

ENSAIOS

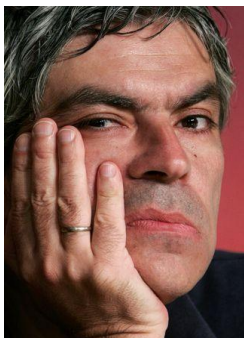


Foto Vincent Kessler/Reuters

Identidade e descentramento em Pedro Costa

Miguel Cipriano

DEPOIS DE FREQUENTAR o curso de História da Faculdade de Letras de Lisboa no final dos anos 70, Pedro Costa, num “acto irresponsável e pouco pensado”, (1) ingressa na Escola de Cinema. Este período da sua vida, marcado pela “insolência e nervosismo” típicos da idade, encontra acalmia na influência do professor António Reis. Graças a ele, o estudante não abandona o curso e consegue finalmente justificar as suas ansiedades.

“Um dia, escrevi a giz num muro do corredor, «Ao melhor Ozu oponho o pior Cottafavi.» Enfim, uma estupidez como outra qualquer, mas naquela época, naquela escola, parecia-me um gesto útil. E reparo no António a examinar a coisa. Depois olha-me desconfiado e pergunta: «Tens dinheiro para uma bica?»” (2).

António Reis, “um punk mesmo a sério”, deu ao futuro cineasta “uma espécie de calma para fazer filmes em português.” (3) À semelhança de muitos outros da sua geração, Pedro Costa sentia-se desapegado de qualquer tradição cinematográfica que pudesse existir em Portugal.

“Nós não tínhamos pais, não tínhamos tradição. (...) Para um miúdo de vinte anos, o Vasco Santana e o Ribeirinho não eram modelos. Seriam e foram um James Stewart ou um Cary Grant ou um Jean-Paul Belmondo. (4)”

Trabalhou como assistente de realização de Jorge Silva Melo e de João Botelho e, em 1989, com 30 anos, realizou *O Sangue*, a sua primeira longa-metragem. Passado numa terra da província, *O Sangue* conta a história de dois irmãos que transportam um segredo sobre o desaparecimento do pai. O filme estreou em 1990 e recebeu a Menção da Crítica de Roterdão. Filmado a preto e branco (Martin Schäfer, o director de fotografia, foi o trunfo desta pequena produção), o filme foi feito com uma equipa ligada à escola de cinema e com um núcleo de actores muito característico da altura, incluindo Pedro Hestnes, que se tornaria uma das caras mais reconhecíveis e marcantes do cinema português contemporâneo, tendo colaborado com muitos realizadores da geração que nos anos 80 se inicou. Entrou em filmes como *Agosto* (1988), de Jorge Silva Melo, *Três menos eu* (1988), de João Canijo, *Um passo, outro passo e*

depois... (1989) e *Xavier* (1992-2003), de Manuel Mozos, *A idade maior* (1991), de Teresa Villaverde, e *Os cornos de cronos* (1990), de José Fonseca e Costa.

Após *O Sangue*, o realizador, movido pelo desgosto da “humilhação política, social e artística (5)” de Portugal e pelo desgosto de si próprio, decidiu afastar-se. Afastou-se do país e do seu “povo passivo e mau”, e parou em Cabo Verde. Quando surge *Casa de Lava*, surge também uma forma diferente de pensar o cinema. É um filme onde a ficção se mistura com os espaços e com as pessoas que os habitam. Ao passo que *O Sangue* foi feito “como são feitos 90% dos filmes em todo o mundo: equipas muito grandes, ou uma produção standard, como se costuma dizer”, *Casa de Lava* parte da necessidade de estabelecer uma nova relação com o cinema e, sobretudo, com as pessoas.

“Afastarmo-nos de tudo para ficarmos mais perto de nós, de nossa casa. Creio que *Casa de Lava* é feito deste movimento duplo. É um filme que me abre ao mundo e que, ao mesmo tempo, me esconde. (6)”

Tal como o realizador, a personagem de Inês Medeiros dá por si a criar uma ligação muito forte com uma terra e cultura que lhe são estranhas e é isso que vai permitir que Pedro Costa volte a *casa* e encontre o seu espaço de conforto no cinema.

Concluída a rodagem, alguns habitantes de Cabo Verde encarregaram o realizador de entregar cartas a familiares que tinham emigrado para Portugal e que estavam a viver no Bairro das Fontainhas. Cumprida a tarefa, e após ter sido tão calorosamente recebido, Pedro Costa foi voltando ao bairro e ficando por lá. E assim surge *Ossos*: fortemente contaminado por aquela realidade, o realizador volta a trabalhar com actores não-profissionais. Com uma componente documental forte (apesar de latente), *Ossos* marca um ponto de viragem na filmografia de Pedro Costa: a procura de uma “portugalidade”.

À semelhança de *Zéfiro*, de José Álvaro Morais, *Ossos* é um exercício de reconstrução da identidade nacional. Mas enquanto Álvaro Morais viaja até ao Mediterrâneo, Pedro Costa pega no rasto do império colonial e coloca-o em confronto com uma ideia preconcebida de cultura portuguesa, redefinindo, dessa forma, a contemporaneidade – Portugal (já) não é a imagem que tem de si próprio. Como João Miguel Fernandes Jorge observa no seu texto *Ossos*:

“A latitude rácica está a tal ponto diluída que não se distingue bem onde tem início a epiderme do português do continente e a do falante da língua portuguesa do ultramar.”

Quando Vanda Duarte, uma das atrizes, viu o filme, mostrou-se desiludida com o resultado e propôs que Pedro voltasse ao bairro – desta vez para estar mais próximo das pessoas. Pedro Costa escolhe, então, filmar *No Quarto da Vanda* com uma câmara compacta e com uma equipa muito reduzida.

“Antes, o problema para mim era que atrás da câmara havia demasiada ficção e à frente não havia ficção, havia algo morto. Tratava-se de encontrar um equilíbrio a todos os níveis. A Vanda gostou muito mais do resultado deste filme.(7)”

Neste momento, o processo ganha uma importância central e torna-se algo indissociável do próprio resultado. O realizador filmou cento e trinta horas, tendo passado cerca de um ano e meio com as pessoas do bairro, muito embora, para ele, esse tempo não seja “o tempo do cinema. Não é a rodagem de cinco, seis ou sete semanas. É tudo mais indefinido. Gosto e creio que é importante um ritual, uma cerimónia de alguma intimidade. É necessária uma responsabilidade, uma seriedade na altura de filmar um plano. Não pode ser algo fácil, o cinema é muito difícil, muito cansativo. É um ofício, como ser pedreiro.(8)” Ao mesmo tempo, esse ritual é completamente independente do filme e vale por si. “O tempo que eu passo nas Fontainhas é o tempo que eu passo nas Fontainhas.(9)”

A mudança na forma de encarar o cinema e os seus modos de organização, também é, em Pedro Costa, uma reacção que se relaciona muito com as marcas deixadas pelo período punk:

“Eu não ouço rádio nem vejo televisão, mas dá-me ideia de que quando se liga o rádio em Portugal, a primeira coisa que se ouve é os Supertrump. Isto é terrível, é um crime. Eu continuo, com os filmes,

a tentar fazer coisas que são política e economicamente o contrário disso tudo, ou seja, filmes que toda a gente pode fazer, porque não há segredo. (10)”

O interesse pelo bairro e a empatia pelas pessoas, em certa medida também encontra explicação num determinado desejo de marginalidade.

“Era ser amigo do Ventura, ou da Vanda, ou de um grupo de cabo-verdianos, ou de uns rapazes que fumam charros encostados a umas paredes, porque era essa a vida que eu queria – uma vida simples. (11)”

E por mais que os filmes viagem e façam correr tinta, o regresso ao bairro é inevitável:

“Eles vêm os filmes depois, e temos longuíssimos momentos de auto-crítica. Há os jovens mais intervenientes do bairro que me põem imensos problemas, uns muito importantes. Houve um momento em que eles me diziam «É preciso ver-te menos para nos vermos mais a nós», e era literalmente assim que eles me diziam. Tentei corrigir porque também sentia isso. (12)”

Para Pedro Costa, 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. Foi exactamente isso que aconteceu com *Juventude em Marcha*. Depois de ter passado vários meses a filmar no Bairro das Fontainhas, o realizador fez amizade com Ventura, um cabo-verdiano a viver em Portugal. Após a destruição do bairro, os habitantes foram realojados num 'bairro social' e este filme acompanha essa transição, focando a sua atenção num Ventura recentemente abandonado pela mulher.

Tanto *No Quarto da Vanda* como em *Juventude em Marcha*, a forma simula uma realidade documental que é, em muitos momentos, inteiramente construída. Embora todos os habitantes desempenhem os seus próprios papéis, existe uma direcção de actores e a intenção de criar uma narrativa prévia. Esta prática, tão típica de um certo cinema contemporâneo de ficção, tem origem em *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, um filme de 1922 que documentou as tradições dos esquimós no Ártico.

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, *O Sangue* ainda está muito protegido pelo cinema (13), mas a partir de *No Quarto da Vanda* o realizador altera o seu registo, abandonando quase por completo os movimentos de câmara (14). 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.

Antes de *Juventude em Marcha*, surgiu a oportunidade de filmar, por convite de Thierry Lounas, uma remontagem de *Sicília!*, de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Inicialmente, a dupla de realizadores resistiu. Não queriam que o processo fosse documentado e acharam injusta a possibilidade de ser mais lucrativo para a ARTE produzir um filme sobre eles do que comprar os seus próprios filmes. Acabaram por aceitar porque leram uma crítica do Emmanuel Burdeau sobre *No Quarto da Vanda* e porque sabiam que o Jacques Rivette era um grande admirador dos filmes do realizador português.

Passado numa escola perto de Lille, *Où gît votre sourire enfoui?* acompanha o processo criativo no interior da sala de montagem, ouvindo as conversas do casal Straub/Huillet e prestando

atenção aos detalhes do seu trabalho. O filme abre com uma divergência entre os dois face a um corte. Depois de uma acesa discussão, concluem que apenas um fotograma os separa. A sala de montagem foi dada à dupla de realizadores sob a condição de deixarem qualquer estudante assistir ao processo. Se nos primeiros dias a sala se enchia com jovens interessados, ao fim de pouco tempo já só restavam dois.

Olhar o outro também pode ser uma introspecção e, no caso deste filme, existe uma identificação do realizador com a angústia e violência do processo criativo. Apesar de, à primeira vista, parecer um objecto muito diferente da restante filmografia, apresenta alguns pontos de contacto com filmes anteriores. Em primeiro lugar, a forma como a câmara se coloca num espaço que é em muito semelhante a vários interiores das Fontainhas – espaço fechado e escuro com uma única fonte de luz que vem do fundo, seja de uma porta ou janela. À semelhança de *No Quarto da Vanda*, as personagens sofrem frequentemente de algum tipo de obsessão e têm comportamentos repetitivos – Jean-Marie anda para trás e para diante, saindo e entrando na sala de montagem; Danièle vê e revê os planos e os cortes. As personagens de Pedro Costa, por muito restringidas que estejam ao seu espaço, estão sempre a aludir ao exterior e a tentar comunicar com o que está fora do seu alcance.

Outro projecto que tinha vindo a ser desenvolvido, acompanhava Jeanne Balibar e a sua banda de rock durante os ensaios e gravações de um novo álbum. Adoptando novamente a mesma lógica de redução da estrutura de produção ao essencial (durante as gravações, Pedro Costa só foi acompanhado por um director de som), o filme teve uma primeira versão em forma de curta-metragem em 2005. Quatro anos mais tarde, para surpresa de Jeanne e dos restantes músicos, o realizador apresentava em Cannes uma versão alongada do filme.

E, mais uma vez, o carácter violento e repetitivo do acto criativo é o elo de ligação entre o realizador e aqueles que ele filma. A câmara está quase sempre muito próxima das pessoas. Tal como *No Quarto da Vanda*, *Ne Change Rien* fala sobre o peso avassalador da vida. Vanda e Jeanne estão sempre a lidar com situações maiores do que elas e sobre as quais parecem ter pouco controlo, muito embora Vanda se mostre convicta da importância das decisões individuais: “É a vida que uma pessoa quer.”

Depois de *No Quarto da Vanda*, que foi rodado durante a destruição das Fontainhas, e *Juventude em Marcha*, que retrata a chegada às novas casas, o descontentamento das pessoas parece ter vindo a crescer. A taxa de suicídios tem aumentado e o número de habitantes que querem voltar para Cabo Verde também subiu.

“Não gostam de viver ali porque estão separados. Já não é possível a vida da rua, não é possível fazer nada do que faziam, como por exemplo os churrascos, a carne assada. (...) Perderam todo o dinheiro que tinham a comprar móveis e televisores, para reproduzir os modelos das casas das pessoas endinheiradas que limpam.(15)”

E, face a isto, a constante necessidade de estar próximo:

“Eu estou sempre no bairro por outros motivos. Pertencço à associação de moradores, à biblioteca, sou padrinho de quarenta e sete crianças, tesoureiro de outra associação... A minha vida no bairro não se limita aos filmes, e seria mau que assim fosse. (16)”

Na busca por si próprio, Pedro Costa produziu alguns dos objectos mais relevantes do cinema português contemporâneo. Com o regresso de *O Sangue* às salas e a edição de alguns dos seus filmes em DVD, o realizador encontra-se mais próximo do que nunca da sua concepção de cinema:

“Eu tenho de ser muito cuidadoso, prudente, responsável e, às vezes, arriscado. Por exemplo, em Cannes arrisquei um bocadinho, porque o meu filme estava em pé de igualdade com o Tarantino e o Soderbergh, e é isso que eu quero. Exactamente no mesmo local, exactamente ao mesmo tempo, exactamente com as mesma hipóteses. Ousámos ir os das Fontainhas, e fomos cinco. Se calhar nós fomos os mais glamorosos, no sentido em que trouxemos uma coisa que não havia naquele ano: o cinema é possível ser feito por pessoas que não têm lugar neste festival. (17)”

Notas

1. Entrevista a Pedro Costa conduzida por Inês Meneses, Rádio Radar, Novembro 2009
2. Entrevista a Pedro Costa conduzida por Jaques Lemiére, Janeiro de 1995
3. Rádio Radar, Novembro 2009
4. Id. ibid.
5. Ficha técnica de *Casa de Lava* – entrevista a Pedro Costa, 1995
6. Id. ibid.
7. Entrevista da PhotoEspaña 2009 a Pedro Costa
8. Idem ibid.
9. Rádio Radar, Novembro 2009
10. Id. ibid.
11. Id. ibid.
12. Id. ibid.
13. Na entrevista à PhotoEspaña 2009, quando questionado sobre o significado d'*O Sangue* enquanto o seu primeiro filme, Pedro Costa denota o seu carácter prefacial, porque, ao contrário dos seus filmes mais recentes, *O Sangue* está demasiado ligado às ideias e aos modos de fazer do cinema dito tradicional.
14. Como Shiguéhiko Hasumi observa em *Aventura: um ensaio sobre Pedro Costa*, entre *O Sangue* e *No Quarto da Vanda*, a câmara foi progredindo no sentido da total imobilidade.
15. PhotoEspaña 2009
16. Id. ibid.
17. Rádio Radar, Novembro 2009



Vanda Duarte em *No quarto da Vanda*, de Pedro Costa