

13 *Capítulo I*
Proposições

- 15 1. Política de Pedro Costa
30 2. Os Quartos do Cineasta
38 3. A Carta de Ventura
44 4. *Cavalo Dinheiro*
51 5. Dois Olhos na Noite

61 *Capítulo II*
Momentos escolhidos
Conversas com Cyril Neyrat

Casa de Lava

- 63 1. Do vulcão ao estaleiro
67 2. Um violino que range
71 3. A carta roubada
73 4. Uma linguagem para todos

Ossos

- 77 1. A Esfinge
81 2. Um suicídio falhado. Acto I
83 3. Um suicídio falhado. Acto II
85 4. Dança triste
89 5. Uma voz sem corpo
91 6. A porta fechada

	<i>No Quarto da Vanda</i>
95	1. De um quarto ao outro
99	2. Nem dentro nem fora
100	3. A fortaleza desmoronada
102	4. Uma mulher de quem se fala
105	5. Os Esgotados
106	6. O Trabalho da Arte

	<i>Juventude em Marcha</i>
111	1. Os Tubarões e a Fúria
115	2. O conflito das estéticas
121	3. A Casa dos mortos

	<i>O Nosso Homem</i>
123	1. Um homem no chão
127	2. Paisagem serena
129	3. Um momento de hospitalidade

	<i>Cavalo Dinheiro</i>
135	1. A Descida aos Infernos
139	2. Sussurros à noite
141	3. Radiografia de um destino
145	4. Um duo de ópera
147	5. Atrás do vidro
151	6. Diálogo de sombras

	<i>Vitalina Varela</i>
155	1. Cortejo fúnebre
159	2. Arquitecturas improváveis

- 161 3. Aquela que já não era esperada
167 4. O Recitativo de Ventura
169 5. História de um casal

173 *Capítulo III*
Encontros
com Pedro Costa

- 175 «Portas abertas, portas fechadas»
Museu Reina Sofia | Madrid
18 de Dezembro de 2010
- 186 «A comédia da montagem»
Jornadas Filosóficas | Instituto Francês de Barcelona
13 de Maio de 2011
- 195 «O Filme sem fim»
Citéphilo | Auditório do Palais des Beaux-Arts
de Lille
14 de Outubro de 2021
- 221 Origem dos textos
- 224 Agradecimentos

I. Política de Pedro Costa

Como pensar a política dos filmes de Pedro Costa? Primeiro, a resposta parece simples; os seus filmes têm como tema essencial uma situação que está no centro das aspirações políticas do nosso tempo: o destino dos explorados, aqueles que vieram de longe, das antigas colónias ultramarinas, para trabalhar nas obras em Portugal. São os que perderam as suas famílias, a saúde, por vezes a vida, nos estaleiros da construção civil. Aqueles que ontem se amontoaram nos bairros-de-lata suburbanos antes de serem expulsos para habitações novas, mais luminosas, mais modernas mas não necessariamente mais habitáveis. A este núcleo central vêm juntar-se outros temas políticos sensíveis. Em *Casa de Lava*, estava em foco a repressão salazarista, que enviava os opositores do regime para o degredo nas ilhas africanas, de onde os nativos partiam em busca de um trabalho na metrópole; a partir de *Ossos*, era a vida dos jovens lisboetas que a droga e a deriva social enviavam para os bairros-de-lata desses mesmos imigrados.

Uma situação social não basta, porém, para fazer uma arte política, como também não chega uma evidente simpatia pelos explorados e os desamparados. Exige-se normalmente que lhe seja acrescentado um modo de representação que a torne inteligível, enquanto efeito de certas causas, e que a revele como produtora de formas de consciência e de afectos que a modifiquem. Reclama-se, então, que os meios formais da obra tenham em consideração o evidenciar de causas inteligíveis e de efeitos sensíveis. E é aqui que as coisas se complicam. Nunca a câmara de Pedro Costa faz o trajecto que desloca a objectiva dos lugares da miséria para aqueles onde os dominantes a produzem ou a geram. Nenhuma formulação política da situação, nenhum afecto de revolta se exprime na boca das suas personagens. Alguns cineastas políticos, como outrora Francesco Rosi, davam-nos a ver a máquina económica e política que desterrava ou deslocava os pobres.

Outros, como ainda hoje Jean-Marie Straub, optam, ao contrário, por afastar a sua câmara da «miséria do mundo» e pôr diante dos nossos olhos, num qualquer anfiteatro verdejante, evocativo de grandezas antigas e de revoluções modernas, homens e mulheres do povo que enfrentam a história, reivindicando, com orgulho, o projecto de um mundo justo. Nada disso em Pedro Costa: nem inscrição do bairro-de-lata na paisagem do capitalismo em mutação, nem instauração de um palco próprio da grandeza colectiva. Dir-se-ia que é testemunha de uma outra época: imigrantes cabo-verdianos, brancos de classes desfavorecidas e jovens marginais já não constituem nada que se pareça com o proletariado, explorado e militante, que era o horizonte de Rosi e continua a ser o de Straub. O seu modo de vida corresponde mais ao de gente abandonada do que explorada. Os próprios polícias estão ausentes do seu universo, tal como os combatentes da luta social. Os únicos habitantes do centro que por vezes vêm visitá-los são as enfermeiras: e, ainda assim, é uma fractura íntima que as leva a perderem-se ali, mais do que no cuidado a prestar às pessoas em sofrimento. Os habitantes das Fontainhas vivem a sua condição, de acordo com aquilo que, nos tempos de Brecht, era estigmatizado: como se fosse um destino no qual, na melhor das hipóteses, se debatem para saberem se lhes foi infligido pelo Céu, se foi escolha sua ou fraqueza própria.

A preocupação explicativa e mobilizadora parece, pois, estar ausente do projecto de Pedro Costa. E as suas próprias convenções artísticas parecem opor-se a toda uma tradição da arte documental. Aquele que escolheu falar da miséria é sempre lembrado de que esta não é um objecto artístico. Porém, o autor de *No Quarto da Vanda* parece aproveitar todas as ocasiões para sublimar o panorama do bairro-de-lata em decadência. Uma garrafa de água de plástico, uma faca, um copo, alguns objectos espalhados numa mesa de madeira branca numa casa ocupada, e eis que, com uma luz rasante, surge a ocasião para uma bela natureza-morta. Quando vier a noite nessa casa sem electricidade, duas pequenas velas em cima da mesma mesa darão a uma conversa miserável ou a uma sessão de chuto um ar de

claro-escuro digno do Século de Ouro. O trabalho das escavadoras é uma oportunidade para realçar, com o desabamento das casas, cotos de betão esculturais ou grandes pedaços de muros contrastantes, de cor azul, rosa, amarela ou verde. O quarto onde a tosse da Vanda lhe dilacera o peito encanta-nos com os seus tons esverdeados de aquário, onde até vemos moscas e mosquitos a rodopiar.

À acusação de esteticismo, podemos, é claro, responder que Pedro Costa filmou os lugares, tal como estavam: as casas dos pobres estão normalmente mais gastas do que as dos ricos, as suas cores brutas são mais agradáveis aos olhos do apreciador de arte moderna do que o esteticismo *standard* das decorações pequeno-burguesas. Já na época de Rilke, as casas esventradas proporcionavam ao mesmo tempo aos poetas um panorama fantástico e a estratigrafia de um modo de habitar. O facto de Pedro Costa ter filmado estes lugares «tal como estavam» indica também um programa artístico preciso: depois de *Ossos*, renunciou a compor cenários para contar histórias. Renunciou a explorar a miséria como objecto de ficção. Instalou-se nesses lugares para neles ver a vida dos seus habitantes, para lhes ouvir a fala, para lhes captar o segredo. A câmara que joga virtuosamente com as cores e as luzes faz corpo com a máquina que dá àqueles actos e palavras tempo para se desenrolarem. Mas uma resposta destas, evidentemente, não lava o autor do pecado de esteticismo sem reforçar uma outra suspeita: que política é essa que tem como objectivo registar as palavras de uma fala que parece somente reflectir a miséria do mundo?

Esteticismo indiscreto ou populismo inveterado? É fácil envolver as conversas no quarto de Vanda ou as desavenças de Ventura neste dilema. Mas o método de Pedro Costa rebenta com este quadro no seio de uma poética bem mais complexa de trocas, correspondências e deslocações. Para a abordarmos, vale a pena determo-nos num episódio de *Juventude em Marcha*, que poderá resumir, em meia dúzia de «quadros», a estética de Pedro Costa, bem como a política dessa estética. Este tem início no casebre que Ventura partilha com o seu camarada Lento, ouve-

-se, então, a voz do protagonista a recitar uma carta de amor, enquanto a câmara se fixa numa faixa de parede cinzenta perfurada pelo rectângulo claro de uma janela, diante da qual quatro garrafas compõem outra natureza-morta. Pressionada pela voz do amigo, a recitação de Ventura dissolve-se lentamente. No plano seguinte, mudança brutal de cenário: à natureza-morta que servia de cenário à recitação sucedeu um outro rectângulo – horizontal e frontal – recortado numa parede ainda mais sombria. A sua moldura dourada parece romper, com a sua própria luz, o negrume circundante que, porém, o delimita. Cores muito semelhantes às das garrafas desenham aí arabescos, onde reconhecemos a Sagrada Família a fugir para o Egipto com um grande séquito de anjos. Anunciada por um barulho de passos, uma personagem aparece-nos no plano seguinte: Ventura, encostado à parede entre o retrato de Hélène Fourment, pintado por Rubens, o autor de *Fuga para o Egipto*, mostrado no plano antecedente, e um *Retrato de Homem*, de Van Dyck. As três obras são célebres e bem localizadas: estamos entre as paredes da Fundação Gulbenkian. Não se trata, evidentemente, de um edifício situado no bairro de Ventura. Nada no plano precedente anunciava esta visita, nada no filme indica que Ventura tenha um gosto particular pela pintura. Desta vez, o realizador parece ter-se desviado dos caminhos das suas personagens. Transportou Ventura para este museu, cuja ressonância dos passos no chão e cuja iluminação nocturna levam a supor estar vazio de quaisquer visitantes e ter sido requisitado para esta sequência. A relação entre os três quadros e a «natureza-morta» cinematográfica anterior, a relação entre a casa arruinada e o museu, mas também talvez entre a carta de amor e a distribuição pictórica compõem, portanto, uma deslocação poética bem específica, uma *metáfora* que, no interior do filme, fala da arte do cineasta, da sua relação com a arte dos museus, da relação que cada uma delas mantém com o corpo da sua personagem e, portanto, das suas respectivas políticas.

Esta relação entre duas políticas pode, num primeiro momento, parecer-nos fácil de apreender. Num plano mudo,

um vigilante, também negro, aproxima-se de Ventura e murmura-lhe qualquer coisa ao ouvido. Enquanto Ventura sai da sala, o vigilante tira do bolso um lenço e apaga o vestígio dos seus pés. Compreendemos: Ventura é um intruso. O vigilante dir-lho-á mais tarde: este museu é um refúgio, longe da azáfama dos bairros populares e dos supermercados onde ele outrora tinha de proteger as mercadorias dos roubos; é um mundo antigo e tranquilo, apenas perturbado pela visita ocasional de alguém do mundo a que eles pertencem. Isso já havia sido confirmado pela atitude de Ventura, deixando-se levar sem resistência pela escada de serviço, mas também pelo seu olhar que perscrutava um enigmático ponto, aparentemente situado bem acima dos quadros. A política do episódio consistiria em lembrar-nos de que os prazeres da arte não são para os proletários, nem os museus para os operários que os construíram. É isso que o diálogo entre Ventura e o vigilante do museu nos jardins da Fundação torna explícito, dizendo-nos por que razão Ventura está no seu lugar neste sítio onde está deslocado: dantes não havia ali senão mato e pântanos povoados de rãs. Foi ele quem limpou o mato com outros operários, quem terraplanou, quem instalou as canalizações, carregou os materiais, pôs no seu lugar a estátua do fundador com o seu pingum e lhe semeou erva aos pés. Foi também ali que caiu de um andaime.

O episódio seria, portanto, uma espécie de ilustração do poema de Brecht que pergunta quem construiu Tebas das sete portas e outros esplendores arquitectónicos. Ventura representaria aqui todos os que construíram, à custa da sua saúde e da sua vida, os edifícios cujo prestígio e fruição ficaram reservados a outros. Mas esta lição simples não justificaria que o museu estivesse deserto, vazio até daqueles que desfrutam do trabalho dos Venturas; não justificaria que as sequências filmadas no interior do museu fossem inteiramente silenciosas; que a câmara se demorasse no betão das escadas de serviço pelas quais o vigilante conduz Ventura; que ao silêncio do museu sucedesse uma longa panorâmica por entre as árvores, pautada por cantos de pássaros, nem que Ventura contasse sequencialmente a sua história, desde