo-verdiana, ele é a própria memória das *coisas*, detentor da voz da história, que vai se apagando cada vez mais dentro da tradução que a cultura portuguesa exige: no fundo, a questão levantada em *No Quarto da Vanda*, do desconcerto cabo-verdiano com a forma dicotômica como a cultura portuguesa encara as relações sociais - com fronteiras rígidas entre privado e público -, continua aqui elencada, dado que esses homens acordam na rua, apesar de terem casas, pelo fato já constatado em *Juventude em Marcha* de que as casas enclausuram, enquanto nas Fontaínhas ainda haviam janelas por onde ligar a rua e o quarto. O apagamento da memória coletiva, a partir da desconstrução das práticas materiais permeia toda a *Trilogia* e ganha contornos alegóricos na criação de uma caçada sem caça.

A relação com *Tarrafal* ganha assim ainda outro aspecto metafórico, já que o nome deste curta-metragem espelho refere-se ao campo de concentração

fundado na Ilha de Santiago, Cabo Verde, em 1936, pelo governo Salazarista para eliminar presos antifascistas. A Colônia Penal de Tarrafal que rapidamente ganhou o apelido de "campo da morte lenta" ganha um correlato simbólico na absoluta desconstrução geográfica a qual a comunidade é acometida quando é transladada para o Casal da Boba, como se ali também tivéssemos um campo de concentração para onde o governo português envia aqueles que não deveriam ocupar bairros da cidade com suas casas de lata (como a comunidade cabo-verdiana havia feito com o bairro das Fontaínhas). E esse condomínio habitacional acaba por desfigurar a cultura daqueles que ali vivem, desconstruindo a lógica das casas privativas que interligam-se pelas janelas formando a "casa comunitária", dos cômodos para famílias grandes, das paredes sujas que contam histórias, da venda de produtos agrícolas pelas ruas do bairro, dos churrascos ao ar livre. Todos esses aspectos formadores da identidade são substituídos por prédios brancos, com pequenos cômodos iluminados por televisores. E é essa mutilação que Ventura tenta corromper ao dormir na rua, comer a sopa dos pobres com os pobres e caçar nos arredores da metrópole portuguesa. É fabulando com um morto, Alfredo, que Ventura transforma-se em um personagem real e irreal, potente em ambas as dimensões.

Mas, ultrapassando a simples narrativa, interessa-nos pensar como se dá a construção das *imanências* do *continuum* técnico, isto é, como podemos entender essa espécie de etnografia metafórica que nega ao espectador ver os procedimentos. Talvez aí resida uma atitude genuinamente etnográfica.

Podemos, afim de sustentar uma atitude etnográfica em Pedro Costa, vinculá-lo ao legado surrealista na etnografia, aquilo que James Clifford encontra na Paris de 1920-30 e chama de *surrealismo etnográfico*. A partir do entendimento de que os procedimentos de pesquisa passaram a aceitar como material de análise aquilo que ultrapassa a aparência e não é, portanto, facilmente racionalizável.

É no próprio texto de Breton (1948) que encontramos a valorização da criação enquanto produção, o que nos remete diretamente à proposta de Rouch. Destaca-se nas palavras de Breton, uma ênfase da criação sobre a imitação e do vivido sobre o pensado. Desta forma, o surrealismo, tal qual proposto por Breton a partir de seu próprio método baseado na escrita automática, dava maior liberdade à criação, produzindo um triunfo da arte da imaginação, da liberdade de criação, da criatividade, do vivido. (...) A concepção de filme e mesmo de câmera para Rouch, procurava realçar esse universo criativo desembocando num novo estilo de fazer Antropologia ao deixar fluir esse automatismo e, conseqüentemente, a criatividade no momento mesmo em que a câmera era ligada. (GONÇALVES, 2008, p. 83-4)

Podemos, com maior facilidade, circunscrever Costa nessa atitude que valoriza o "automático", o espontâneo, já que sua fabulação narrativa é construída a partir da própria fabulação espontânea dos documentados, de suas memórias que são acessadas por palavras codificadas - o cineasta português que intercede-se com o crioulo cabo-verdiano de suas personagens reais, gerando dificuldade na decodificação por parte da cultura na qual o *self* do autor se insere, a cultura portuguesa que desde o período colonial implementa uma oficialização do idioma português.

Essa fabulação espontânea, ao invés de ser moldada em uma narrativa que tentasse traduzir tal contexto para a cultura da audiência, tem seu devir e seus tempos respeitados pelo cineasta que utiliza-a como processo de uma re-fabulação que em nada aproxima-se do modelo de qualidade português de narrar: extremamente apoiado na cultura letrada, com uma filmografia baseada na adaptação de textos literários. Costa, pelo contrário, utiliza-se dessa cultura oral, em estado puro de oralidade, no idioma proferido, para construir narrativas tão "frágeis", por serem desenredos, quanto a própria oralidade.

A memória é o que alinhava essas representações, a memória enquanto coisa também frágil e em processo de apagamento. Tal qual um *flâneur* que apreende o mundo caminhando à deriva, Costa e seus personagens vagam e recompõem, a *posteriori*, o mundo observado e criado.

(...) Guy Debord, membro fundador da Internacional Situacionista, introduziu três noções cruciais para o metodólogo pedestre (urbano): a *dérive*, o

detournement e o espetáculo. Técnicas de pensar e de caminhar dirigidas ao investigador do urbano, assentam nas noções surrealistas do choque, montagem, processo onírico e espontaneidade. Dérive é a prática pedestre e de pensamento através da qual se constroem as psicogeografias (o estudo dos efeitos do meios sobre as condutas e a afectividade dos indivíduos). Seguindo as pistas presentes no texto urbano, dando credibilidade aos seus próprios desejos, o investigador entrelaça os mapas geográficos e os mapas mentais. Detournement está relacionado com a montagem: diz respeito à conjugação de elementos em estruturas e significados originais (...). (NEVES, 1998, p. 136).

Assim, a figura de Ventura que caminha sem propósito final permite a Pedro Costa construir uma psicogeografia dessa comunidade à *dérive*, em um espelhamento do termo, isto é, Ventura enquanto representante da comunidade cabo-verdiana caminha à *dérive* pela geografia urbana (e dela tenta escapar), o que permite a Costa construir seu *detournement* que segue também a lógica da deriva. A montagem de seu filme *A Caça ao Coelho* elenca momentos da deambulação de Ventura: o pátio do condomínio, o interior do edifício, o galpão da sopa, a mata; e não há nessa sequência uma lógica de utilidade, as personagens simplesmente vagam por esses espaços. Poderíamos pensar que eles acordam e se alimentam para ir à caça, mas quando constatamos que não há coelho por caçar, o objetivo de suas atividades materiais desaparece por completo e assim regressam à qualidade de *flâneur*.

Portanto, parece-nos que Costa segue uma dinâmica surrealista de filmar o real, baseado nas livres associações que emanam das personagens, de suas histórias e aflições que serão também livremente associadas pelo cineasta em um processo de montagem que jamais fecha as interpretações. Assim, cabe à recepção, também, uma nova parcela de livres associações para vislumbrar uma etnografia simbólica, metafórica.

E se a etnografia exige coerência entre o tipo de investigação desenvolvida e o posicionamento ideológico do etnógrafo (aqui tomado em uma compreensão alargada, já que como dito anteriormente Costa jamais afirma-se como tal), percebemos a seguinte coerência: Costa intercedeu-se profundamente com a cultura cabo-verdiana e sublinhou nela uma vocação memorial pautada pela

oralidade e essa vocação é assimilada pelo cineasta no processo de "documentar" tal cultura. O posicionamento ideológico de Costa, de fazer um outro cinema que tenha mais relação com a vida, exigiu dele uma irmandade na forma de falar, para que jamais se perpetuasse em sua filmografia a herança de uma etnografia do colonizador. Isto é, o *outro* transformou-se em uma alternativa humana realmente viável que dita a *forma* de narrar.

Assim podemos sustentar a afirmação anterior de que Costa constrói, senão uma etnografia da comunidade-personagem, uma etnografia geográfica pautada pelo regime da memória, daquilo que é abandonado e deixa um rastro cultural nos espaços. Pois se essa oralidade pode sugerir uma imaterialidade, é justamente o que há de material, o espaço, que sustenta todas as controversas. É pelo fato desses cabo-verdianos encontrarem-se em Portugal que eles sentem sua memória - imaterial - desaparecer. É do choque da ausência do coelho que surge a pergunta "de que coelho trata o filme?". É por via daquilo que não tem aparência, que o discurso político emana.

O coelho, em última instância, só existe pela ausência. E a ausência dele remete ao símbolo que permeia toda a filmografia de Costa, a fome, seja de alimento material ou de Arte, como é o caso de seu último longa-metragem *Ne Change Rien*.

Percebemos assim uma dose de herança surrealista na forma de Pedro Costa documentar o *outro*. É a partir do regime da *imanência* que podemos encontrar uma etnografia metafórica nos filmes em questão. O esvaziamento dos acontecimentos, ou melhor, a desvalorização das técnicas materiais suscita leituras simbólicas, já que a partir da valorização da palavra, da montagem sobre a fabulação das personagens, Costa traz à ribalta temas complexos como o lugar do colonizado na sociedade pós-colonial, a fome, a marginalização e o apagamento da memória coletiva.

II.3.2 - *Lamento da vida jovem: síntese-flor*

Lamento da vida jovem é uma das quatro partes do filme *Centro Histórico* (2012), que foi produzido na ocasião de Guimarães ter sediado o evento Capital Européia da Cultura. O festival encomendou quatro curtas-metragens que fossem filmados na própria cidade de Guimarães.

O primeiro segmento é do cineasta finlandês Aki Kaurismäki, *O tasqueiro*, curta-metragem de ficção procura captar a decadência de um pequeno restaurante tradicional português; segue-se o curta-metragem realizado por Costa; o terceiro segmento é de Victor Erice, que constrói um poderoso documentário com ex-trabalhadores da fábrica de Fiação e Tecidos do Rio Vizela, fundada em 1845 e que foi à falência em 2002, no curta *Vidros partidos*; e o filme encerra-se com o curta-metragem do centenário realizador português Manoel de Oliveira que, com todos os diálogos de *O conquistador conquistado* em inglês, faz um irônico retrato do turista contemporâneo.

O curta-metragem de Costa, o primeiro feito em digital de alta definição é uma potente síntese das obras anteriores que têm Ventura como personagem. Também é um canto de morte, Ventura está velho e doente e diz, através de seu eu-personagem "Estou cansado, estou aposentado". É bastante provável que este seja o último filme de Ventura e, se o for, é uma despedida do cinema absolutamente implacável.

Costa radicaliza na clausura, a grande maior parte do filme passa-se em um elevador, onde Ventura vai travar uma guerra com suas memórias e com seus fantasmas. Reverberando o teatro, a câmera, sempre fixa funciona como uma quarta parede; e reverberando mais exatamente, não Bertold Brecht e sua desdramatização, tantas vezes evocada para tratar do cinema costiano, mas, mais precisamente, o texto teatral de Jean-Paul Sartre, *Entre quatro Paredes* (*Huis clos*, 1944), pela clausura e pela morte onipresente.

Mas antes da clausura física temos o mesmo sempre enquadramento centrípeto, mesmo em cenas externas. Vemos homens, jovens, mulheres,

crianças, velhos em uma mata à noite, agarrados à árvores e todos chamam por Ventura, como se ele estivesse perdido. Como se fossem todos filhos procurando o homem que é pai de todos.

Até mesmo Clotilde, a mulher que o abandonou em *Juventude em marcha* surge em um plano escuríssimo, de onde brota o seu rosto e vemos que ela balbucia algo, provavelmente uma prece. Todas as personagens surgem nos enquadramentos da profundidade da perspectiva, como se brotassem da noite ou da mata. Há um homem, de pé com uma cabra nos ombros, fato que remete ao sacrifício, surge uma moto vermelha muito moderna. A atmosfera é aterradora, parece-nos que o mundo procura Ventura. Corta.

Ventura está em um claro hospital, de costas para a câmera, vestindo um pijama listrado, em frente ao elevador. A porta abre, pessoas saem, ele entra. No interior se construirá uma cena insólita, um delírio de Ventura - por vezes apoiado nas paredes, outras agachado - está dentro de um elevador de aço escovado, que confere uma cor bastante fria e acinzentada, com um soldado fardado e armado. Este soldado é absolutamente teatral, um homem totalmente pintado de um verde escuro, suas roupas e armas também, lembra-nos um soldado de chumbo (vide imagem abaixo).



Dentro desse espaço se projetarão todas as vozes do passado, todos inquirindo Ventura. O soldado, que fala sem jamais mover os lábios; que move-se

sem jamais mover-se, isto é, vemos suas poses alteradas, mas não os movimentos, com exceção de um plano em *plogée* que registra o ato de colocar projéteis dentro da arma.

Ventura diz-lhe que faz 37 anos que não o vê. Trata-se de um soldado da revolta armada que gerou a independência de Cabo Verde. Mas este soldado vai configurando-se um impostor, tenta desvirtuar a história de Ventura, como se fosse ele próprio a força que apaga, dizendo-lhe que Ventura não tem filhos. Junta-se ao soldado uma polifonia de sussuros assutadores e fantasmagóricos que trazem para dentro do diminuto espaço todos os monstros de Ventura, desde aquele que ele cultivou na infância, até os atuais.

Ventura conta que "Ele veio a mim uma noite. Um grande pássaro preto voou por cima do meu barraco em grandes asas negras", ao que as vozes zombam "Monstro, Mamãe!". Perguntam-lhe se ele "pode vê-los de tão longe? Escondidos naqueles barracos. Fontainhas, Damaia, Gato Preto. Meus filhos, meus netos, meus irmãos". Eles, a sua gente, as pessoas que ficaram na história, no passado, os seus mortos.

Se em *A caça ao coelho com paus*, Ventura diz estar "assombrado por muitos espíritos", é em *Lamento da vida jovem* que Costa consubstanciará esses fantasmas em vozes retumbando do passado. Fantasmas que forcem uma revisitação ao passado e, no diálogo que se segue, Ventura responde com o rosto enquadrado, sem jamais mover os lábios, como se a voz que ouvimos fosse a voz de sua consciência.

- Onde você está no mundo, Ventura?
- Estou dormindo no quartel.
- Onde você está no mundo, Ventura?
- Trabalhando na construção.
- Onde você está no mundo, Ventura?
- (Ventura sorri)
- Eu estou com medo, no Jardim da Estrela.

Recordar, do passado até o presente. Ventura está no hospital Jardim da Estrela, em Lisboa, e teme a morte. Tenta vencer a morte, que ele julga estar nas

mãos daquele "soldado da liberdade" que roubou sua aliança e a "nossa vida", diz em resposta para a voz de Clotilde. Ventura tenta desvencilhar-se da situação de três formas, evocando uma figura histórica, ritualizando e cantando.

Primeiro diz ao soldado: "Abra a porta [do elevador], em nome do General Spínola", referindo-se a António Sebastião Ribeiro de Spínola (1910 - 1996), uma importante figura para a independência de Angola e da Guiné-Bissau que, inclusive, foi eleito presidente da Guiné após o 25 de abril de 1974, a revolução dos cravos.

A este apelo, o soldado chama-lhe de "covarde", e as vozes continuam, Ventura fica com os olhos marejados ao ouvir que sua vida foi trabalhar, mas "para que?", que ele nunca tinha destino.

E, em um gesto difícil para suas mãos completamente trêmulas, ventura exorciza o soldado, ao som agudo e contínuo de um órgão, há algo de sacro (vide imagem a seguir). O soldado dobra-se perante ele, mas não desiste, diz para ele preparar-se, pois "a luta vai começar", fala dos fascistas, dos empregadores, do pavor nas ruas.



As vozes misturam provocações sobre os amores, os filhos, a guerra, o medo. Todos os fantasmas de Ventura, o medo de ter as memórias embaralhadas e perdidas. Ventura, reafirmando sua história, entoa uma canção, em crioulo cabo-

verdiano. O que começa como canto termina em fala, recitação, o personagem real está ofegante, cansado, sem ar.

No alto da colina
Não há mais bagas
As raízes estão secas
Sem água para encontrar
O rio é mais profundo
O homem não pode descansar
A mulher deve esperar por uma semana
pelo fogo acendeu
(Perde o fôlego)
Seus filhos na estrada
Apenas um trabalho
Marido foi a Lisboa há muito tempo
Com um contrato

Bilhete pra Lisboa
Custou-lhe a sua terra
Trabalha em chuva e vento e frio
Em cima do andaime
Embaixo, na cova
Mão de obra barata
Trabalho duro
Mão de obra barata
Uma barraca sem luz
Outro dia na treva
Minha consciência e eu
Trabalhei toda a minha vida
Não há bagas no morro

Esse processo de rememoração absolutamente derrotista é o próprio lamento da vida de um homem que foi parte da história da da independência de Cabo Verde. A relação entre memória pessoal e memória coletiva, entre a memória portuguesa e a africana, entre o passado e o presente é radical.

Esse soldado da libertação, eco do passado, faz Ventura revolver todas as suas frustrações; e este mesmo soldado sacramenta o fim da vida ao dizer que:

Agora está fechada a história da vida jovem e da vida que ainda está por vir e de todas as coisas que se passarão no mundo daqui pra frente. Fique perto de mim, o tempo vai voar.

O soldado, que não passa de uma estátua viva, aconselha que Ventura fique próximo. Ou seja, que Ventura fique próximo da liberdade e próximo também daquilo que ele possui e que preserva-o no tempo: a qualidade monumental.

O *monumento* tem como característica o “ligar-se ao poder de perpetuação”. É tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação. Dois sentidos são mais comumente aplicados a *monumento*: obra comemorativa de arquitetura ou escultura; e *monumento* funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa. (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 59-60)

Há uma dupla monumentalização de Ventura, na aproximação com a estátua e, no próprio filme de Costa, que é tanto uma obra que condensa a vida de Ventura, como é também uma sugestão de monumento funerário, uma elegia fílmica.

Antes de abrir a porta do elevador e libertar Ventura, o soldado pede-lhe que preste atenção e fala pausadamente, aguardando a repetição, também pausada, em uma espécie de juramento feito, não em crioulo, mas em português: "Em um pequeno punho em breve abrirá outra flor".

Outra flor, não mais o cravo símbolo da revolução contra o facismo, mas uma outra flor que simbolize uma outra revolução. Uma nova, mas na qual certamente participará o soldado que não morre. Assim, esse filme-síntese atualiza o passado e projeta-o também para o futuro, na forma da revolução vindoura.

Ventura sai do elevador iluminado e mergulha na a escuridão do hospital. Para, no plano seguinte, descer por um emaranhado de pedras e deitar-se, teletransportado para sua Terra-Cabo-Verde.

Vemos as pernas de Ventura e, mais abaixo, no enquadramento do caminho de pedra, sai José Alberto de uma gruta, ele que recebeu a carta de expulsão em *A caça ao coelho com pau* e *Tarrafal*. O rapaz pergunta se Ventura esteve perdido, ao que ele responde "Venho do médico".

O filme encerra-se com um grande plano sobre o rosto iluminado de José Alberto, onde jaz um sorriso por saber que Ventura, esse mítico Ventura, o jovem colossal não vai simplesmente ao médico; e um sorriso por ter o velho pai de todos de volta à terra. Ventura não se deixou morrer em Sacavém.

CAPÍTULO III

BLOCO DA POÉTICA DAS ARTES

Esse segundo momento da produção de Costa inicia-se com um filme encomendado em 2001 pelo canal *Arte France*, *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, cinéastes*. Em nosso recorte de pesquisa, não analisaremos este filme produzido para a televisão, mas sim sua réplica, uma versão extendida produzida para o circuito cinematográfico, que data do mesmo ano, intitulada *Onde jaz o teu sorriso?*. Este filme não marca uma ruptura metodológica, mas sim uma bifurcação temática, já que, potencialmente, o primeiro bloco, das *Cartas de Fontainhas*, encontra-se em construção desde 1994, tendo sido seu último curta-metragem, *Lamento da Vida Jovem*, finalizado em 2012.

A motivação para destacar *Onde jaz?* - juntamente com seu afilhado *6 bagatelas* - e o longa-metragem *Ne change rien*, de 2009, como espécimes de um outro momento da produção costiana, deve-se menos por uma transformação do método e mais por uma metamorfose do conteúdo.

Os filmes *O sangue* e *Casa de lava* e a trilogia das Fontainhas, passando por *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), com Straub e Huillet, e *Ne change rien*, com a cantora Jeanne Balibar, criaram-se a partir de encontros, e só puderam existir por relações que, bela e violentamente, fazem o cinema e a vida abrirem-se, afirmarem-se e referirem-se um ao outro. (Daniel Ribeiro Duarte. *Para que tudo seja diferente*. In: CCB, 2010, p. 12)

Se existe uma ruptura radical em Costa, esta aconteceu com *Casa de lava*, já que não encontramos no filme anterior, *O Sangue*, a questão relacional, dos encontros do cinema com a vida, através da intercessão do cineasta com determinadas presenças. Portanto, nos filmes selecionados para nossa pesquisa, estamos trabalhando com sucessivas remontagens e reconfigurações de um mesmo processo, por isso a exclusão de uma única obra cinematográfica - *O Sangue*.

Ao mesmo passo que a ruptura de *Casa de lava* - com a apropriação da lógica do encontro, da valorização da presença, da realidade como material de construção e do real como motivador da fabulação - gera os filmes do primeiro bloco; no segundo bloco, o tema extraído deste novo encontro é nitidamente diverso do que se produziu a partir do contato do cineasta com Cabo Verde, com Vanda ou Ventura.

Neste bloco, as famílias que serão focadas pelo cineasta são da ordem de expressões artísticas. Primeiro, o cinema, depois, a música. Pedro Maciel Guimarães, em artigo intitulado *Filmar o ato de criação: Pedro Costa e a poética das artes* (CCBB: 2010, p. 135-42), dedica-se a analisar *Onde jaz?* e *Ne change rien*, destacando a viragem temática:

Na filmografia do diretor português, o mais flagrante e discutido desses grupos de filmes com temáticas ou formas comuns é aquele iniciado com *Casa de lava* (1994), marcado por uma preocupação de Costa em derrubar as barreiras da definição clássica dos gêneros cinematográficos. Entretanto, existe um outro grupo, mais subterrâneo e discreto, no qual o cineasta faz da criação artística, no sentido amplo, seu objeto de observação: o ciclo sobre a poética das artes. (*ibidem*, p. 135)

Guimarães aponta neste ciclo - correspondente ao segundo bloco de nossa pesquisa, com o acréscimo do curta-metragem *6 bagatelas* - o olhar de Costa para o processo de criação de artistas. O autor sublinha que a poética de Costa está ligada ao processo de feitura, no sentido aristotélico, das artes,

A poética – ou poética – define-se, então, como o estudo do “fazer” e substitui frequentemente, sobretudo no meio universitário, o termo “criação”, acusado por vezes de vago ou empírico demais. (*ibidem*, p. 135)

e busca afastar a noção de poética do conceito de "cinema de poesia", de Pier Paolo Pasolini, tido por ele como genérico.

A distinção de Pasolini [entre cinema de prosa e cinema de poesia] está na base da banalização do conceito de poesia ligada ao cinema, que ainda hoje serve para descrever um maravilhamento do espectador diante dos efeitos

psicológicos alcançados pelos filmes (identificação, emoção, contemplação). (ibidem, p. 136, nota)

A distinção de Guimarães sobre a poética e o cinema de poesia, apesar de existir, parece-nos desnecessária, já que a confusão dos significados de ambos os conceitos é quase absurda. Isso não significa dizer que o cinema de Costa não possa ser compreendido como um cinema de poesia, pelo aspecto lacunar e fragmentado que gera uma "narrativa" mais próxima daquela que poderia, em correlação com a literatura, se construir a partir de imagens mentais suscitadas por versos. Mas, certamente, essa proximidade com o cinema de poesia seria mais facilmente percebido no primeiro bloco, das *Cartas de Fontainhas*, dado esse primeiro conjunto de filmes valer-se mais do processo lacunar gerado pela fabulação do real. Também não significa dizer que o mecanismo desse segundo bloco não seja a erupção de uma poética das artes, a exposição de mecanismos de produção. Pois é justamente isso que encontraremos como eixo temático nesses três filmes.

Há também nestes filmes uma dimensão ensaística latente. Francisco Elinaldo Teixeira, em *Documentário expandido - reinvenções do documentário na contemporaneidade*, artigo que integra seu último livro, *Cinemas "não-narrativos": Experimental e documentário - Passagens* (2012), explana sobre o filme-ensaio como uma vertente do documentário contemporâneo:

A noção de ensaio é de enorme pertinência para situar essa turbulência metamórfica, transformacional, posta em curso nos últimos tempos. Não se trata de um formato específico de documentário, mas de tendências de estruturação dele, mesmo os mais sisudos e reticentes quanto à investigação formal e estilística, que operam com elementos como a diversidade de materiais, a fragmentação, a falta de univocidade e totalização, a subjetividade e a expressividade, as elipses, os deslocamentos e condensações, sem falar dos inúmeros traços de auto-reflexividade que têm marcado a produção em larga escala. Mas, sobretudo, de reflexividade no sentido de um trabalho de pensamento que se debruça sobre suas matérias para moldá-las e manipulá-las conforme propósitos que não estão dados nelas, que não são evidentes, que nascem da relação mesma do documentarista com os entornos que sua vista ou imaginação alcançam, com seus objetos, agentes ou personagens

implicados, suas derivas, oscilações, dúvidas em relação ao processo de criação, que raramente se esgotam num resultado pronto e acabado. (239)

Os filmes deste bloco possuem uma dimensão de ensaio-fílmico no sentido de trabalharem com processos e serem, mais propriamente, documentários. Os traços de reflexividade "no sentido de um trabalho de pensamento que se debruça sobre suas matérias para moldá-las e manipulá-las conforme propósitos que não estão dados nelas" aparecem não em um olhar para o próprio trabalho, ou para a própria personalidade do cineasta - a auto-reflexividade que Costa julga egoica -, mas sim no processo de refletir sobre o processo de trabalho alheio a partir do seu processo de trabalho.

III.1 ONDE JAZ O TEU SORRISO?: POR UM CINEMA TRANSCRIPTIVO ENGAJADO

Pedro Costa, em *Onde Jaz o Teu Sorriso?*, ao biografar o casal de cineastas a partir do processo de feitura do filme *Sicília!*, ressignifica um binômio imagético a partir de uma poética das trocas, onde filmar é necessariamente filmar o segredo dos outros, como afirma Jacques Rancière (CABO [Coord.], 2009, p. 53).

O *modus operandi* de Costa de valer-se de processos quase artesanais de produção com baixos custos, dada a reduzida equipe, a utilização de equipamentos digitais e a preferência por ambientes fechados. presente nas obras anteriores, mantém-se, mas o método de utilizar-se de longos períodos de imersão nos contextos documentados pode parecer enfraquecida em *Onde Jaz o teu Sorriso?* já que o filme editado apresenta somente o relativamente curto processo de remontagem de *Sicília!* no estúdio francês Le Fresnoy. Porém o documentário teve, durante sua idealização, a gravação de ensaios, seis meses depois das cenas gravadas no referido estúdio, de *Operai*, *Contadini*, no teatro

italiano Comunal Francesco di Bartolo, com a intenção de apresentar uma visão mais integral do processo de trabalho de Straub-Huillet. Mas Costa abdica de uma versão totalizante, construindo uma *mise en scène* que separa e exclui parcelas que influenciariam na unidade estética de seu filme se fossem inseridas cenas alheias aquelas registradas no escuro da sala de montagem.

“(...) o trabalho da *mise-en-scène* consiste basicamente em separar a realidade de um lado e a área de jogo do outro lado (um ‘real’ e um ‘desreal, o que houver na lente): dirigir quer dizer instituir esse limite, esse quadro, circunscrever a região de desresponsabilidade em um conjunto que, *ipso facto*, será colocado como responsável, e, portanto, instituir entre uma região e outra uma relação de representação ou de dobra, que será obrigatoriamente acompanhada por uma desvalorização relativa das realidades de cenas que, então, não são mais do que representantes das realidades da realidade”. (Jean-François Lyoutard in *Teoria Contemporânea do Cinema. Volume I.*)

Dentro da obra de Costa, *Onde jaz?* inicia uma nova vertente filmográfica, a da *Poética das Artes*, onde o cineasta intercede-se com o processo de produção artística de indivíduos bastante pontuais: os cineastas Straub e Huillet, em *Onde Jaz?*; e a cantora e atriz francesa Jeanne Balibar, em *Ne change rien*. Este bloco vem ocupar o lugar da *Cartas de Fontainhas*, filmes onde Costa intercedia-se com personagens reais, em dimensão comunal, e produzia filmes voltados para a capacidade de modulação, transformação e criação de personagens sócio-economicamente pobres. Comolli, em *Ver e Poder* afirma:

Uma forte tradição pictural do Ocidente foi a de magnificar os mutilados da vida, os doentes da sociedade, os loucos, os abandonados, os apartados, os enclausurados. Pensemos nos mendigos e nos estrupados de Ribera ou de Murillo, nas figuras infernais de Goya, nos santos desgarrados de Zurbaran. O trabalho de Pedro Costa se inscreve sem dúvida nessa herança. (p. 311).

Apesar de Comolli realizar sua análise em um momento anterior à produção de *Ne change rien*, que delineia esse novo bloco de produção, que chamamos de *Poética das Artes*, algo similar se percebe nele, já que os indivíduos

representados serão sistematicamente artistas marginalizados pela indústria, podendo ser entendidos como os “loucos”.

O projeto de *Onde jaz?* surge como uma encomenda do canal televisivo *Arte* que produzia uma série de cinebiografias de cineastas intitulada *Cinéma de Notre Temps*. Apesar de encomendado, o objeto de trabalho desse documentarista não poderia ser mais adequado, já que há uma clara empatia moral e ideológica entre Straub-Huillet e Costa; além do fato de o *modus operandi* de trabalho de Costa com sua documentada maior, Vanda Duarte (presente na ficção *Ossos* e nos documentários *No quarto de Vanda* e *Juventude em Marcha*), ter lhe ensinado a trabalhar silenciosamente, isto é, a interferir o mínimo possível naquilo que se coloca diante da câmera, condição primordial para que Straub-Huillet permitissem a feitura da encomenda em questão durante o processo de reedição de seu longa metragem *Sicília!*, visionado por alunos de cinema. Essa interdição de interferência leva a uma continuidade estilística em Costa no que diz respeito à imobilidade da câmera, já que a *mise en scène* é determinada pela altura da mesa de corte na qual se posiciona Danièle.

A lógica da entrevista, a *mise-en-scène*, em geral, são, nesta matéria, sempre duvidosas porque submeteram tudo ao filme. Assim, quando não se quer ser demiurgo, tem que se proceder de forma diferente. A primeira prioridade é arranjar maneira de a relação de forças com aquilo que se filma não jogar unicamente a nosso favor. Caso contrário, surgem inevitavelmente os anedóticos e insolúveis problemas do «natural corrompido pela presença da câmara». Tem de haver sempre uma situação (nem que seja criada artificialmente) que marginalize o cinema e o obrigue a firmar um novo acordo com aquilo que se capta. Ganha-se mais com a troca e a paciência do que com a expressão vampírica da nossa própria imaginação. Pedro Costa, por coincidência, já o havia compreendido em *No Quarto da Vanda*. (Thierry Lounas. *Notas sobre Onde Jaz o teu Sorriso?*. In: CABO [Coord.], 2009, p. 112).

Se o tema de *Onde jaz* é a biografia dos cineastas, Costa coloca-se em uma perspectiva que permite acompanhar unicamente o processo de montagem e o momento da recepção de *Sicília!* (que acessamos somente pelas portas fechadas do cinema), como subterfúgio para acessar o material que interessa-lhe:

o pensamento dos cineastas enquanto cineastas, fugindo daquilo que Kieslowski chamava de *pornografia da realidade* (apud Zizèk, 2008, p. 11), coisa obviamente tentadora em uma cine-biografia: a intimidade das personalidades. A dicotomia público e privado de uma forma sutil é dissolvida quando Straub conta – no início de *Onde Jaz* – que, em 1972, quando procuravam locações para *Moisés e Aarão*, “vimos (Straub e Huillet) quintais de laranjas despejadas num rio. Dito isto, como é que um homem e uma mulher fazem para aguentar... é a palavra certa – AGUENTAR – juntos. Também tem a ver com as laranjas no rio...” (COSTA *et al*, 2004, p.99-101).

Com essa superação das identidades individuais podemos considerar que o esquema proposto por Nichols para analisar filmes documentários, o “falar de” (NICHOLS, 2005, p. 41) entra em crise em *Onde jaz?*, já que podemos perceber um “eu (Costa) falo deles (Straub-Huillet) para eles (público)” ou “eu (Costa) falo de nós (cineastas) para eles (público)”, assim como “nós (cineastas) falamos dele (cinema) para eles (público)”. A estrutura metalinguística rompe com qualquer dinâmica puramente aristotélica, mais importante do que *mostrar* e *demonstrar* os cineastas Straub-Huillet, torna-se *mostrar* e *demonstrar* o pensamento destes e o próprio Cinema enquanto ferramenta de pensamento, faceta bem lembrada por Jean-Luc Godard em seu *Historie(s) du Cinéma* ao afirmar que “O cinematógrafo nunca quis criar um acontecimento, mas uma visão”.

Assim, podemos defender a presença de uma espécie de *modo observativo* em *Onde Jaz*, já que o documentarista se coloca na posição de observador-vigilante, mas que obviamente interfere no discurso no momento da montagem. Porém, encontramos a forte presença do *modo reflexivo* na decisão de gravar o filme em processo de edição, de dar a ver parcelas da ficção de Straub-Huillet no documentário, que parecem funcionar como mecanismos de legitimação do Cinema enquanto meio discursivo real. *Sicília!* vem demonstrar, como dado real, apesar de construção irreal, as análises teóricas de Straub, ao mesmo tempo que funcionam como âncora, fagulha, para suas considerações teóricas. Assim, os excertos fílmicos e as deambulações de Straub assumem a mesma importância

realista, legitimadora do discurso em uma obra ao mesmo tempo hermética (por sua metalinguagem e hiper-reflexibilidade) e aberta (por trazer para dentro do filme o “problema mundo”).

Juntas (questão social e pessoal), elas nos lembram de que, se abordarmos uma questão da perspectiva do indivíduo ou da sociedade toda, é na inter-relação do indivíduo e da sociedade que as questões de poder, hierarquia, ideologia e política se revelam de maneira mais convincente. (NICHOLS, 2005, p. 207)

Além dos excertos fílmicos corroborarem com o posicionamento político do próprio Costa, se pensarmos nos termos simbólicos esquematizados por David Bordwell, teríamos uma relação de parentesco nas duas produções fílmicas:

	Contradição	Mito	Mediador
<i>Sicília!</i>	Luta do velho contra o novo (e vice-versa)	Comida	Silvestre (protagonista)
<i>Onde Jaz o teu Sorriso?</i>	Luta do velho contra o novo (e vice-versa)	Cinema	<i>Sicília!</i> e seus realizadores.

Straub-Huillet e Costa trabalham, em contextos distintos, sobre um mesmo ideário: retratar o homem moderno, desconstruindo e expondo a antes pretendida unidade e transparência fílmica – características herdadas da *nouvelle vague* francesa – com a clara dissociação entre as imagens visual e sonora (DELEUZE, 2004). Enquanto Straub-Huillet valem-se de cortes secos que acabam por gerar *movimentos aberrantes* e dilatações temporais (com a sistemática utilização de “beiradas de cenas”, isto é, os momentos de suspensão do ator sem ato de fala); Costa absorveu os experimentos cinema-novistas acerca das diretrizes do *free cinema*, corrente documental britânica que veio desconstruir a herança do documentário institucional (*idem*, p. 187-8) de John Grierson (cujos contornos se definiram no decorrer da década de 1930), utilizando-se de um objeto ficcional para sustentar uma compreensão de mundo em um filme documental, no caso

específico de *Onde jaz?*, com a inserção de cenas inteiras da ficção *Sicília!*. Em 49' dos 104' totais do filme vemos sequências, planos e fotogramas captados por Straub-Huillet que são construções que dão a ver uma concepção política do mundo.

Tanto os cineastas franceses quanto o português negam discursos nacionalistas e possuem grande capacidade de ler o mundo de acordo com suas buscas pessoais: se Costa compõe um discurso identitário de cabo-verdianos desprovidos de sua nação, nos filmes do primeiro bloco, em *Onde Jaz?* dá continuidade ao seu projeto ao registrar o pensamento marxista de cineastas franceses que adaptam um livro italiano do pós-guerra, reformulando assim os contatos e trocas culturais e ideológicas.

Assim, o cinema de Costa, exibindo os debates de Straub-Huillet permite-nos sim, contrariando a afirmação de Maurice Merleau-Ponty de que o “o cinema não nos dá os pensamentos do homem, ele dá-nos a sua conduta ou o seu comportamento” (1966, p. 104), apreender um conhecimento que é legível, senão realmente visível-audível (a partir dos excertos de *Sicília!* que, como dissemos, demonstram o que é mostrado nas considerações de Straub).

E é esse conhecimento, essa concepção moral e ética do mundo que esses cineastas dividem: se elegermos o mito de *Sicília!* – a fome – como ponto de comparação, encontraremos uma clara co-relação. Enquanto Straub-Huillet tratam a fome de uma forma materialista (na concretude das laranjas que não são vendidas; do azeite que não é produzido; do pão que, mesmo sendo pouco, resiste; no peixe assado na brasa que possui função concreta e afetiva para Silvestre), a fome que gera caos social por ser a prova cabal da desigualdade de classes, como diz um personagem “Um morto de fome é um homem perigoso”; Costa desenvolve a representação da fome-eterna nos filmes anteriores (fome de identidade, de assistência, de cultura); e da fome-estética, da aspereza das encenações, decupagem e montagem do filme de Straub-Huillet enquanto obra política e artisticamente marginal e, talvez, até utópica.

Tais quais escritores realistas, esses cineastas políticos procuram, explícita ou implicitamente, dinamitar um dos pilares desenvolvimentistas da sociedade tradicional: a família. Em *Sicília!* o avô de Silvestre é descrito por sua mãe como uma grande homem que era socialista e devoto de São José, fato que é questionado como incoerente pelo protagonista. A crise geracional se faz ver e irrompe no caso da traição do pai de Silvestre, que novamente coloca a hipocrisia – ou incoerência – na ribalta: os votos do sagrado matrimônio foram desfeitos e pulverizados no vilarejo através das poesias (apontadas como arma dos “covardes” pela mãe). Costa, ao seu modo, também reformula o conceito de família no *Bloco das Cartas de Fontainhas* (a família estrita e a família social, com os cabo-verdianos sem pais nacionais, em processo de desfiguração de sua identidade cultural).

Nesse processo de crítica cronista (dada a adaptação de que falarei a seguir) e de “armar-se de poesia”, Straub-Huillet constroem em *Sicília!* um discurso absolutamente marxista, explícito na cena final, quando o amolador de facas diz para Silvestre, forasteiro na própria terra, que seria bom “se todos tivessem sempre uma lâmina de verdade, dentes ou unhas para afiar”, para seguir depois, em consonância com o desejo de Silvestre de “pão e vinho” (sinais da honestidade do Tempo): “foice, martelo, canhão, canhão e dinamite”. Assim como Costa, Straub-Huillet teorizam e demonstram o problema e as possíveis soluções sem jamais expor os opressores.

Ao comparar a obra dos cineastas em questão encontramos uma clara divergência estética na motivação das obras, já que enquanto Straub-Huillet abrem mão da autoria do texto ao adaptarem *Conversazione in Sicilia* (1937-8), espécie de crônica intimista do romancista italiano militante Elio Vittorini, fazendo assim uso de atos já fabulados, valendo-se de uma memória expandida; Costa trabalha transcribando a realidade e fabulando o real, coisa imprevisível que, no caso de *Onde Jaz?*, exige a confabulação com os elementos da ficção fílmica documentada. Assim, enquanto confabula *Sicília!* também fabula a retórica de Straub, que funciona como um *duplo demens* (BARTHES, 2006), um cristalizador

de ideologias e mitos compartilhados. Assim, enquanto os realizadores franceses utilizam-se de uma cultura supraindividual para criar o objeto fílmico, Costa vale-se dessa já releitura para, a partir da cultura supraindividual que estes realizadores dividem, construir o seu objeto documental.

No âmbito da encenação dos atores, obviamente há divergências em função dos mecanismos ficcionais e documentais. Enquanto em *Sicília!* Straub-Huillet procuram romper com a espetatorialidade passiva, aquilo que Murray Smith (*Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção*. In: RAMOS [Org.], 2005) chama de “metáfora do engano”, já que é impossível – a partir da encenação teatral e partituralizada – responder emocionalmente à narrativa. Somos, antes de mais nada, impelidos a pensar sobre o conteúdo dito e não a sentir a narrativa como quando mergulhados no magma encantatório da ficção editada segundo os pressupostos da continuidade. Porém, apesar dessa tomada de decisão estética, de desdramatizar, é inegável que nossa emotividade é atingida através da violência e austeridade com as quais questões sociais são tratadas pelos cineastas em questão. Se no cinema de ficção, como disse Godard, em *Historie(s) du Cinema*, “tudo é uma espécie de sono”, a filiação brechtiana dos cineastas franceses nos faz, com a utilização – tal qual os neorrealistas – de atores amadores que são dirigidos de forma absolutamente teatral, acordar.

Se implicação do ator-personagem como corpo e como sujeito (história pessoal) na experiência da gravação do filme acarreta uma espécie de distanciamento do espectador, solicitado a não mais se entremear entre os personagens, a não mais jogar o mesmo jogo que eles (representação clássica), mas convocado, eu disse, como testemunha, senão como juiz: saímos do sistema da representação para passarmos ao âmbito do documento ou do arquivo, e o filme torna-se documento sobre as provas vividas pelos corpos filmados durante a gravação” (COMOLLI, 2012, p. 300-1.)

Já Costa, enquanto documentarista, pouco interfere nas decisões de atuação dos cineastas retratados em *Onde Jaz?* que, enquanto figuras públicas, fazem-se sujeitos, atores e personagens, respondendo assim ao conceito de *dramaturgia natural*:

A dramaturgia natural é o conjunto de recursos expressivos de que o depoente lança mão para representar o seu próprio papel. (...) o seu próprio papel social que é o modo pelo qual assume a realidade social na qualidade de sujeito. (SANTEIRO, 1978)

Além da utilização de atores amadores, encontramos com facilidade pontos de filiação ou releitura do neorrealismo nas obras de Straub-Huillet: busca da imagem essencial que dê relevo à ideia, mecanismo bastante próximo do ideário de Guido Aristarco que defendia a realidade como discurso, contrapondo a imagética realística bazaniana que tratava toda a realidade como fonte fílmica. Assim como a utilização do plano-sequência, também presente em Costa, mas com o artifício da montagem áspera de Straub-Huillet que parece tender para a construção daquilo que Lyotard (RAMOS [Org.], 2005) chama de *acinema*, com movimentos aberrantes e tempos suspensos, mas sem isso significar a utilização de excessos, lixos fílmicos. Assim como a concepção dividida por esses realizadores de que a trilha sonora deve somente “dar a ouvir uma determinada música”, com total recusa do facilitismo sonoro que Straub chama de “sopa”, que a tudo liga ou mascara, fato violentamente explicitado por Costa em *Ne Change Rien*, onde ele volta-se para o fazer artístico da musicista Jeanne Balibar.

No quesito puramente imagético, Straub-Huillet utilizam-se de um enquadramento fotográfico e teatral, o campo é delimitado e hermético, quando o ator sai dele, é instantaneamente apagado ou mutilado (vide, por exemplo, o vendedor de laranjas do princípio de *Sicília!*), enquanto Costa coloca-se no lugar dos alunos que assistem à re-montagem do filme (uma câmera atrás de Straub e uma outra na lateral do estúdio, criando linhas diagonais que permitem vislumbrar a extensão da mesa de corte e a porta por onde Straub sistematicamente entra e sai da sala de edição), permanecendo fiel a sua estética dos ambientes fechados que somente não torna-se absolutamente claustrofóbica pela porta do estúdio que permite ao fora de campo integrar o campo, modulando a estética de filmar portas e perfurar o plano.

Poderia parecer mais integrador que Costa gravasse o seu próprio material em preto e branco, para amenizar a variação de matizes quando da utilização de cenas de *Sicília!*, mas a opção pela gravação a cores confere maior legitimidade e realismo, além de reiterar seu estilo precário de iluminação – também aqui a iluminação é determinada por agentes externos, pelo contexto que exigia uma mínima utilização de luz para não interferir no trabalho de corte de Huillet e da reduzida saturação das cores (vide imagem a seguir). O dispositivo cinematográfico envolve o espectador e a relação que ele firma com as imagens. Nesse sentido, Pedro Costa deve ser entendido como criador de imagens e também espectador de Straub-Huillet, já que incorpora parcelas de *Sicília!* em seu filme, ora como uma janela dentro do quadro (o projetor), ora como imagem que ocupa todo o quadro, dando-nos a ver parte do próprio objeto produzido pelos documentados.



Essa inserção de fragmentos da ficção de outrem em seu filme é a responsável pela definição de *Onde jaz?* como um documentário *a priori* reflexivo, onde a questão da satisfação dos desejos ou representação social coloca-se em cheque, já que dentro da representação social há a componente ficcional como matéria-prima de sua representação. Como elemento legitimador e não somente ilustrador.

Portanto, a veracidade do registro documental baseia-se na falácia ficcional, isto é, para construir a memória do *outro* Costa filma e expõe o filme alheio, acentuando a ideia de que o cinema subjetiva a partir do momento que mostra o que o personagem vê. Há aqui uma dupla subjetivação, filma-se o que a personagem vê, que é resultado de uma visão passada, o filme propriamente dito (*Sicília!*).

“(a narrativa) Segundo Deleuze ‘é o desenvolvimento dos dois tipos de imagem, objetivas e subjetivas, a relação complexa delas que pode resultar em antagonismo, mas deve se resolver numa identidade do tipo Eu=Eu: identidade do personagem visto e que vê, mas também identidade do cineasta-câmera, que vê o personagem e o que o personagem vê’. Nesse sentido, pode-se afirmar que o filme ‘começa com a distinção’ de ambos os tipos de imagem e termina ‘na sua identificação, no reconhecimento de sua identidade’.” (TEIXEIRA, 2004, p. 43).

Filmar o filme é necessariamente filmar Straub-Huillet e também filmar a ideologia desses cineastas materialistas, cujo maior bastião político é justamente a subversão formal, a recusa dos modelos narrativos comerciais, ideologia que é apresentada e colada ao filme de Costa enquanto referente.

Fiz um filme sobre o cinema, sobre os Straub, para mim mesmo, para os outros, para vocês. Trata-se de um filme sobre uma dimensão muito material, concreta e ao mesmo tempo muito misteriosa do cinema. O filme pretende tentar explicar esse mistério, a fim de mostrar a dificuldade do fazer cinema. Não é um dogma; não é uma pequena câmera que se movimenta; não é realizado como se fosse a vida. É laborioso, assim passa a se assemelhar à vida. (Costa *In: CCB*, 2010, p. 165-6)

Costa olha os cineastas construindo cinema como ponto de partida para pensar o mundo. Nesses cinemas *olhar* é correlato de *pensar*. Há uma simbiose entre os realizadores, o discurso dos primeiros é reiterado pelo segundo que expõe o primeiro. Costa é, portanto, espectador dos cineastas franceses e de *Sicília!*. E nós somos espectadores, também, de Costa que no final do filme mostra Huillet e Straub observando do lado de fora da sala de cinema seu filme

pronto. Do lado de fora da sala que encontra-se com a porta fechada, ou seja, Costa opera uma auto-citação, a da analogia do filme que é realmente visto pelo espectador quando o cineasta fecha uma porta, cerra algumas saídas, nos desconcerta. E Straub, como um operário cansado, senta-se na escada ao lado da porta e cobre o rosto com as mãos, como se recusasse o culto de sua figura, assim como Costa abdica de dizer sequer uma palavra em *Onde jaz?* ou em qualquer outro de seus filmes.

“A narrativa indireta livre (...) constitui um modo transversal de narrativa que advém com o cinema moderno, diferenciando-se das modalidades direta e indireta do período clássico. No campo do documentário ela opera um importante deslocamento no circuito do objetivo e subjetivo, da relação personagem real e documentarista, deixando para trás uma recorrente consideração sobre as facilidades do documentário como um domínio no qual sabe-se quem se é e quem se filma” (TEIXEIRA, 2012, p. 280)

A narrativa indireta livre, responsável por um embaralhamento das identidades, ou melhor, pela necessária transformação constante, surge em *Onde jaz?* justamente na reflexividade e na metalinguagem. Este filme é um documentário biográfico, uma cine-biografia de fato? Ou é um inventário de biografemas? Ou é, antes de mais nada um cine-biografema no sentido de biografemar o *cinema*, mais do que os cineastas?

Pelas similaridades éticas, discursivas e estéticas pode-se perceber em *Onde Jaz?* uma confluência de “biografias”: dos cineastas, do próprio realizador e, principalmente, da ideia de um cinema – explícita ou implicitamente - militante. Isso evidencia que, no documentário contemporâneo, há a ocultação de um *eu* atrás de um *ele*. A voz de Straub e as mãos de Huillet condensam – e até mesmo alegorizam - diversos *eus* infilmáveis: *eus* autorais, afirmativos, memoriais e, principalmente, militantes. Como diria Straub “É da forma do corpo que nasce a alma”. E Pedro Costa apreendeu os corpos desses cineastas.

III.1.1 - 6 *BAGATELAS*: O CINEMA VAI AO QUINTAL

Os materiais que não foram inseridos em *Onde jaz?*, afim de manter a unicidade estética e temática foram recolhidos em um pseudo-curta-metragem intitulado *6 Bagatelas*, que integrou a edição em DVD de *Onde jaz?*, como material extra e são apresentadas como "seis cenas não incluídas em *Onde jaz o teu sorriso?* e montadas especialmente para esta edição.

A primeira cena passa-se na sala de montagem, vemos somente a tela enquadrada, onde projetam-se cenas de *Sicília!* e Straub lê a história trágica de uma menina, Sandy, desde o estupro que sofreu aos 14 anos até a prisão noticiada na atualidade fílmica.

Na segunda cena, Costa está posicionado atrás da cadeira de Straub, vemos a sala esverdeada e Straub e Danièle trabalham na mesa de corte, as sucessivas paragens distorcem a música que toca, gerando pequenos mergulhos na dramaticidade da música e sucessivos afastamentos.

Na terceira cena, o enquadramento é o mais usado por Costa: a mesa de montagem com Danièle e a porta, com Straub, eles falam sobre a potência das palavras, a partir da frase de Franz Kafka "No combate entre ti e o mundo, escolhe o mundo". A quarta cena também enquadra somente a projeção de *Sicília* e, enquanto Danièle monta o filme, Straub fala sobre as diferenças entre produzir o seu cinema e produzir cinema comercial.

Na quinta cena, a luz da sala de montagem apaga-se e vemos somente pequenos pontos luminosos. Já a sexta é radicalmente distinta, o casal está ao ar livre, Straub deitado em um banco de jardim com um charuto na boca, enquanto, Danièle costura, oculta por toalhas no varal; mas no meio dessa cena de domingo, Straub fala sistematicamente sobre Benjamin, Nicholas Ray, Buñuel, todos ilustrando o tema do monólogo: o luxo.

Apesar do conforto e do cão que passa pelo quadro, Straub continua falando sobre o mundo e a política e, Danièle segue corrigindo-o. E, se "Um filme é sempre um documentário sobre sua própria realização." (Costa *In: CCB*, 2010, p. 154), este filme é antes um documentário sobre o pensamento cinematográfico de dois titãs do cinema engajado.

III.2 NE CHANGE RIEN: POR UM CINEMA DA LUZ

Depois de duas décadas, Costa retorna ao preto e branco para construir um filme sobre a poética, o processo artístico, de Jeanne Balibar em *Ne change rien*, filme radicalmente distinto dos filmes do *Bloco das Cartas de Fontainhas*, pela rarefação da dimensão política e da fabulação do real, pelo deslocamento radical. Este filme irmana-se com *Onde jaz o teu sorriso?* pela similaridade da proposta, filmar um ato de criação.

Na ocasião da estréia de *Ne change rien* em Coimbra, em 22 de abril de 2010, no Teatro Acadêmico Gil Vicente, Pedro Costa participou de um debate após a projeção do filme. Recolhemos na ocasião informações acerca da motivação para a feitura do filme. Costa afirmou tratar-se de uma colaboração com um projeto parcialmente frustrado de Jeanne Balibar. A cantora pretendia fazer um espetáculo a partir de músicas cujas letras fossem escritas por cineastas, mas ao receber algumas negativas e uma participação indisciplinar de Jean-Luc Godard, ela concebeu um disco chamado "Paramour" que "evoca o cinema: há uma cover do "Johnny Guitar", de Peggy Lee, uma canção "Torture", inspirada no "Scorpio Rising" de Kenneth Anger; uma outra, "Ne Change Rien", que usa um sampler de Godard", afirma Francico Ferreira (*In: MIDAS FILMES*, p. 6).

Com desejo de cinema, e por indicação do engenheiro de som que trabalhou com ambos, Phillipe Morel, cineasta e cantora/atriz começam a trabalhar juntos. As gravações acabaram, como é típico do mecanismo costiano, alongando-se e derramando-se em ensaios, aulas, apresentações. A partir desse material, Costa montou o filme.

O título é fruto da indisciplinabilidade de Godard que, ao pedido de Balibar, devolveu não um texto, mas sim uma gravação sonora dele próprio repetindo reiteradas vezes a frase "não mudará nada". A profusão de ecos utilizados na gravação interditava por completo a manipulação do áudio.

Ne change rien é o título de uma canção que Jeanne Balibar ensaia e que tornou-se o título do filme. Ela a canta em dupla, pode-se dizer, com Jean-Luc Godard. Ouve-se o início da frase, declamada por Godard, que abre as *História(s) do cinema* [*Histoire(s) du cinéma*, 1988]: "Não mude nada, para que tudo seja diferente". Essa frase, Godard pegou emprestada de Bresson e, como faz sempre, deformou-a. Em *Notas sobre o cinematógrafo*, Bresson escreve na verdade: "Sem mudar nada, que tudo seja diferente". (Alain Bergala. *Duplo negro*. In: CCBB, 2010, p. 145)

A imobilidade sugerida pelo título é um engodo completo, assim como a juventude que não está em marcha e que, na versão internacional do título, traz significação bastante distinta:

(...) um filme cujo título inglês (*Colossal Youth*) é inspirado no nome do único LP do grupo galês *Young Marble Giants*, lançado em 1980 (...) [um título] retirado de um álbum pós-punk, uma tentativa de fazer algo novo e ousado do ponto de vista cinematográfico. (PERANSON, Mark. In: CABO [Coord.], p. 290)

E, também, nos títulos de filmes anteriores:

Que sangue, que lava e que ossos são estes que só surgem como títulos de filmes e nunca são vistos ou referidos (...)? Cremos tratar-se de elementos característicos dos que serão os personagens de todos os seus filmes: ossos e sangue cobertos de lava, cor escura. (CRUCHINHO, 2010, p. 35)

Os títulos, ora arrancados de uma característica basilar das personagens, ora retirados de situações extra-fílmicas, servem como novas peças que precisam revelar-se, novos mistérios. Se *Onde jaz o teu sorriso?* vem de uma pixação, *Ne change rien* é uma provocação. Tudo se alterará porque tudo será modulado no tempo, elemento alterador por excelência.

Podemos compreender este filme como um exercício cinematográfico, de luz, de som, de contraste, como sugere Fábio Andrade:

Pois o som é a materialização da duração na qual são inscritos os movimentos dos personagens e das próprias canções. A intenção é menos a de um registro de uma canção que se forma (...), ou de um processo criativo, e mais de delimitar um meio (o som) e um tempo (a canção) para que um movimento plástico possa acontecer para a câmera. (ANDRADE, 2010, p. 1)

A mutação operada pelo tempo na luz que incide no rosto também alterado da intérprete, que assimila cada exercício vocal, faz com que "em um momento vemos uma ninfa, mas no segundo seguinte ela já se transformou em monstro" (ibidem), revela o interesse profundo de Costa na mutabilidade das *presenças*, justamente porque "devemos lutar pelo que descreve Jean-Marie Straub: se não há fogo em um plano, se não há nada ardendo em seu plano, então ele é inútil". (COSTA In: CCB, 2010, p. 166)

Balibar, filha do teórico marxista Ethienne Balibar, além de cantora é atriz e, assim como Vanda ou Ventura, extrapola a sua existência única, já que em função da música ela torna-se outras, ela transcria-se e falsifica, com sua atuação/interpretação, a realidade. Neste aspecto, *Ne change rien* insere-se como uma peça irônica dentro da obra de Costa, que valoriza a fabulação, já que a personagem real está continuamente representando, tornando-se outras.

Balibar, sobre suas diferentes atuações artísticas afirma:

Dou-me conta de que a música é a única das artes que pratico que não se sustenta necessariamente sobre a encenação dum antagonismo, ao contrário do teatro ou do cinema que nunca desdenham um combate de morte entre as suas personagens e que exigem constantemente dos seus intérpretes um

afrontamento, pequeno ou grande. Na música há o uníssono, a harmonia, e, se possível, a síncope (outra forma de acorde, de trégua) (MIDAS FILMES, p. 03)

Balibar compreende a música como lugar de equilíbrio, mas inversamente à sua concepção, Costa utilizará a sua música para o embate, a *busca* do equilíbrio, e não o encontro, será o centro das ações. A cantora é apresentada degladiando-se com o tom, o ritmo, o compasso, portanto a música pelo olhar costiano é espaço para um "combate de morte", em busca da perfeição.

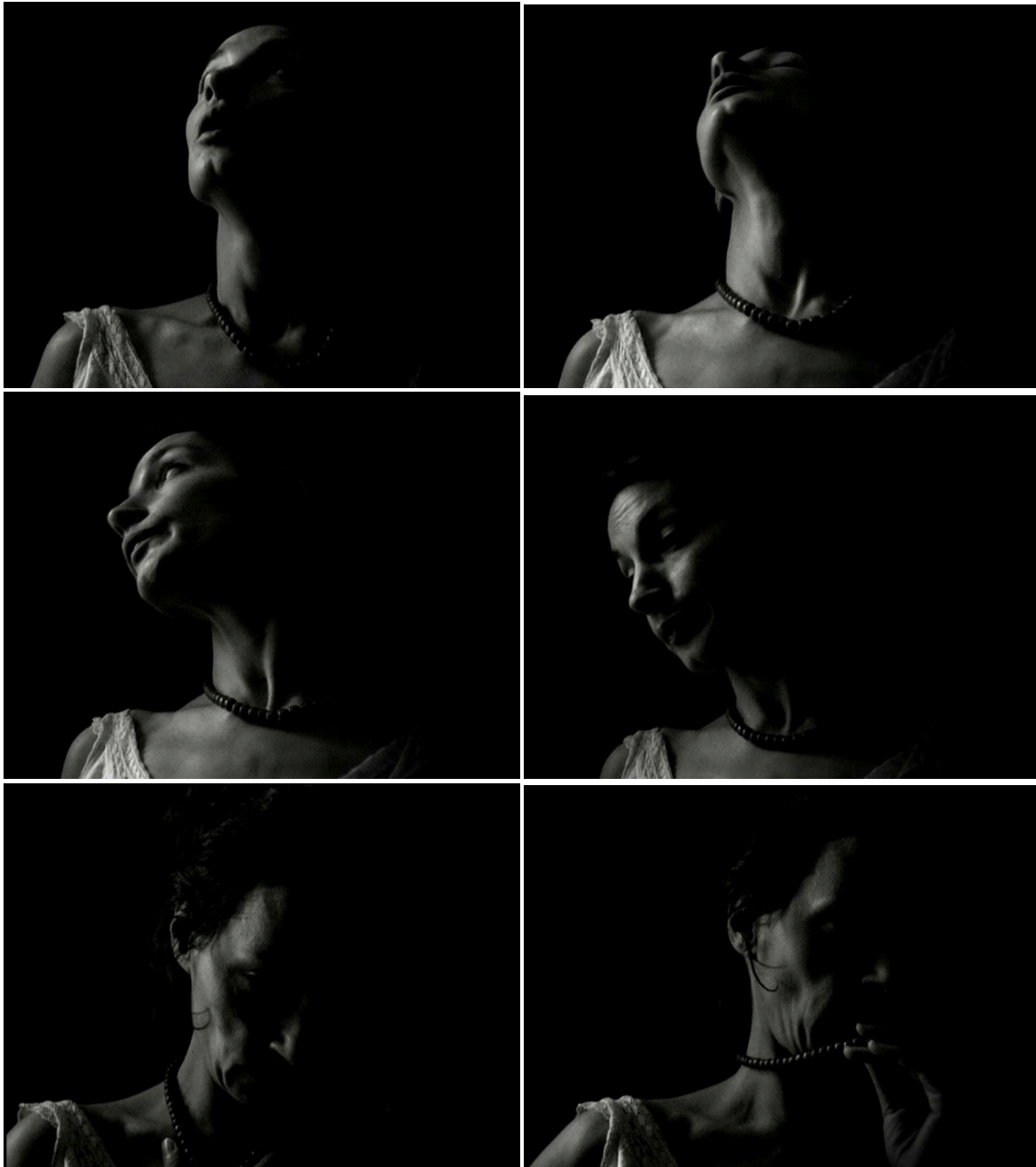
"É preciso dar a ouvir os silêncios". É Balibar quem diz, mas bem poderia ser Costa que sistematicamente aprendeu os outros a partir daquilo que apreendeu: silêncios, hesitações, monólogos intermináveis muitas vezes mais vazios do que a ausência de palavras. Costa dedicará seu tempo para *ouvir* Jeanne, voz, acerto, silêncio, erro, neste filme de processo.

E o trabalho, evidentemente. "Ne Change Rien" é um grande filme sobre o trabalho (traço que mais salientemente o liga a "Onde Jaz o Teu Sorriso?", o filme com Straub e Huillet), sobre a paciência e a exasperação, sobre o cansaço e o erro, sobre a aprendizagem, sobre o trabalho artístico como processo repetitivo mas onde a repetição é a medida da disciplina que permite que a obra vá nascendo por decantação (e nisto estará o traço que mais salientemente liga "Ne Change Rien" a "One Plus One", o filme de Godard com os Stones). (OLIVEIRA, 2010, s/n.)

A relação com o filme de Godard é justa, pela dimensão do trabalho exaustivo, repetitivo e disciplinar do ensaio musical, mas a dimensão política de *One plus one* está completamente ausente em *Ne change rien*. A repetição absolutamente cansativa da aula de canto lírico, onde temos o rosto parcialmente iluminado de Balibar e a professora corrigindo-a incessantemente de fora do plano, nos leva à exaustão, como a cantora deve ter se exaurido.

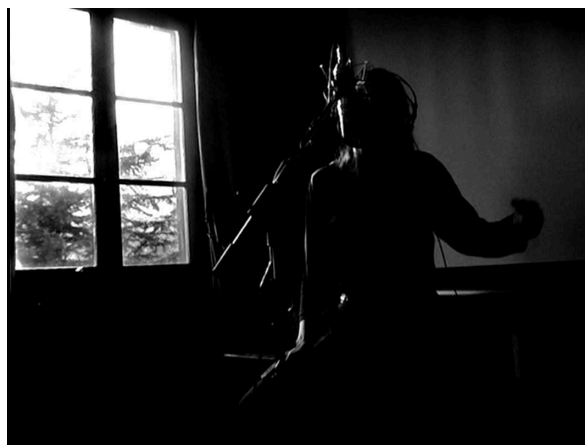
Costa capta essa cena com sua mesma câmera imóvel, em um plano sequência de nove minutos. Sequência e não plano, pois a interioridade do plano é continuamente fragmentada pela professora, as feições de Balibar alteram-se, compõem diversos estados de humor (vide imagens a seguir).

Em *Ne Change Rien*, o corte não provem do cinema: ele é interno à cena, promovido por cada mudança brusca de humor e direcionamento, e os planos longos vão captá-los em toda sua integridade. (ANDRADE, 2010, p. 3)



Duas cenas são captadas em situação de espetáculo e não de ensaio, situação exemplar do processo criativo. Talvez por isso Guimarães afirme que "*Ne change rien* desvirtua por vezes o objetivo de filmar o 'ato de criação' e torna-se muitas vezes 'filmar o espetáculo'". (CCBB, 2010, p. 138-9). Mas, potencialmente, todas as cenas, inclusive as de ensaio configuram-se em um espetáculo, já que Balibar encena, espetaculariza todo o tempo enquanto interpreta suas canções.

Com exceção de um plano, o mecanismo da clausura, do quarto, prevalece em *Ne change rien*. Os músicos e o cineasta estão em um escuro e vedado estúdio que só tem por uma vez a janela - perfuração tão característica do cinema costiano - registrada (vide imagem abaixo).



Em *Ne change rien* (2009), nada escapa, pois tudo encontra-se já enclausurado num universo de penumbra que a luz consegue apenas acariciar de leve. Como em *Crônica de Anna Magdalena Bach*, só se vê o exterior (num único plano) através de uma janela fechada, como se a luz do dia é que fosse aprisionada, banida deste mundo de sombras. (Cristian Borges. *Comprometidos com a justeza do belo*. In: CCBB, 2010, p. 86)

Essa dimensão apontada por Borges, do banimento da luz, parece-nos que funciona em uma dupla dimensão: na valorização da luz artificial, que facilita o trabalho plástico de Costa; e no reforçar uma ideia estranhamente romântica do artista como ser isolado.

Tratemos primeiramente da dimensão estética, a luz que gera choque entre o negro e o branco e, quando menos incisiva, esbate e esfuma a silhueta de Balibar. É a luz que permite que o corpo seja absolutamente transformado em matéria.

Costa não filma a fixidez pictórica, nem seu processo de composição: filma modelos vivos e em movimento como se eles fossem esculturas ou pinturas, como se o cinema pudesse entrar na essência inevitável dessas artes e surpreendê-las, conferindo-las capacidades que estão fora de seu alcance. (ANDRADE, 2010, p. 2)

Essa dimensão do cinema metamorfoseando-se em registro do tempo como agente plástico encontrava-se já nos filmes anteriores, mas é neste filme, mais repleto de metalinguagem e de tempo - o decorrer de balbuciantes ensaios - que Costa produz um som visível, para o espectador olhar de fato. É desespatacularizando o espetáculo, tornando-o cotidiano, processual, repetitivo, que Costa nos permite ver de fato seu trabalho imagético.

Lá onde Straub-Huillet filmam as performances acabadas, as peças e óperas impecavelmente preparadas, Costa contenta-se em ser uma espécie de “aprendiz” modesto: filmando apenas os ensaios, as preparações, o processo, a montagem, o inacabado. Isso porque sua ética do olhar, sua busca pela justeza do belo, passa pela tentativa de compreensão do desmantelamento: da montagem como desmontagem, da (re)criação como desconstrução, da decomposição (sinal dos tempos?) como forma criadora – proliferando, feito um câncer, beleza; e devolvendo aos párias da Terra (como se fosse o mínimo que lhe cabe, como artista) sua dignidade pictórica. (Cristian Borges. *Comprometidos com a justeza do belo*. In: CCBB, 2010, p. 86)

A combinatória de um material inacabado, isto é, no sentido que ele não esgota a experiência, não dá acabamento final em uma forma espetacular definitiva, é o motor de toda a obra costiana. E aqui o processo, aproximado do processo de remontar um filme, dá-se em toda a sua dureza de inacabado, revela-se na profunda dificuldade de alcançar a forma exata. Balibar chega a verbalizar a frustração da desmontagem quando, na aula de canto lírico, estica o pescoço longamente, formando uma linha de contemplação ao céu e, abruptamente, desce

o rosto enquanto diz "Foda-se", uma resposta sinceramente ríspida à mais uma das incontáveis correções.

Luís Miguel Oliveira, em crítica intitulada *Uma pop song das trevas* baseia-se em parte da letra de *Ton Diable* para trazer à tona a dimensão dupla e polimorfa da atriz/cantora, relacionando-a com a utilização do preto e branco. Costa iniciou os registos utilizando-se das cores, mas logo abandona-as para envelopar Balibar somente com a potência plástica da luz na escuridão e construir assim, um outro filme negro.

Há muitos ecrãs no filme, muitas telas brancas que Costa plantou no "décor" para cortar a profundidade ou para compor o delicado equilíbrio da iluminação. Mas os ecrãs e as telas existem para além dessa função, e ficam ali, a dar um ar de sala de cinema improvisada e rudimentar, à espera do arcaísmo de um jogo de sombras. Numa cena, contra um ecrã desses sobre o qual projecta uma sombra que faz lembrar as do "Nosferatu" (a "sinfonia das trevas"), Balibar ensaia uma canção ("Ton Diable") que fala do "teu diabo, o teu duplo ridículo". A reverberação não faz só um sentidos, faz imensos sentidos, para mais no contexto da cena: parece que fala da maneira como Balibar se oferece à câmara, à câmara que a apanha durante todo o filme numa espécie de fronteira entre a "comédia" e a "vida". (2010, s/p.)

A meio do filme, um plano *a priori* absurdo parece ressignificar o processo minimalista e árduo do enquadramento de Costa. Na ocasião de um show em Tóquio, Costa capta a exceção (vide imagem abaixo):



As senhoras, posicionadas atrás de uma mesa e à frente de um quadro cujo vidro permite-nos saber que elas encontram-se em um estabelecimento comercial de onde é possível ver o movimento da rua - vemos o reflexo de automóveis e de pessoas que caminham -, acompanham com sutis movimentos uma música. Este plano, precedido por uma cena de ensaio e que precede uma cena de espetáculo, além de servir como contextualização esparsa, uma pontuação biografemática do fato de Balibar ter atuado em Tóquio, é uma referência cinéfila de Costa.

Maria João Madeira identifica em *Ne change rien* quatro situações de filmagem: concerto, ensaio, "representações no palco parisiense da cena de *La Périchole*" e camarim. E aponta a referida cena como exceção à essa sistematização:

A esta "tipologia" parece escapar um único plano, o "plano Ozu" de NE CHANGE RIEN (perspectiva ao nível do chão num enquadramento onde cabe o tecto da sala em causa, um plano de conjunto de duas velhas senhoras a fumar), um plano de ligação que é uma plácida imagem de pausa, japonesa: um dos concertos de Balibar filmados por Costa teve lugar em Tóquio e este é o plano que o assinala, levando-nos, aliás, a supor, pela posição aproximada da câmara, que as cenas "no camarim branco" são igualmente japonesas. (Maria João Madeira *In*: MIDAS FILMES, p. 10).

Madeira trata a referida cena como "plano Ozu", remetendo aos planos contemplativos de transição. Porém, por mais que este plano de Costa seja de fato de transição entre o ensaio e o espetáculo, não trata-se de um plano de contemplação puro, um *espaço vazio*, como conceituado por Deleuze a partir da obra de Ozu:

Quanto aos espaços vazios, sem personagens e movimentos, são interiores sem seus ocupantes, exteriores desertos ou paisagens da natureza. (...) Eles [espaços vazios] atingem o absoluto, como contemplações puras, e asseguram a imediata identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objeto, do mundo e do eu. Correspondem em parte ao que Schrader chama de "estase", Noël Burch, *pillow-shots*, Richie, "naturezas mortas". (DELEUZE, 2005, p. 26)

Por não se tratar de um plano contemplativo puro, pela nítida presença de personagens, pelo movimentação das personagens e da rua refletida no quadro, mais do que contemplativo, ele é reflexivo. Isto é, ele reflete uma ideia de contemplação que advém do cinema. Nós vemos as personagens orientais olhando para a câmera, contemplando a câmera enquanto ouvem a música e fumam seus cigarros. Nenhuma informação anterior explica-nos essas duas senhoras orientais, só nos é permitido lembrar das inúmeras referências de Costa, em entrevistas, à importância do cinema oriental, do compasso narrativo, do tempo contemplativo que ele tão sabiamente soube usar em sucessivas naturezas mortas no primeiro bloco de sua produção. Aqui é como se o próprio cinema retornasse, através do resgate da cinefilia que Costa desejou abandonar no seu único filme preto e branco anterior, justamente o primeiro, *O Sangue*.

Ne change rien é o título, e esta ilusão constitui uma chave para a obra de Costa: a ilusão de que nada foi mudado. E, no entanto, nada poderia estar mais longe da verdade. (PERANSON. *In*: CABO [Coord.], 2009, p. 299).

Costa sublinha neste longa-metragem a sua faceta falsificante, sua atuação sempre forjadora da realidade, suas transcrições. Tomando o mundo da música como mundo, falando somente dele, aplica em uma obra bastante esvaziada do ponto de vista político todas as suas experimentações estéticas com o digital.

Produz um filme impecável pela plasticidade, mas forja em seu último plano uma corrupção da harmonia: filma um camarim, de paredes muito brancas, com Balibar pobremente produzida, encostada a uma parede atrás de uma mesa imensa - uma mesa de corte, que corta o espaço e arruina a monumentalidade da cantora. Finaliza seu filme com mais uma ruína visual, um inacabamento, como em todos os outros filmes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema de Pedro Costa dobra-se perante a realidade e força-a também a dobrar-se perante a construção artística, ou ao trabalho, como o cineasta refere-se à sua atividade. Nunca apresenta ou pretende apresentar a realidade crua ou um real "verídico", mas sim utilizar-se dessas esferas - realidade e real - para construir seus filmes. E sua obra não se fecha sobre somente uma possibilidade da vida e da arte - os pobres e a estética que pode-se construir com eles. Mais do que encerrar-se em um mundo - catalisado por Cabo Verde - Costa travou uma relação com este e criou ali sua *forma de fazer arte*, uma forma também repleta de modulações. Se podemos pensar na criação de um método, do cineasta que insere-se em espaços domésticos para transcriá-los e valer-se da potência transformadora das vidas que circulam por esses espaços, também devemos considerar o que há de variante dentro deste método.

Do ponto de vista temático, há uma latente fratura entre o *Bloco das Cartas de Fontainhas* e o *Bloco da Poética das Artes*, enquanto nas primeiras obras o cineasta intercede-se com personagens anônimos, que criam o seu próprio relevo a partir da singularidade de suas vidas; no segundo bloco, o cineasta intercede-se com dois outros cineastas, em *Onde jaz o teu sorriso?* e *6 Bagatelas*, e com uma cantora e atriz, em *Ne change rien*, figuras que obviamente já possuíam um relevo.

Se essa fratura, por um lado, cria alterações no método de Costa, também permite uma modulação nova no mesmo método. Enquanto *Onde jaz?* - encomenda para uma cine-biografia fortemente cerceada pelas condições de produção - os documentados em ato de trabalho, pouco afeitos a interferências em seu processo - permite uma menor transformação ou construção sobre a realidade, também é a atitude de Straub e Huillet o que força-o a reinventar a sua sistemática recusa. Mesmo ali, Costa consegue desconstruir a proposta de "documentar as personagens", já que dedica-se muito mais ao filme e ao processo

filmico de *Sicília!* do que às personalidades dos cineastas. Seguindo como um mutante, ou seja, aquele que se transforma, ele adequa-se ao contexto, faz seu filme interceder-se com o filme de Straub-Huillet, isto é, utiliza o próprio filme como um dado da realidade que pode ser por ele também remontado, rearranjado; assim como as sistemáticas entradas e saídas de Straub, pela porta iluminada da sala de montagem, permitem uma manutenção de sua estética dos quadros enquadrados, das silhuetas delineadas e dos jogos de luz e escuridão. Costa faz do processo filmico e do próprio filme de Straub e Huillet o seu material transformador, o seu *melro dourado*, a coisa que pode ser transcriada, mesmo que quase nada tenha de realista.

Mas, por que iniciar essas considerações finais ressaltando uma fratura? Para, justamente, apontar a manutenção de um método diferencial dentro do cinema contemporâneo. Como aborda Roberta Veiga (2008), Costa desenvolveu uma *estética do confinamento* em *No quarto da Vanda*, o que Veiga considera criadora de um dispositivo cinematográfico. E este confinamento irrompeu em todos os outros filmes, o quarto-sala de Vanda torna-se quarto-sala-de-montagem, quarto-estúdio e, nos filmes com Ventura, pode abranger até o quarto-Portugal²⁹.

Mas o que parece-nos de fato o diferencial de Costa, é a sua dedicação em sistematicamente revolver os seus próprios temas, como se partisse sempre de um mesmo filme, uma mesma história, um mesmo timbre, uma mesma paleta de cores, para produzir peças novas. O cineasta parte do contínuo para, continuando, descontinuar, isto é, acrescenta modulações para resignificar o já feito. Ao mesmo passo que há unidade, há também contínuas rupturas.

O que há de unidade nisto que chamamos de um primeiro bloco, das *Cartas de Fontainhas*? Pode haver a Trilogia de Cabo Verde, das Fontainhas ou de

²⁹ Se recordarmos a prerrogativa de Costa de "explodir o quarto romântico", podemos também nos recordar de Almeida Garrett (1799-1854), escritor romântico português que radicalizou ao ridicularizar o também romântico *Viagem ao redor do meu quarto* (Xavier de Maistre, 1794) em *Viagens na minha terra* (1846), onde expõe um Portugal político e socialmente decadente. Mas se Garrett é absolutamente direto em seu discurso político e aponta claramente o capitalismo como o criador de desigualdades sociais, Costa nem discursa, nem aponta a causa da pobreza dos seus personagens.

Vanda, a passagem e cristalização de uma técnica (da película para o digital), ou outras relações possíveis do ponto de vista temático, estético, de produção, etc. Mas o que parece-nos fulcral para esse bloco, onde analisamos sete filmes³⁰, é a relação Terra-Cabo-Verde-Terra-Portugal, a forma como esses dois universos são aproximados e servem uns aos outros. Isto é, como o cineasta intercede-se com personagens com riqueza memorial, para enriquecer a sua própria capacidade de memória.

E o que há de unidade naquilo que chamamos de um segundo bloco, da *Poética das Artes*? Certamente um desejo de interceder o seu processo artístico com outros processos artísticos, outras poéticas. De fazer irromper cinema a partir do cinema de Straub-Huillet, de fazer brotar cinema, imagem *em* movimento, das imagens e dos sons de Balibar.

E o que há ou pode haver de orgânico entre esses blocos? Já apontamos o método: o cineasta que coloca-se no espaço interno - do lar e do processo - para somente ali ver o mundo de seus personagens. Como se no fora não houvesse mundo, não houvesse personagem ou não houvesse possibilidade de contato. Mas há outras facetas deste método, nomeadamente o que dele provém: o interno impede que o cineasta imponha, ou seja, em *No quarto de Vanda*, Costa abandona a parafernália técnica não somente porque esta incomodava-o, mas porque esta necessariamente era agressiva aos personagens. Ligar um projetor de luz dentro do quarto de Vanda seria de uma invasão violenta e aberrante, assim como a mesma ação seria uma agressão ao escuro da sala de montagem de *Onde jaz o teu sorriso?*.

Considerando a luz chegamos aquilo que tantas vezes é motivo de elogios ao cinema costiano: a cor. Se *Casa de lava* e *Ossos* possuem cores bem definidas, resultado da película (35mm) e da estrutura de produção ainda repleta de acessórios luminotécnicos; em *No quarto da Vanda*, Costa assume o digital e serve-se, na maior parte das vezes, da luz dos próprios ambientes, somente

³⁰ Recapitulando, *Casa de lava*, *Ossos*, *No quarto de Vanda*, *Juventude em Marcha* e os curtas-metragens *Tarrafal*, *A caça ao coelho com pau* e *Lamento da vida jovem*.

potencializadas por rebatedores, trazendo-nos cores muito esbatidas; em *Juventude em marcha* as cores são acinzentadas, há pouca saturação, mas a luz do dia nas tomadas externas arrasa a escuridão dos planos internos, a montagem exaspera esse contraste; em *Onde jaz o teu sorriso?* retornamos à escuridão e às silhuetas de *Vanda*, mas com uma sempre fonte luminosa proveniente da mesa de corte; para chegarmos ao máximo do artifício e da dramaticidade da luz em *Ne change rien*, filmado a preto e branco, como *O Sangue*, primeiro filme de Costa, como se o cineasta regressasse a um duplo primeiro filme: agora o preto e branco é fruto do digital.

Sem fetichizar a questão técnica, que obviamente poderia resultar em outros efeitos, é relevante considerar o uso do digital por Costa, já que ele assume as dificuldades e possibilidades do suporte. Por vezes, assume as possibilidades, para negá-las, como na sedentarização da câmera, mesmo que esta seja feita para rodopiar pelo espaço, em função de sua leveza. Mas, certamente, utiliza-se do tempo diferencial que o digital proporciona. Como afirma Alain Bergala, "o DV torna possível a filmagem de fluxos no lugar dos planos" (*apud* MIGLIORIN, REIS, 2003, p. 412), ou seja, a possibilidade de filmar horas a fio a um custo irrisório é definitiva para que Costa adentrasse o bairro das Fontainhas e rodasse, por anos, improvisações que tornavam-se ensaios, que configuravam-se em retomadas de fatos vividos, até atingir o tom desejado.

Sobre a sistemática de retomar - tempos depois - uma cena filmada em improviso, em ato de fabulação puro, e os atores reais repetirem quase as mesmas palavras, mas de uma forma cada vez mais desnaturalizada, suprimindo a espontaneidade original, dando-nos outra coisa, ou melhor, a mesma coisa mas de outra forma, Costa exemplifica com a cena de *No quarto de Vanda*, onde Vanda conversa com Pedro, o vendedor de flores, sobre a morte de uma das moradoras do bairro, com quem Pedro vivia, Geny:

E a cena nasceu porque houve uma morte no bairro e por de repente termos dito: "por que não fazer um momento de luto?"(...) Quando eles dizem: "Já sabes o que aconteceu? A Geny morreu ontem", ela já tinha morrido há seis

meses. De certo modo, tinham esquecido a Geny. Até riam, havia sorrisos. Era magnífico, começavam a curar-se um ao outro. (...) A cena parecia realmente inscrever-se nesse tempo que passava diante de nós, um presente com ar de filme, mas ainda assim um presente. Com este método, o que procurava era dar às cenas um sentimento do tempo que passa, mas sem a muleta da improvisação: há um segundo que passa, um minuto que passa à frente dos nossos olhos e é implacável. (COSTA, NEYRAT, RECTOR, 2012, P. 66-69)

Essa colocação de Costa reflete o que há de transformador em seu cinema: ele é fruto da transformação das personagens, mas é também compreendido como uma forma potente de transformá-las, isto é, não é apenas o cinema que serve-se de suas vidas, mas também os próprios personagens que, colocados em situação de cinema, revisitam sistematicamente fatos passados da sua vida, em uma constante atualização da memória que gera contornos outros, novas compreensões ou reconfigurações de suas sensibilidades. E reside aí a crença de Costa de que o cinema pode mudar a vida dos seus "documentados".

Cordeiro afirma que "a combinação da força documental com a força ficcional é o cerne da intercessão cinematográfica, em Pedro Costa" (2013, p. 75), portanto é justamente na tomada do mundo como material compositório do mundo-filme que instaura-se a função intercessora do cineasta com seus personagens. É permitindo-se fazer da vida dos outros o roteiro de suas pseudo-ficções que eles - cineastas e personagens - podem criar, transformar e potencializar suas vidas.

E o cinema não passava de todo no bairro, nenhum filme poderia ser feito aqui. É a força de *Vanda*: naquele momento, para mim, era preciso encontrar um filme que não fosse um filme, ou pelo menos não um filme como *Ossos*. Godard diz que se podem tirar as imagens dos seus filmes e ouvir apenas a banda de som. Straub diz: "Não sei se *Cézanne* é um filme." Não sabia o que era preciso fazer, a não ser destruir. (*ibidem*, p, 36).

Como afirma Costa, ele vai ao bairro fazer o que o cinema, com sua estrutura hierárquica e complexa de produção, não permitia: "um filme que não fosse um filme", ou seja, uma obra que fosse mais fortemente vincada na vida e

na relação que os vivos travam entre si, um cinema que fosse capaz de potencializar a vida. E para isso, para a feitura desse "cinema fora do cinema" foi preciso destruir. Destruir o sistema de produção e construir um método adequado à vida de suas personagens. Muito em função disso, encontramos uma cor tão *nova* em *No quarto da Vanda* e nos filmes posteriores, que faz o cinema de Costa flertar com a pintura, como afirma Cruchinho:

A procura da luz, seja ela filmada de frente em janelas e portas ou de costas nas paredes e nos rostos, desvia o cineasta do artifício da iluminação sem fonte e coloca-o do lado dos pintores da luz: Tintoretto, Vermeer, Rubens e Velasquez. A composição de interiores situa-o do lado de Giotto, El Greco e Rembrandt. Estamos longe da pintura impressionista e naturalista e ainda mais das artes plásticas do século XX. (2010, p. 34)

Elegemos um fotograma de *Vanda* (vide imagem abaixo) para aprofundarmos um pouco essa análise da luz e da dimensão pictórica. Neste plano, Vanda Duarte está encostada em sua cama, ao lado da parede que reflete seu verde, em seu quarto completamente fechado, com o ar impregnado da fumaça de cigarros e da heroína.



Esse adensamento do ar, somado à tênue fonte de luz, a própria iluminação do quarto, compõe uma imagem de contornos esbatidos, não sabe-se ao certo onde terminam os cabelos de Vanda e onde inicia a escuridão do fundo

denso. No limite, não sabemos nem sequer se há algum fundo - alguma parede concreta que sustente o corpo de Vanda -, o que vemos é um rosto parcamente iluminado suspenso no espaço. Na pintura, essa indiscernibilidade dos traços foi desenvolvida no Renascimento italiano e nomeada de *sfumato*, ou seja,

"um lineamento esbatido e cores adoçadas que permitem uma forma fundir-se com outras e deixar sempre algo para alimentar a nossa imaginação" (...) técnica que traz fluidez às formas fundindo-as "intencionalmente em sombras" (GOMBRICH, 1999, p. 302, 522).

Esse tipo de acabamento gerado pelo pouco contraste, em função da pouca luz e do véu de fumaça que instalava-se no quarto, lembra-nos certamente os célebres retratos de Rembrandt (vide imagens abaixo)³¹, no quais os rostos parecem emergir da escuridão, como aparições.



Cruchinho ressalta que em Costa "estamos longe da pintura impressionista", o que é fato se pensarmos no produto final, isto é, Costa não nos proporciona imagens que, em busca da captura da luz instantânea, não possuem delineamento algum. Mas, resguardados os métodos de produção - os pintores retendo as cores com pinceladas rápidas e Costa com sua câmera digital -

³¹ Obras do pintor holandês Rembrandt van Rijn. *Autorretrato*, c. 1659 (esquerda) e *Retrato de Saskia van Uylenburg*, c. 1635 (direita).

podemos entender que há em Costa uma tradução do procedimento impressionista, em função das modulações de cor e delineamento gerados pela luz "natural dos espaços" (mesmo que artificiais). Em analogia ao procedimento dos pintores, o cineasta capta a luz e suas variações - como no caso extremo das cenas gravadas à luz de velas em *Vanda* - enquanto elas decorrem no tempo, em uma espécie de descritivismo impressionista.

Esse pouco delineamento em função da luz ganha novos contornos em *Juventude em marcha*, onde as cores são ainda mais esbatidas³², chegando a planos quase monocromáticos que evocam as grisalhas das artes plásticas.

Didi-Huberman, em *Grisalhas, poeira e poder do tempo* (2014), parte do alargamento da definição "canónica da grisalha: 'pintura monocromática em camafeu cinzento dando a ilusão do relevo esculpido'" (p. 6), para estudar a descoloração em diversas obras pictóricas de diversos períodos, afim de compreender qual o sentido do empalidecimento das cores.

A grisalha seria para as cores do mundo o mesmo que a poeira para a consistência dos objetos. As obras pintadas em grisalham pululam na história da arte como a poeira que se acumula nos recantos de um apartamento burguês: nada podemos contra ela, é fatal e mais forte do que todos os espanadores e aspiradores das pobres empregadas de limpeza. Uso o termo *fatal* para sugerir desde logo a *acção* e o *poder do tempo sobre a cor das coisas*. Uma coisa pintada em grisalha está pitada de acordo com a ficção de uma *cor passada*, um modo de referir a descoloração, mas também de dizer que o tempo passou por essas coisas como um sopro, como um vento que a esmaeceu. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 7-8)

Se pensarmos na tonalidade do plano inicial de *Juventude em marcha*, onde a câmara posiciona-se em um leve contra-picado (*contra-plongée*), em uma clareira já aberta pela demolição de Fontainhas, e vislumbra diversas janelas sombreadas e enegrecidas pelo escuro da noite, com suas cores esbatidas e acinzentadas, poderíamos compreender que a cor deste plano inicial compõe uma grisalha, justamente no sentido de Didi-Huberman, as cores se esvaíram porque o tempo passou. O que se confirmará aquando do encontro de Ventura com Vanda,

³² Vide imagens das páginas 85 e 86.

um tempo significante se passou, "a Vanda morreu"³³, diria a própria Vanda Duarte a Pedro Costa. O tempo das drogas no quarto de Fontaínhas transladou-se para um tempo de Vanda vivendo no Casal da Boba, casada, com uma filha e medicada com a metadona.

Didi-Huberman complementa:

É, pois, uma *latência*: não é uma ausência, um menos-ser, um não-poder implicados na palavra "descoloração"; mas, pelo contrário, uma *potência*, uma "carne" da cor, no sentido que Merleau-Ponty³⁴ dá à palavra:
Um certo [cinzento] é também um fóssil trazido do fundo de mundos imaginários, uma espécie de desfiladeiro entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, qualquer coisa que vem tocar suavemente e faz ressoar à distância diversas regiões do mundo colorido, [qualquer coisa] que não é coisa, mas sim possibilidade, latência e carne das coisas. (ibidem, p. 11).

Portanto, o acinzentado evocaria justamente a potência das cores que pode conter ou já conteve, é a destruição de Fontaínhas que evoca a aparição de seres memoriais, que torcem o passado em atos de fala presentes, que atualizam o passado no presente esbatido pelo apagamento. O trabalho monocromático de Costa em *Juventude em marcha* vem realçar o mesmo trabalho de Ventura: resgatar a cor, ou seja, a memória, o que há de potente no passado e que pode ressignificar o presente, ou vice-versa.

É com o acinzentado, que potencializa o *sfumato*, que Costa faz de Ventura uma legítima aparição, ele retorna com a carta de *Casa de lava*, rememora-a e recria-a, encena a si próprio para ressignificar o seu passado e dar vez ao seu presente.

Como um sonâmbulo, os olhos de Ventura parecem olhar para dentro do tempo, correspondendo à própria composição de tempos do filme: Ventura na actualidade, Ventura na altura do acidente e da Revolução do 25 de Abril. O filme vai passando de um tempo para outro, adquirindo essa passagem um

³³ No *Juventude em marcha*, a Vanda disse-me: "A Vanda morreu." Ou seja: a Vanda do filme *No quarto da Vanda* morreu com o bairro, hoje há uma outra Vanda. (COSTA; NEYRAT; RECTOR, 2012, p. 64).

³⁴ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 175.

poder generativo autónomo: por exemplo, ressucita Lento, que, tendo morrido electrocutado na camada de tempo do passado, aparece na camada do presente, recitando ele agora finalmente a carta por inteiro. É a força desta composição que eleva a figura e a vida de Ventura a uma dimensão mítica. (CORDEIRO, 2013, p. 95-96)

Essa "dimensão mítica", que provém da criação em ato desse homem que retém a sabedoria, e é pai de todos, fica absolutamente comprometida quando a tonalidade do filme se exaspera - do cinza de Fontainhas para o branco das paredes do bairro social, o Casal da Boba. Isto é, a dimensão fabuladora e memorial de Ventura esteriliza-se na claridade das paredes.

“Quando nos derem as salas brancas e os quartos brancos nunca mais vamos ver estas coisas”, diz Bete a Ventura: nas paredes brancas da sua casa nova, Ventura é um homem sem sombra. Na casa de Lento, porém, as paredes têm as marcas das mãos queimadas no incêndio: índice de presença, mas também, irremediavelmente, de morte, esta é talvez a mais violenta figuração da vinculação entre a carta e o corpo de Ventura, por um lado, e por outro do tipo de impressão que o cinema de Pedro Costa põe em movimento. Entre a inscrição do tempo e da morte nas paredes de uma casa destruída e o branco de um espaço onde as sombras não se projectam o filme parece definir radicalmente o que entende por “uma arte que não se separa da vida”. (ROWLAND, 2011, p.24-25)

Se Vanda adaptou-se ao Casal da Boba é provavelmente por ser ela a personagem mais pragmática, ela troca a heroína do quarto pela metadona e a televisão. Mas Ventura, que cultiva a arte da memória, não encontra potência memorial nem ao lado de grandes pinturas no Museu Calouste Gulbenkian, nem nas paredes limpas. A morte - o esquecimento - para Ventura não é o fim óbvio, mas é algo que ele deve recusar, tornando-se outro, em um contínuo movimento de, assim como o bairro, falar de uma coisa referindo-se sempre à outra.

A recusa de Ventura pela morte estabelece um paralelo com a estética de Costa: ele também recusa-se a fazer o que está dado como certo. Suas identidades não estão cristalizadas, porque o que Costa filma nada mais é do que as suas modulações perante as modulações dos outros. Mesmo que eles possam flertar com a morte - Vanda com sua droga; Ventura com o esquecimento; Straub

e Danièle com *Sicília!* já montado/acabado; Balibar com o erro, coisa fatal para o artista; é uma morte sempre recusada. Vanda abandona a droga; os cineastas remontam *Sicília!*, resgatando o que há de mutável e potente em seu filme; Balibar ensaia obsessivamente. E Ventura recusa-se a esquecer e a ser somente um imigrante doente, ele faz-se outros, o Ventura pai de todos, o Ventura que sai à caça e à sopa, o Ventura em delírio; assim como Costa faz-se outro, filma no bairro não com um interesse sociológico, não vai ao bairro "para *mostrar como vivem* realmente, mas para *pôr a viver*, por intermédio da ficção ("potência do falso"): [já que] *ninguém virá fazer filmes para este Bairro*" (CORDEIRO, 2013, p. 83).

A estética de Costa pode ser entendida justamente como uma estética da recusa: do estúdio e do tempo diminuto das gravações comerciais, da mobilidade prevista para a câmera digital; da luz artificial, isto é, da luz de cinema; da "sopa sonora", como ironiza Straub. Em favor de construções que preservem e digam respeito aos atores reais e ao diretor, as construções plásticas que podem flertar com as artes pictóricas, enquanto referências reais, mas que acima de qualquer coisa são construções do cineasta a partir dos cerceamentos de produção. Ele utiliza as restrições para potencializar sua estética, uma estética que não é somente sua, mas sim fruto da intercessão entre o cineasta, que se adapta, e o mundo de suas personagens, que exige as adaptações.

Costa recusa-se também a construir filmes sobre temas fáceis e usuais, como as adaptações literárias que produzem um Portugal para exportação; pelo contrário, ele mergulha em um mundo invisível para o português.

O cinema de Pedro Costa fala da dor de ser português. Num bairro de lata de Lisboa, habitado por caboverdianos e alguns mutantes, o cineasta estabelece as bases de identificação cinema-nação. Portugal é o bairro das Fontainhas, microcosmo e lugar-território onde se consubstancia a nova portugalidade. (CRUCHINHO, 2006, p. 10-11)

Seguindo a afirmação de Fausto Cruchinho sobre a relação cinema-nação

portuguesa, do cineasta, poderíamos nos questionar como Pedro Costa coloca-se em seus filmes, isto é, onde está Costa? A detecção, usual no documentário, do posicionamento do sujeito enunciador - quem ele é e de onde ele fala - torna-se inócua nestes filmes, já que é através da função fabuladora de seus personagens reais que o cineasta trabalhará, fabulando também. No limite, o posicionamento do sujeito Costa se percebe na extração de temas a partir da desconversa de suas personagens.

Mesmo que possa passar por um apenas, a fabulação é um processo colectivo de invenção. A fabulação faz parte do processo de intercessão. A função de fabulação é como uma potência (*potência do falso*) que vem do real e que o transforma, a própria potência de transformação existente no real. O cinema apreende um devir - para Deleuze um devir nunca é individual (no sentido de depender de uma identidade), mas colectivo. É nessa medida que um devir expressa "um povo", uma comunidade a vir, possível, um modo de existência colectivo possível. (CORDEIRO, 2013, p. 105-106)

O cinema de Costa é o da relação, do cineasta que se intercede com as personagens reais, do documentário intercedido com a ficção, justamente através de suas transcrições e fabulações. O ato de colocar-se no interior dos processos fabulatórios de suas personagens, além de exigir adequações com intenções estéticas, também exige extrair da vida das personagens os seus roteiros, montar o filme, sua obra, a partir do caos da vida, em uma relação estreita e igualitária.

Sinceramente, passo muito mais tempo vivendo o filme do que em grandes pensamentos estéticos. (...) Os dias em que não se filma são tão importantes quanto os dias em que se filma. Quando alguém está doente, por exemplo, não podemos filmar. Então fazemos outra coisa que pode ser útil: conversamos, vamos passear... Depois, é tudo uma questão de observação. Não há um segredo estético. Somos animais de grandes rotinas. (Pedro Costa In: FARIA; GONTIJO, 2010).

Assim, retomando às citações de Cruchinho e de Cordeiro, o que Costa constrói com seu cinema é uma fabulação do real, da sua percepção do real a partir das visíveis realidades dos outros, para talvez falar de um Portugal-devir, um Portugal ainda não "pintado" pelo cinema, um Portugal onde ser português é ser

também outro, imigrante e emigrado. Costa precisa das palavras e da memória de Vanda, Ventura, Straub, Huillet, Balibar, para compor o seu universo de cineasta também à margem. Um "eu" que reside na margem da Europa, que abdica de sua língua para gravar as outras línguas, o crioulo e o francês, como se para compreender a sua própria memória e língua - símbolo da cultura - precisasse de vários "eles", que permitissem um irmanamento do cineasta com uma coletividade, lugar de criação.

A necessidade de intercessores corresponde à necessidade de encontrar e *fabricar* alguém que diga e mostre o que "eu" (cineasta) posso dizer e fazer. E para esse alguém, também "eu" (cineasta) sou intercessor. Esse alguém, isso que se tem de fabricar e encontrar, é a personagem real em transformação. A personagem que se transforma, passando de real a ficcional e vice-versa (...) a personagem é a constante passagem de uma coisa a outra, inerente à *função da fabulação* criadora: passagem do real à fabulação e remissão desta ao mundo. (CORDEIRO, 2013, p. 121)

O cinema costiano dá-se nesse exercício de apagamento das diferenças, no contínuo fluxo criador, no interceder-se com outras realidades para extrair delas um material moldável, que possa devolver ao cinema imagens compostas e que possa fazer do próprio cinema o compositor de alterações. São as experiências entre essas presenças que interessam ao cineasta, o cinema como ferramenta de transformação e o cinema como ferramenta de apreender a transformação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Lisboa: Texto & Grafia, 2005.

_____. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

_____. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

_____; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2001.

APRÀ, Adriano. *In viaggio com Rossellini*. Alessandria: Falsopiano, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa: Aster, 1960.

AZEVEDO, Aluizio. *O cortiço*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006.

BAZIN, André. *O que é cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. Lisboa: Estampa, 1992.

CABO, Ricardo (Coord.) *Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Lisboa: Teorema, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *O cinema de Pedro Costa: catálogo*.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

[sem local]: CCBB, Setembro de 2010. Catálogo da retrospectiva integral da obra de Pedro Costa.

CERANTOLA, Neva; FINA, Simona. (Orgs.). *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORDEIRO, Edmundo. *Pedro Costa e Pierre Perrault: Intercessão, força ficcional, força documental*. [sem local]: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

COSTA, Luciano Bedin da. *Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller*. 2010. 180 p. Tese (Doutorado em Educação - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

COSTA, Pedro. *Casa de lava - Caderno*. Lisboa: Pierre von Kleist Editions, 2013.

_____; CRESPO, Nuno; AZOURY, Phillipe. *Suplemento de Casa de lava - Caderno*. Lisboa: Pierre von Kleist Editions, 2013.

_____; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy. *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

_____; STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Onde jaz o teu sorriso? Diálogo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

CRUCHINHO, Fausto. *Os passados e os futuros do cinema novo: O cinema na polémica do tempo*. Coimbra: *Revista Estudos do século XX*, nº 1. 2001.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: cinema I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. *A imagem-tempo: cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha, poeira e poder do tempo*, Lisboa: KKYM + IHA, 2014.

FARINHA, Luís Manuel do Carmo. *O Revirvalho: revoltas republicanas contra a ditadura e o Estado Novo (1926-1940)*, 1997. 410 p. Dissertação (Mestrado em História dos séculos XIX e XX) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997.

FEIL, Gabriel Sausen. *Escritura biografemática em Roland Barthes*. *Revista Pesquisa em Foco: Educação e Filosofia*, v. 3, n. 3, ano 3. 30-39, Setembro de 2010.

FERREIRA, Carlos Melo. *Cinema - uma arte impura*. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

FERREIRA, Carolin Overhoff (Coord.). *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FRANCE, Claudine. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FREIRE, Marcius. *O filme de pesquisa, algumas considerações metodológicas*. In: *Caderno de Textos - Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, Setembro, 1987.

_____. *Por Tarzan ou por Nanook - O filme antropológico à procura de seu punctum*. In: LEITE, Ilka Boaventura (Org.). *Ética e estética na Antropologia*. Florianópolis: UFSC, 1998.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado - etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. *A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo*. *Revista Galáxia*, São Paulo, nº 21, p. 54-67, jun. 2011.

MERLEAU-PONTY, Mauric. *Sens et non-sens*. Paris: Éditions Nagel, 1966.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Editora Record. Tradução de Eliane Zagury.

MASCARELLO, Fernando. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980.

MIGLIORIN, Cezar; REIS, Vinícius. *Cinema digital*. In: FABRIS, Mariarosaria ; SILVA, João Guilherme Barone Reis (Orgs.). *Estudos Socine de Cinema - Ano III*, Porto Alegre: Editora Sulina, 2003. p.409-413

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

MUSEU de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves. *Fora! = Out!:* catálogo. Porto: Fundação de Serralves, 2005. Catálogo da exposição de Pedro Costa e Rui Chafes.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, Luis Miguel; CERANTOLA, Neva (Orgs.) *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu de Cinema, 2007.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós guerra*. Campinas: Papirus, 2000.

PASCOAL, Isabel (Org.). *A política dos autores*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

PEREIRA, Ana Catarina; CUNHA, Tito Cardoso (Orgs). *Geração invisível: os novos cineastas portugueses*. Covilhã: LabCom Books, 2013.

PRANCHA, Lúcia Coelho Pereira. *Entrevista a Pedro Costa por Lúcia Prancha*. In: *Prática artística e contexto*. 2012. 107 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema. Volume I: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Senac, 2005.

_____. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema. Volume II: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005.

_____. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Os intervalos do cinema*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

ROSAS, Fernando. *O Estado Novo (1926-1974)*. In: MATTOSO, José (Ed.) *História de Portugal* (vol. VII). Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.

SANTEIRO, Sérgio. *O conceito de dramaturgia natural*. Filme Cultura. Agosto, 1978.

SANTOS, Christine Villa dos; ABREU, Nuno César. *O documentário alterbiográfico de Vladimir Carvalho*. in UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS. *Cadernos de pós-graduação*, vol.1, nº 1. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1997. p. 77-113.

SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil - tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

_____. *Documentário Moderno*. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. pp. 253-287.

_____. *Cinemas "não-narrativos": Experimental e documentário - Passagens*. São Paulo: Alameda, 2012.

VEIGA, Roberta. *A estética do confinamento: o dispositivo no cinema contemporâneo*. 2008. 271 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

ZIZËK, Slavoj. *Lacrimae rerum*. Lisboa: Orpheu Negro, 2008.

SITES DA WEB

ARTIGOS, REVISTAS, ENTREVISTAS E LIVROS

ANDRADE, Fábio. *A fixação em processo: Ne change rien e a plasticidade das mudanças*. Dezembro de 2010. Disponível em:

<<http://www.revistacinetica.com.br/nechangerien.htm>>. Acesso em: 26 mar. 2011.

AREAL, Leonor. *Nas margens da narrativa (entre documentário e videoarte)*. In: FREIRE, Marcius; PENAFRIA, Manuela (Ed.). *Revista digital de cinema documentário n.6*, agosto de 2009. p.197-209. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em: fev. 2010.

BAPTISTA, Tiago. *Depois do cinema português*. In: LOPES, Frederico (Org.). *Cinema em português: actas das II jornadas*. Covilhã, LabCom Books, 2011. p. 5-20.

BRAGANÇA, Felipe. *Juventude em marcha de Pedro Costa*. [Data aproximada: junho de 2006]. Disponível em:

<<http://www.revistacinetica.com.br/juventudedefelipe.htm>> Acesso em: 26 mar. 2011.

_____. *Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)*. [Sem data]. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>>. Acesso em: 26 mar. 2011.

BUTCHER, Pedro. *Documentar uma sensibilidade humana*. [Data aproximada: junho de 2006]. Disponível em:

<<http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>>. Acesso em: 26 mar. 2011.

CIPRIANO, Miguel. *Identidade e descentramento em Pedro Costa*. In: *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*. Universidade do Algarve, novembro de 2011. Disponível em:

<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/383/1/pedro_costa.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2012.

COSTA, José Filipe. *A Revolução de 74 pela Imagem – entre o cinema e a televisão*. Covilhã: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, [sem data]. Disponível em:

<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-jose-filipe-revolucao-74-pela-imagem.pdf>>

Acesso em: 24 mar. 2011.

CRESPINO, Nuno. *Pedro Costa: Morrer mil mortes*. Abril de 2012. Disponível em:

<<http://ipsilon.publico.pt/cinema/entrevista.aspx?id=304110>>. Acesso em: 04 dez. 2012.

CRUCHINHO, Fausto. *Pedro Costa: Relações de Sangue*. Utrecht: *Portuguese Cultural Studies*. V. 3. Utrecht, 2010. Disponível em:

<<http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/VolumeTHREE.htm>>. Acesso em: 12 set. 2011.

_____. *Cinema e Portugal: não reconciliados*. Curso de Verão 2006 - Universidade de Santiago de Compostela, Centro de Estudos Fílmicos, Departamento de História da Arte. Santiago de Compostela, 2006. Disponível em: <http://cefilmus.es/wp-content/uploads/2009/06/texto_faustocruchinho.pdf>.

Acesso em: 20 dez. 2013.

CUNHA, Paulo M. F. *O Cinema do Umbigo: Primeiras reflexões sobre uma certa tendência de cinema caseiro no cinema português*. *Doc On-line*, nº 5, Dezembro 2008, www.doc.ubi.pt, pp. 50-62. Disponível em:

<<http://www.doc.ubi.pt/05/doc05.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

DUARTE, Daniel Ribeiro. *Notas preliminares sobre uma ideia de comunidade no cinema de Pedro Costa*. In: BAPTISTA, Tiago; MARTINS, Adriana (Ed.). *Atas do II encontro anual da AIM*. 2013. Disponível em:

<<http://aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM-32.pdf>> . Acesso em: 12 fev. 2014.

DUMANS, João. *Aguns encontros - de Casa de Lava a Juventude em Marcha*. Dezembro 2010. Disponível em:

<<http://www.revistacinetica.com.br/costadumans.htm>>. Acesso em: 30 ago. 2011.

FARIA, Tiago; GONTIJO, Yale. *Entrevista com Pedro Costa*. 18 de setembro de 2010. Disponível em: <<http://superoito.wordpress.com/2010/09/18/entrevista-pedro-costa/>>. Acesso em: 30 ago. 2011.

FERNÁNDEZ, Ana Aitana. *La voz esculpida*. In: *Revista Cinergia*, n.1, Otoño 2012. p. 42-49. Disponível em: <http://issuu.com/cinergia/docs/cinergia_01>. Acesso em: 10 jan. 2014.

FERREIRA, Carlos Melo. *Ética, cinema e documentário. Poéticas de Pedro Costa*. In: FREIRE, Marcius; PENAFRIA, Manuela (Ed.). *Revista digital de cinema documentário n.7*, dezembro de 2009. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em: fev. 2010.

GARBELOTTI, Raquel. *Situações reais: o documental e o instalativo como dispositivo político*. 2013. Disponível em:

<<http://www.arquivoexo.org/praticas-documentarias/ensaio>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

GUIMARÃES, Pedro Maciel; RIBEIRO, Daniel. *Entrevista a Pedro Costa*. 29 de outubro de 2007. Disponível em: <http://www.forumdoc.org.br/2007/wp-content/uploads/2007/11/entrevista_pc.pdf>. Acesso em: 29 out. 2012.

HENRIQUES, Carla. *Entrevista com Pedro Costa na ocasião do lançamento de Casa de Lava - Caderno de Pedro Costa*. [sem local] [Data aproximada: novembro de 2013]. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/entrevista-158-pedro-costa>>. Acesso em: 28 jan. 2014.

JUNIOR, Luiz Soares. *No quarto de Vanda: de silêncios e sombras*. Dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/noquartodavanda.htm>>. Acesso em: 26 mar. 2011.

MIDAS FILMES. *Dossier da imprensa - Ne change rien*. [Sem data]. Disponível em: <http://www.midas-filmes.pt/uploads/dossiers/di_ne_change_rien.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2013.

NEVES, Tiago. *Surrealismo e Etnografia - Relações antigas, debates atuais*. Porto, 1998. Trabalhos de Antropologia e Etnologia, vol. 38, ex. 3/4, p. 131-144. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/56251/2/18322.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2011.

OLIVEIRA, Luís Miguel. *Uma pop song das trevas*. [Data aproximada: 2010]. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=243502>>. Acesso em: 22 jun. 2010.

PENAFRIA, Manuela. *O paradigma do documentário – António Campos, cineasta*. Labcom, 2009. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110819-penafria_manuela_paradigma_doc.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2009.

ROWLAND, Clara Maria Abreu. *Escrita e cidade: o caso de Pedro Costa*. In: UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. *Comunicaciones completas do I Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués*. Salamanca, 2011, p. 12-25. Disponível em: <http://www.cebusal.es/download/publicaciones/ICongresoInternacionalCD_.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2012.

TRAFIC. *Revista Trafic*, n.º 77. França, março de 2011. Disponível em: <<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=9782818013281>>. Acesso em: 20 dez. 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, Faculdade de Filosofia e

Ciências Humanas (Fafich). *Devires - cinema e humanidades*, vol. 5, nº 1, jan/jul 2008. Disponível em:
<http://issuu.com/revistadevires/docs/revista_devires_dossie_pedro_costa>. Acesso em: 15 out. 2013.

VALENTE, Eduardo. *Juventude em marcha de Pedro Costa*. [Data aproximada: junho de 2006]. Disponível em:
<<http://www.revistacinetica.com.br/juventudevalente.htm>> Acesso em: 26 mar. 2011.

BASES DE DADOS

INDIANA UNIVERSITY. Informativo do Ciclo Pedro Costa, 2011. Disponível em:
<http://www.cinema.indiana.edu/?post_type=film&p=253>. Acesso em: 22 fev. 2013.

29ª BIENAL. Exposição de *Minino macho, minino fêmea* e *O nosso homem*, de Pedro Costa. Base de dados da 29ª Bienal de São Paulo, 2010. Disponível em:
<<http://www.29bienal.org.br>>. Acesso em: 22 fev. 2013.

CINEMA PORTUGUÊS. Base de dados da Universidade da Beira Interior. Disponível em:
<<http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143689478/Pedro+Costa>>. Acesso em: 04 jan. 2014.

CINEMATECA de Lisboa. *Fernando Lopes por Cá*: Catálogo do ciclo. Lisboa: Cinemateca de Lisboa, [sem data]. Disponível em:
<http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/fernando-lopes_1.pdf> Acesso em: 07 ago. 2010.

DOC LISBOA. *The End of a Love Affair*. Lisboa: Doc Lisboa, 2007. Exposição de instalação de vídeo de Pedro Costa, 2007, Lisboa. Disponível em:
<<http://www.doclisboa.org/2012/pt/edicao/exposicao/>>. Acesso em: 30 set. 2013.

DOC LISBOA. *Alto Cutelo*. Lisboa: Doc Lisboa, 2007. Exposição de instalação de vídeo de Pedro Costa, 2007, Lisboa. Disponível em:
<<http://www.doclisboa.org/2012/pt/edicao/exposicao/>>. Acesso em: 30 set. 2013.

FUNDAÇÃO SERRALVES. Pedro Costa no Museu de Arte Contemporânea da Fundação Serralves. Disponível em:
<<http://www.serralves.pt/pt/museu/a-colecao/obras-e-artistas/?l=C#>>. Acesso em: 20 dez. 2013.

JEONJU. Base de dados do Jeonju Internacional Film Festival. Disponível em: <eng.jiff.or.kr/index.asp>. Acesso em: 21 fev. 2013.

MUSEU HARA. *Mu*. Tóquio: Museu de Arte Contemporânea Hara, 2012. Exposição Pedro Costa e Rui Chafes, 2013, Tóquio. Disponível em: <<http://www.haramuseum.or.jp/generalTop.html>>. Acesso em: 30 set. 2013.

GUIMARÃES 2012. Base de dados de Guimarães 2012 - Capital nacional da cultura. Disponível em: <<http://www.guimaraes2012.pt>>. Acesso em: 22 fev. 2013.

FILMOGRAFIA

6 BAGATELAS. Direção: Pedro Costa. Portugal: Contracosta Produções, 2003. (18 min): DVCam, son., cor e p/b.

A CAÇA ao coelho com pau. Direção: Pedro Costa. Portugal: Pedro Costa, Jeonju International Film Festival, 2007. (24 min): DVCam, son., cor.

CASA de lava. Direção: Pedro Costa. Produção: Paulo Branco. Portugal: Madragoa Filmes, 1994. (110 min): 35mm, son., cor.

CENTRO histórico. Direção: Pedro Costa, Manoel de Oliveira, Aki Kaurismäki, Victor Erice. Portugal: Globalstone RV Films, Sociedade Óptica Técnica, 2013. (98 min): son., cor.

DANIÈLE Huillet, Jean-Marie Straub, Cinéastes. Direção: Pedro Costa. Produção: Sylvie Cann, Sandrine Sibiril, Francisco Villalobos. França: AMIP, ARTE France, INA, Contracosta, 2001. (72 min): DVCam, son., cor e p/b.

CASA de lava. Direção: Pedro Costa. Produção: Paulo Branco. Portugal: Madragoa Filmes, 1994. (110 min): 35mm, son., cor.

GENTE da Sicília (Sicília!). Direção: Danièle Huillet e Jean Marie-Straub. Itália/França/Suíça: 1998. (76 min): 35mm, son. p&b.

JUVENTUDE em marcha. Direção: Pedro Costa. Produção: Francisco Villa-Lobos. Portugal | França | Suíça: Contracosta Produções, 2006. (154 min): 35mm, son., cor.

LAMENTO da vida jovem. (*Sweet Exorcism*) Direção: Pedro Costa. Portugal: Guimarães Capital da Cultura, 2012. (30 min): HD, son., cor. [integra CENTRO histórico]

NE change rien. Direção: Pedro Costa. Produção: Abel Ribeiro Chaves. Portugal | França : Sociedade Óptica Técnica, 2009. (97 min): DVCam, son., p/b.

NO QUARTO da Vanda. Direção: Pedro Costa. Produção: Francisco Villa-Lobos. Portugal | Alemanha | Suíça: Contracosta Produções, 2000. (170 min): DV, son., cor.

O NOSSO homem. Direção: Pedro Costa. Portugal | Brasil: 2000. (23 min): DVCam, son., cor.

O SANGUE. Direção: Pedro Costa. Produção: Ana Luísa Guimarães. Portugal: Trópico Filmes, 1989. (95 min): 35mm, son., p/b.

ONDE JAZ o teu sorriso? (Ou gît votre sourire enfoui?) Produção: Francisco Villalobos. Portugal | França: Contracosta Produções, 2001. (104 min): 35mm, son., cor.

OSSOS. Direção: Pedro Costa. Produção: Paulo Branco. Portugal | França | Dinamarca: Madragoa Filmes, 1997. (94 min): 35mm, son., cor.

TARRAFAL. Direção: Pedro Costa. Produção: Luís Correia. Portugal: LX Filmes, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. (16 min): DVCam, son., cor. [Integra filme O ESTADO do mundo. Direção: Apichatpong Weerasethakul, Vicente Ferraz, Ayisha Abraham, Wang Bing, Pedro Costa, Chantal Akerman. Produção: Luís Correia. França | Brasil | China | Portugal | Tailândia : LX Filmes, 2007. (105'): 35mm e DVCam, son., cor.]

TUDO refletido - Pedro Costa, cineasta (Tout refleurit - Pedro Costa, cinéaste). Direção: Aurélien Gerbault. França: Qualia Films, 2006 (78 min): son., cor.

ANEXO

FICHA TÉCNICA DA OBRA DE PEDRO COSTA

1984 | É Tudo Invenção Nossa

Portugal (16mm, 1:1.33, col., 10')

Curta-metragem que integra a série televisiva *Cartas a Júlia*.

Direção: Pedro Costa

Produção: Radiotelevisão Portuguesa (RTP)

1984 | Manel

Portugal (16mm, 1:1.33, col., 22')

Direção: Pedro Costa

Produção: Filmform

1989 | O Sangue

Portugal (35mm, 1:1.33, p/b., 95', Mono) | Drama.

Direção e Argumento: Pedro Costa

Assistente de Direção: João Pinto Nogueira, Manuel João Águas

Fotografia: Martin Schäfer, Acácio de Almeida, Elso Roque

Montagem: Manuela Viegas, Ana Luísa Guimarães

Som: Pedro Caldas

Montagem de Som: Ana Silva, José Leitão, Gérard Rosseau

Música: Matt Johnson, Heino Eller, Igor Stravinski

Correção de Cor: Teresa Leite

Chefe de Produção: Ana Luísa Guimarães

Diretor de Produção: Vitor Gonçalves

Produção: Trópico Filmes

Elenco: Pedro Hestnes, Nuno Ferreira, Inês Medeiros, Luis Miguel Cintra, Canto e Castro, Isabel de Castro, Henrique Viana, Luís Santos, Manoel João Vieira, Sara

Breia, José Eduardo, Ana Otero, Pedro Miguel, Miguel Fernandes.

Locais de filmagem: Valada (Azambuja, Portugal), Olivais (Lisboa, Portugal), Lisboa (Portugal).

Apoio Financeiro: Instituto Português de Cinema (IPC), Radiotevisão Portuguesa (RTP), Fundação Calouste Gulbenkian.

1994 | *Casa de Lava* | *Down to Earth*

Portugal | França | Alemanha (35mm, 1:1.66, col., 110', Mono) | Drama.

Direção e Argumento: Pedro Costa

Fotografia: Emmanuel Machuel (AFC)

Montagem: Dominique Auvray

Som: Henri Maikoff

Montagem de Som: Jean Dubreuil

Música: Raul Andrade, Travadinha, Finaçon, Prince Nico M'Barka, Paul Hindemith

Correção de Cor: Teresa Ferreira

Produtor: Paulo Branco

Produção: Madragoa Filmes

Coprodução: Gemini Films, Pandora Film (Karl Barmgartner)

Elenco: Inês Medeiros, Isaac de Bankolé, Edith Scob, Pedro Hestnes, Sandra do Canto Brandão, Cristiano Andrade Alves, Raul Andrade, João Medina, João Gomes de Pina, Amália Tavares, Clotilde Montrond, Alina Montrond, António Andrade, Manuel Andrade, Daniel Andrade, António Lopes, Sidónio Pais, Joaquim Antunes, Joaquim Carvalho, Mónica Calle, Luis Miguel Cintra, Isabel de Castro.

Locais de filmagem: Chã de Caldeiras (Ilha do Fogo, Cabo Verde), Ilha de Santiago (Cabo Verde), Lisboa (Portugal).

Apoio Financeiro: Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), Radiotevisão Portuguesa (RTP), Ministère de la Culture et de la Francophonie, Centre National de la Cinématographie, European Script Fund.

[Imagens do filme *A Erupção do Vulcão da Ilha do Fogo* (1951), cedidas pelo Professor Doutor Orlando Ribeiro.]

1997 | Ossos | Bones

Portugal | França | Dinamarca (35mm, 1:1.66, col., 94', Mono) | Drama.

Direção e Argumento: Pedro Costa

Assistente de direção: José Maria Vaz da Silva

Fotografia: Emmanuel Machuel (AFC)

Montagem: Jackie Bastide, Paulo Barbosa

Som: Henri Maikoff

Montagem de Som: Jean Dubreuil

Mistura de Som: Gérard Rousseau

Música: Wire, Os Sabura

Correção de Cor: Dora Ferreira

Produtor: Paulo Branco

Produção: Madragoa Filmes

Coprodução: Gemini Films, Zentropa Productions

Elenco: Vanda Duarte, Nuno Vaz, Maria Lipkina, Isabel Ruth, Inês Medeiros, Miguel Sermão, Berta Susana Teixeira, Clotilde Montrond, Zita Duarte, Beatriz Lopez, Luísa Carvalho, Aresta, Ana Marta, Iuran, Ricardo Tavares, Carolina Eira.

Locais de filmagem: Lisboa (Portugal).

Apoio Financeiro: Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), Radiotelevisão Portuguesa (RTP), Fundo EURIMAGES.

2000 | No Quarto da Vanda | In Vanda's Room | Dans la Chambre de Vanda.

Portugal | Alemanha | Suíça (DV, 1:1,33, col., 170', Dolby SR)³⁵ | Documentário.

Direção e Fotografia: Pedro Costa

Assistente de direção: Cláudia Tomaz

Montagem: Dominique Auvray

Som: Philippe Morel, Matthieu Imbert

Montagem de Som: Waldir Xavier, Jean Dubreuil

³⁵ Informação extraída da filmografia de COSTA; NEYRAT; Cyril, 2012: 173. Consta informação contraditória em CABO, 2008: 317: "35mm, 1:1,33, cor, 178', Dolby SR", com relação à bitola analógica, pois refere-se ao *transfer* a partir do digital, captado em Mini-DV.

Mistura de Som: Sthefan Konken

Música: György Kurtág

Correção de Cor: Patrick Lindenmaier

Produtor: Francisco Villa-Lobos

Produção: Contracosta Produções

Coprodução: Pandora Film (Karl Baumgrtner, Christoph Friedel), Ventura Film (Andres Pfäffli, Elda Guidinetti), ZDF Das Kleine Fernehspiel, RTSI Radiotelevisione Svizzera Italiana, Radiotevisão Portuguesa (RTP).

Elenco: Vanda Duarte, Zita Duarte, Lena Duarte, Manuel Gomes Miranda, Diogo Pires Miranda, Evangelina Nelas, Miquelina Barros, António Semedo, Paulo Nunes, Paulo Jorge Gonçalves, Pedro Lanban, Fernando José Paixão, Julião, Geny

Locais de filmagem: Bairro das Fontainhas (Amadora, Lisboa).

Apoio Financeiro: Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein.

2001 | *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Cinéastes*

França (DVCam, 1:1:33, col./p/b, 72') | Documentário

Direção: Pedro Costa

Produtor: Sylvie Cann, Sandrine Sibiril, Francisco Villalobos.

Coprodução: AMIP, ARTE France, INA, Contracosta.

Elenco: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub

[Episódio da série *Cinéastes, de notre temps*, dirigida por André S. Labarthe e Jeanine Bazin.]

2001 | *Onde Jaz o teu Sorriso? | Where Does Your Hiden Smile Lies? | Ou Gît Votre Sourire Enfoui?*

Portugal | França (35mm, 1:1:66, col., 102', Dolby SR)| Documentário

Direção: Pedro Costa

Colaboração: Thierry Lounas

Fotografia: Pedro Costa, Jeanne Lapoirie
Montagem: Dominique Auvray, Patrícia Saramago
Som: Matthieu Imbert
Montagem de Som: Patrícia Saramago
Mistura de Som: Branko Neskov C.A.S.
Correção de Cor: Ueli Nüesch
Produtor: Francisco Villa-Lobos
Produção: Contracosta Produções
Coprodução: Amip Paris, ARTE France, Institut National de l'Audiovisuel (INA)
Elenco: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub
Apoio Financeiro: Centre National de la Cinématographie (CNC), Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), Radiotelevisão Portuguesa (RTP), Procirep.

2003 | 6 *Bagatelas*

Portugal | França (DVCam, 1:1:33, col. e p/b, 18', Stereo) | Documentário
Direção e Fotografia: Pedro Costa
Colaboração: Thierry Lounas
Produção: Contracosta Produções
Montagem: Patrícia Saramago
Som: Matthieu Imbert
Mistura de Som: Branko Neskov C.A.S.
Música: Anton Webern
Elenco: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub

2003 | No quarto da Vanda³⁶

Dupla projeção vídeo (DVCam, 4:3, col., 60")
Evento: Exposição "*a respeito de SITUAÇÕES REAIS*"
Localização: Paço das Artes, São Paulo.

³⁶ O título desta instalação é referido em *Cem mil cigarros* (CABO [Coord.], 2009) como "S/ Título".

Data: 29 de abril a 01 de junho de 2003.

Esta exposição é referida em *Cem mil cigarros* (CABO (Coord.): 2009) como "S/ Título" e exposta na 6ª Biennale d'Art Contemporain de Lyon, França, entre Junho e Setembro de 2001.

2005 | Fora! = Out!

Evento: Exposição.

Localização: Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, Porto.

Data: 21 de Outubro de 2005 a 15 de Janeiro de 2006.

Realização: Pedro Costa e Rui Chafes

Base de dados: <http://www.serralves.pt/pt/museu/publicacoes>

Integraram essa exposição as seguintes instalações de vídeo:

Benfica, Colina do Sol e Pontinha

Dupla projeção vídeo (DVCam, 4:3, col., 11'50")

Casal da Boba

Projeção vídeo (DVCam, 4:3, col., 476")

Fontainhas

Projeção vídeo (DVCam, 4:3, son., col., 4'36")

Minino Macho, Minino Fêmea (vide imagem a seguir)³⁷

Dupla projeção vídeo (DVCam, 4:3, col., 37')

³⁷ Essa instalação foi cedida para a 55ª Venice Biennale (2013). O registro fotográfico refere-se a esse evento.



2006 | *Juventude em Marcha* | *Colossal Youth* | *En Avant Jeunesse*

Portugal | França | Suíça (35mm, 1:1,33, cor, 154', Dolby SR) | Drama.

Direção: Pedro Costa

Produção: Contracosta Produções

Coprodução: Les Films de l'Étranger, Unlimited (Philippe Avril), Ventura Film (Andres Pfäffli, Elda Guidinetti), Radiotelevisão Portuguesa (RTP), RTSI Radiotelevisione Svizzera Italiana.

Produtor: Francisco Villa-Lobos

Fotografia: Pedro Costa, Leonardo Simões

Montagem: Pedro Marques

Som: Olivier Blanc

Edição de som: Nuno Carvalho

Música: Os Tubarões, György Kurtág

Correção de Cor: Patrick Lindemaier

Elenco: Ventura, Vanda Duarte, Beatriz Duarte, Gustavo Sumpta, Cila Cardoso, Isabel Cardoso, Alberto Barros "Lento", António Semedo, Paulo Nunes, José Maria Pina, André Semedo, Alexandre Silva "Xana", Paula Barrulas

2007 | Tarrafal

(DVCam, 1: 1, 33, cor, 16')

[Em *O estado do mundo*, Portugal].

Direção: Pedro Costa

Produção: Lx Filmes, Fundação Calouste Gulbenkian.

Produtor: Luís Correia, Isabel Martínez

Som: Vasco Pedroso, Olivier Blanc

Elenco: Alfredo Mendes, José Alberto Silva, Lucinda Tavares, Ventura.

2007 | A Caça ao Coelho com Pau / The Rabbit Hunters

Portugal (DVCam, 1: 1, 33, cor, 24') | Documentário

[Em *Memories*, Jeonju Digital Project 2007, Coréia].

Direção e fotografia: Pedro Costa

Produção: Pedro Costa, Jeonju International Film Festival – Jeonju Digital Project
2007

Montagem: Cláudia Oliveira

Som: Olivier Blanc, Vasco Pedroso

Elenco: Alfredo Mendes, Ventura, José Alberto Silva, Isabel Cardoso, Arlindo Semedo, António Semedo.

2007 | The End of a Love Affair

Portugal (DVCam, 4:3, son., cor, 16')

Evento: *Doc Lisboa 12 - Sessão Passagens*.

Localização: Galeria Palácio Galveias, Lisboa.

Data: 20 de outubro a 30 de novembro.

Realização: Pedro Costa

Elenco: *Gustavo Sumpst*

Colaboração de: *João Fiadeiro, Phillipe Morel, Hugo Leitão*

Base de dados: <http://www.doclisboa.org/2012/pt/edicao/exposicao/>

2007 | Alto Cutelo (vide imagem a seguir)

Portugal (HD+16mm, 1:1,33, Col., Estéreo)

Evento: *Doc Lisboa 12 - Sessão Passagens.*

Localização: Galeria Palácio Galveias, Lisboa.

Data: 20 de outubro a 30 de novembro.

Realização: Pedro Costa

Elenco: Ventura

Colaboração de: João Dias, Hugo Leitão, Branko Neskov.

Base de dados: <http://www.doclisboa.org/2012/pt/edicao/exposicao/>



2009 | Ne Change Rien

Portugal / França (DVCam, 1: 1, 33, p/b, 100') | Documentário.

Direção e fotografia: Pedro Costa

Produção: Sociedade Óptica Técnica

Produtor associado: Cinematrix (Yano Kazuyuki)

Produtor: Abel Ribeiro Chaves

Montagem: Patrícia Saramago

Som: Philippe Morel, Olivier Blanc, Vasco Pedroso

Edição de som: Miguel Cabral, Olivier Blanc

Elenco: Jeanne Balibar, Rodolphe Burger, Herbé Loos, Arnaud Dieterlen, Joël Theux

2010 | *O Nosso Homem*

Portugal / Brasil (DVCam, 1: 1, 33, cor, 23')

Direção: Pedro Costa

[Encomenda da 29ª Bienal de Arte de São Paulo - 2010]

2012 | *Lamento da Vida Jovem* | *Sweet Exorcist*

Portugal (HD, 1: 1, 33, cor, 30')

Segmento de *Centro Histórico* (2012, 89'), encomendado por Guimarães, Capital Europeia da Cultura, 2012, que propôs como eixo temático a memória de Guimarães e do Vale do Ave.

Direção: Pedro Costa

Produtor: Abel Ribeiro Chaves

Co-produção: OPTEC - Sociedade Óptica Técnica

Fotografia: Pedro Costa, Leonardo Simões

Som: Olivier Blanc

Edição de som: Hugo Leitão

Montagem: João Dias

Elenco: Ventura, António Santos e Manuel 'Tito' Furtado, Pedro Tavares, Isabel Cardoso, António Semedo, Luís Mendonça, Arlindo Pina, José António Veiga, João Gomes, Maurício Fernandes, Joel Santos, Bnevindo Tavares, Maria dos Reis Pina, Alfredo Mendes, Zulmira Varela, Gustavo Sumpta, José Alberto Silva, Alberto Barros.

2012 | *Mu* | *Vazio* (vide imagem a seguir)³⁸

Evento: Exposição em homenagem a Yasujiro Ozu.

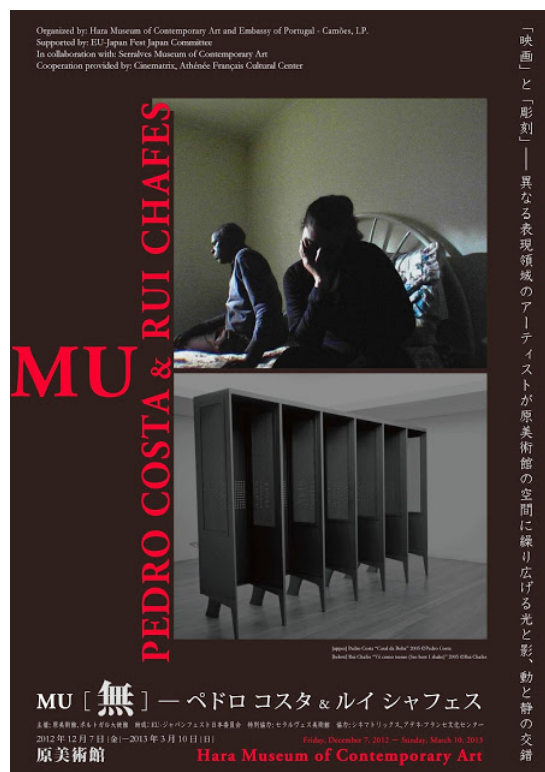
Localização: Museu de Arte Contemporânea Hara, Shinagawa, Tóquio.

Data: 07 de dezembro de 2012 a 10 de março de 2013.

Realização: Pedro Costa e Rui Chafes

Base de dados: <http://www.haramuseum.or.jp/generalTop.html>

³⁸ Cartaz de divulgação da exposição *Mu* (2012).



2014 | *Cavalo Dinheiro* | *Horse Money*³⁹

Portugal (DCP, cor, 104')

Direção: Pedro Costa

Fotografia: Leonardo Simões

Som: Olivier Blanc, Vasco Pedroso

Edição: João Dias

Produtor: OPTEC Sociedade Óptica Técnica.

Elenco: Ventura, Vitalina Varela, Manuel 'Tito' Furtado

³⁹ O filme teve estréia mundial no 67º *Festival del film Locarno* que aconteceu entre os dias 06 e 16 de agosto de 2014, na Suíça. Foi premiado com o Leopardo de melhor diretor. Fonte: <http://www.pardolive.ch>