

O CARÁTER ANTI-ILUSÓRIO DO CINEMA DE PEDRO COSTA

Nelson Araújo¹

Resumo: O cinema português contemporâneo é fértil em exemplos de aproximação ao real, encontrando neste jogo artístico uma forma de injetar verdade à ficção. Pedro Costa tem construído a sua obra numa consciência do cinema enquanto arte ressonante da realidade, assumindo a partir de um jogo de luz e sombras uma natureza política para o ato de filmar. Propomos a sinalização da liquidação do carácter ilusório no cinema de Pedro Costa bem como as implicações metodológicas para chegar àquele resultado.

Palavras-chave: ilusão, realidade, ficção.

Contato: nelson.araujo@esap.pt

O cinema contemporâneo português tem apresentado propostas que integram de várias formas a realidade, aspirando, nesta operação, retirar ilusão ao jogo do faz de conta da ficção. A estreita relação da realidade com a matéria imagética tem cristalizado, nas obras de Pedro Costa, a problematização dos meios de produção e as relações sociais, inscrevendo o seu trabalho numa abordagem artística que encontra, no cinema, possibilidades de atividade política. O carácter irreconciliável, dos últimos filmes daquele realizador, com os modelos dominantes, deixam-nos um rasto de luta contra a fraude sentimental que a encenação naturalista explora, explorando, nesta dialética artística, um processo de produção solitário conectado com o real. É precisamente esta regulação fílmica que me interessa, aqui, analisar.

A dimensão anti-ilusória do cinema de Pedro Costa exterioriza a busca de uma metodologia de trabalho que se foi aperfeiçoando ao longo da sua carreira. O percurso deste estudo passa pois pelos saltos metodológicos que observamos de filme para filme, nas suas longas-metragens, e as consequências que dali derivam na procura de uma linguagem não-ilusionista. Ser-me-á útil nesta abordagem as preocupações do dispositivo brechtiano no desmascaramento das fórmulas ilusórias que ainda hoje perduram no teatro e no cinema.

A confrontação com as pesadas dinâmicas do cinema, no período de rodagem, terá surgido ainda quando Pedro Costa foi assistente de realização de João Botelho em *Um Adeus Português* (1986) e de Jorge Silva Melo em *Agosto* (1988). Mas é com a sua

¹ Doutor pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo, investigador no Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior Artística do Porto (ESAP), uID 4041.

primeira obra – *O Sangue* (1989) – que Costa assume a liderança de uma equipa e tem de se confrontar com a pressão do calendário de rodagem, o rigor do guião e mesmo com a gestão de conflitos que emergem daquele contexto. A tensão que daqui decorre terá uma influência no processo criativo de Pedro Costa, começando este a consciencializar-se da fachada ilusória que rodeia a construção cinematográfica. Esta primeira obra será a base para as ruturas que se seguirão; Costa partirá à procura de outros fantasmas, mas seguramente convicto que os encontrará no mundo real e que, só assim, conseguirá demarcar-se do cinema que retira o homem da sua realidade. Da militância cinéfila de *O Sangue* (1989), não mais Pedro Costa abdicará das múltiplas possibilidades de se expressar, a partir dos jogos de luz e sombra, fazendo da luminosidade e da sua escassez um eixo nuclear da sua arte. Deste arranque perdurarão ainda os reflexos de Dreyer, Lubitsch, Murnau e, particularmente, Tourner.

O filme seguinte – *Casa de Lava* (1994) – anuncia já a passagem ao concretismo espacial e a renúncia aos modelos clássicos da narrativa. Esta obra, filmada em Cabo Verde, rebenta com o invólucro fílmico que Costa tinha posto em prática na sua primeira obra, transpirando desta, um conflito de ideias que encontra a sua tensão artística nos contrastes: argumento/ improvisado; filmar os atores/ filmar as pessoas autóctones; filmar os espaços definidos no guião/ partir à descoberta da ilha. A organização da matéria fílmica incorpora assim este posicionamento vacilante do realizador e que ele exprime da seguinte forma:

“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 fazer naquela terra (...). À minha volta via estas pessoas um pouco perplexas os cabo-verdianos que apenas faziam figuração que apenas ajudavam com os transportes, os alojamentos ou a comida. Eu queria era fazer um filme com eles e esquecer a equipa” (Costa & Rector 2012, 14).

Casa de Lava (1994) é pois o nosso ponto de partida relativamente ao exercício cinematográfico de Pedro Costa para retirar ilusão às suas imagens, ou dito de outra forma, o início de um esforço artístico para não induzir o espectador num erro perceptivo (Smith 2004). É precisamente nas paisagens filmadas que Pedro Costa, contrariando as suas afirmações de não ser um realizador de planícies e montanhas, ejeta, na fita, doses do real que trabalham na neutralização da ilusão. Costa filma com mestria os espaços estéreis da ilha de Cabo Verde, extrapolando uma irmandade imagética entre a clausura

espacial da ilha e o esgotamento emocional das personagens. A capitulação do humano, perante a natureza, decorre, neste filme, da imagem e não da narrativa, contrariando as convenções ficcionais de induzir a emotividade nas palavras. O desencanto humano é aqui creditado pelos rostos dos cabo-verdianos e pelo reflexo da aridez que os rodeia: nada é produzido artificialmente pois o realizador faz o seu filtro a partir do real.

Outro travão na ilusão, em *Casa de Lava* (1994), é o fracionamento narrativo; mais do que uma história, o filme mostra-nos uma enfermeira à deriva num espaço, sem que a passagem de planos nos integre num fluxo de causalidade narrativa; e é esta guerrilha visual, comandada a partir das necessidades de real por parte de Costa, que a narrativa estilhaça, deixando, contudo, algumas pistas que necessitam de particular atenção para serem apreendidas, pois o filme liberta-se da necessidade de contextualizar a história. São estes apagões e exclusões narrativos (Lyotard 2004) que, brechtianamente falando, evitam a identificação do espectador com a trama e promovem o confronto com a realidade de um povo e a sensação de estranhamento perante a intriga.

Pedro Costa na viagem de regresso de Cabo-Verde traz na mala correspondência para entregar no bairro das Fontainhas, local onde a comunidade é maioritariamente cabo-verdiana. Este contacto promoverá uma imersão, particularmente produtiva, do cineasta, neste bairro. *Ossos* (1997), o primeiro filme da trilogia das Fontainhas avança mais ainda na libertação das amarras do esquematismo narrativo; a fricção na intriga passa para um lado periférico, demarcando-se do dramatismo da fábula. Nesta obra somos confrontados com intervalos, desenvolvimentos irregulares e desconexos, “há personagens no filme que não fazem nada, que quase não participam na história” (Wall 2009, 151). Com esta fraturação narrativa e passagens abruptas, Costa dispensa a sucessão de acontecimentos encadeados para os legitimar na depuração visual.

A aproximação ao mundo real tem, em *Ossos* (1997), outra conquista na sedimentação imagética de Pedro Costa: o recurso a não-atores para as personagens principais, onde se destaca Vanda Duarte, ainda a representar a personagem de Clotilde. Neste filme, Costa assume a separação com o virtuosismo da interpretação naturalista, encontrando nas figuras, nos corpos de elementos da comunidade das Fontainhas, uma estratégia artística capaz de eliminar ilusão e, desta forma, plantar verdade nas suas imagens. Ainda na representação pressente-se já a tendência de Pedro Costa para trabalhar a carga gestual, a partir de uma intenção política, entrando novamente em territórios brechtianos. “As personagens de Costa parecem frequentemente separadas do

próprio corpo, mortos-vivos que nunca estão bem aqui” (Gallagher 2009, 44), ficando os atores entregues à dicção do texto, promovendo, assim, tensão reflexiva no espectador e abrindo espaço para que este se concentre na totalidade da imagem.

É na rodagem de *Ossos* (1997) que Pedro Costa percebe que a sua relação artística com o bairro das Fontainhas estava para durar, pois é nessa fase que decide continuar a trabalhar o mundo das pessoas que sofrem, mas desta vez, num território concreto e com a participação direta de elementos daquela comunidade. *O Quarto da Vanda* (2001) assume-se como a obra em que Pedro Costa consegue impor o rigor cinematográfico que lhe sentia fugir nas obras anteriores. Se nestas, sentia-se a hesitação entre uma narrativa convencional e uma narrativa em fuga dos movimentos ascendentes e descendentes das fórmulas argumentativas, *O Quarto da Vanda* (2001), assume uma fluidez desvinculada de qualquer guião; cada cena assume um valor independente da seguinte e as elipses renunciam às pistas de temporalidade. Se existe uma lógica linear na narrativa, esta parece obedecer à movimentação espacial: quarto – casa – rua – bairro.

A grande revolução metodológica de *O Quarto da Vanda* (2001) está, contudo, no corte com o aparelho cinematográfico de rodagem; Pedro Costa passou longas temporadas no bairro das Fontainhas com a sua câmara, tendo criado vínculos de amizade com a comunidade. Esta proximidade afetiva e a redução dos meios de produção aos mínimos permitiram que o realizador confluísse a sua imagética para um elevado nível de intimidade. Este contexto, aliado às suas qualidades de registo, criou um modelo de filmagem verdadeiramente artesanal, que nos introduz no bairro, a partir de um quarto e transporta para as imagens os aromas de uma comunidade enclausurada na cidade, deixando, contudo, intacta a sua dignidade. Costa, não nos propõe um filme sobre a pobreza do bairro, mas sim uma perspetiva sobre a riqueza humana que encontramos naquele cenário de vidas precárias. Não existem maus nem bons no cinema de Pedro Costa, existem seres humanos votados ao esquecimento, não fantasiando, o realizador, com heróis imaculados perante as circunstâncias sociais que os rodeiam. Mais uma vez sinalizamos aqui uma estratégia brechtiana: o realizador destaca o ambiente em que os homens vivem, numa construção dramática que não é adulterada pelo ponto de vista do herói, dando relevo às vidas do bairro, encontrando em todas elas, atos heroicos. Mais do que vencedores, Costa apresenta-nos pessoas reais, com percursos errantes e, por isso mesmo, humaniza as suas personagens, promovendo o espanto e a admiração no espectador.

A afirmação do caráter anti-ilusório do cinema de Pedro Costa tem na obra *O Quarto da Vanda* (2001) outra característica que nos permite formular uma tonalidade cinematográfica muito pessoal: o cineasta ensaiou repetidamente com os seus atores as suas histórias pessoais acabando o resultado final por ser o encontro da realidade com a fábula. Ou seja a partir de uma base real, o realizador ficciona, fabrica o cinema, teatraliza, mas na sua base está a vida dos próprios atores, o seu espaço social e, claro, eles próprios a encenarem as suas próprias personagens. Como afirma Costa – “só se chega à realidade pela ficção” (Ferreira & Pinto 2005, 83) e para tal, utiliza ramais de realidade, na sua ficção, para lhe retirar ilusão.

A sistematização da encenação e o rigor que Pedro Costa coloca no interior do plano, manifesta a sua descrença na improvisação, características artísticas que encontramos na obra de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, dupla de cineastas que Costa filma em *Onde Jaz o teu Sorriso?* (2001). Documentário de homenagem, o realizador furta-se da tendência daquele género cinematográfico para documentar e, desde logo, se percebe a tendência para contrariar a habitual proximidade da câmara em relação a quem fala; Costa dilui a sua câmara na sala de montagem, cultivando a discrição e optando por filtrar a realidade. De facto, as imagens furtam-se a mostrar o auditório composto por estudantes que assistem a uma aula de remontagem, da obra *Sicilia!* (1999) de Huillet e Straub. Com esta metodologia, Costa remete para o espectador o trabalho de leitura da totalidade da realidade, focalizando-se, como admirador, na dialética criativa dos dois cineastas, mantendo, contudo, uma respeitadora distância relativamente ao trabalho que aqueles efetuam. A exteriorização de apenas uma parcela da realidade denota, em Costa, uma vontade de fuga do documentário convencional, ganhando esta hipótese consistência quando confrontada com as palavras de Costa: “O documento é uma coisa terrível... não abre janelas, fecha muitas portas. O documento fecha. É um relatório” (Ferreira & Pinto 2005, 83).

Em *Juventude em Marcha* (2006), Pedro Costa volta a mergulhar na comunidade das Fontainhas, entretanto transferida para o Casal da Boba, mudando o seu foco, de Vanda para Ventura, sobressaindo, desde logo, a sua representação inexpressiva ao recitar as palavras monocordicamente como de um fantoche se tratasse. Costa retira de Ventura os textos, lapidando nos ensaios a sua dicção e trabalhando uma relação de interioridade entre os textos e ator, situação só possível por aqueles decomporem episódios da vida de Ventura. Este jogo artístico, entre o ator a representar, a sua personagem, as suas histórias de vida e os novos espaços do Casal da Boba, segura a

ficção ao real, travando a entrada da ilusão. A qualificação fílmica estabelece as suas bases na relação de afeto que o realizador tem com os seus atores, perpassando nos silêncios e na disponibilidade de entrega para a câmara, uma cumplicidade trabalhada durante largos meses. Esta será uma das formas de Costa retirar ilusão ao que de si é tendencialmente ilusório; Costa é amigo de Ventura, conhece o seu passado, o seu quotidiano, os seus amigos, socializa com ele, e é este nível de intimidade que lhe vai permitir reconstruir a realidade com uma forte carga política. Os textos não literários, extraídos das vivências dos atores e as imagens de Pedro Costa não invocam a sua situação de excluídos, exprimem a emotividade dos que sofrem, amplificando as vidas normais para vidas extraordinárias. A riqueza política da sua matéria fílmica está pois, nesta extração da nobreza dos marginalizados e na conexão que estabelece entre o real e a ficção.

Em *Juventude em Marcha* (2006) Ventura procura perceber qual a situação dos seus vizinhos das Fontainhas, agora deslocados pelos serviços sociais para um bairro camarário; em *Cavalo Dinheiro* (2014) somos transportados para um túnel que nos leva a um espaço dominado pelos fantasmas do passado de Ventura. Entramos no domínio do mental, em que o espaço e o tempo são recriados, abandonando Pedro Costa o concretismo das obras anteriores, passando a uma fase mais abstrata em que o foco é a mente e o corpo de Ventura. De facto, encontramos espaços produzidos como o hospital que, simbolicamente, se traduz num asilo psiquiátrico ou numa prisão, mas que parte de um facto da vida de Ventura: o seu ferimento resultante de uma luta com facas. Também a cena do ascensor é produto do passado de Ventura, nomeadamente de uma visão no período revolucionário de abril em que lhe aparecia, no elevador, um soldado de metal para o matar. Costa imerge no passado de Ventura, exorciza os seus fantasmas e entra numa dimensão poética - e que outra via nos ajuda a suportar o fardo da realidade? Não estamos pois a falar de ilusão mas sim de lirismo para expressar a dor dos vencidos, falamos de um sofrimento real de quem foi explorado, perdeu a sua família e a sua casa e nesta deriva perdeu a capacidade de sonhar - Ventura não têm ilusões relativamente à realidade, não tem perspectivas de mudança. A sobretensão da realidade na ficção é também palpável na figura de Vitalina Varela, mulher caboverdiana, que procura o rasto da morte do marido, lutando pela sua pensão de viuvez e a sua legalização, ficando na imagem os traços do seu rosto, num jogo de luminosidade que define ao que Pedro Costa vem: dar um brilho épico aos esquecidos.

Considerações Finais

Pedro Costa, numa fuga da dimensão fantasiosa do cinema e das limitações da objetividade documental, protagoniza a edificação de um modelo de produção distante do paradigma dominante no qual a sua única excentricidade reside no tempo que dispõe para filmar. Este primado permite-lhe entrar num regime de experimentação fílmica que, mantendo múltiplas relações com a realidade, nos faz sentir que algo não está bem no mundo que vivemos e, neste sentido, não renega ao cinema as suas potencialidades políticas. Nesta qualificação artística, Costa explora as possibilidades da ficção, rompendo com os seus circuitos ilusórios ao reconfigurar a representação do real e provando que a ficção pode produzir intriga com personagens ancoradas à realidade e é esta medida que nos explica a frase que Pedro Costa gosta de verbalizar: “Bater Hollywood no seu próprio terreno” (Costa & Rector 2012, 139).

BIBLIOGRAFIA

- Costa, Cyril N. & Rector, Andy. 2012. *Um Melro Dourado, um Ramo de Flores, uma Colher de Prata*. Lisboa: Midas Filmes/Orfeu Negro.
- Ferreira, Oliveira M. & Pinto, José Alberto (ed.). 2005. *Corte e Abertura*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo.
- Gallagher, Tag. 2009. “Straub Anti-Straub.” In: Cabo, Ricardo Matos (coord.). *Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 40-51.
- Lytard, Jean-François. 2004. “O Acinema.” In: Ramos, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Editora Senac, 219-231.
- Smith, Murray. 2004. “Espectatorialidade Cinematográfica e a Instituição da Ficção.” In: Ramos, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Editora Senac, 141-169.
- Wall, Jeff. 2009. “A Propósito de Ossos.” In: Cabo, Ricardo Matos (coord.). *Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 151-155.

FILMOGRAFIA

- Botelho, João. 1986. *Um Adeus Português*. Instituto Português de Cinema.
- Costa, Pedro. 1989. *O Sangue*. Trópico Filmes.
- Costa, Pedro. 1994. *Casa de Lava*. Madragoa Filmes.
- Costa, Pedro. 1997. *Ossos*. Madragoa Filmes.
- Costa, Pedro. 2001. *O Quarto da Vanda*. Contracosta Produções.
- Costa, Pedro. 2001. *Onde Jaz o teu Sorriso?* Contracosta Produções.
- Costa, Pedro. 2006. *Juventude em Marcha*. Ventura Film.
- Costa, Pedro. 2014. *Cavalo Dinheiro*. Sociedade Óptica Técnica.
- Melo, Jorge Silva. 1988. *Agosto*. Arion Productions.
- Straub, Jean-Marie & Huillet, Danièle. 1999. *Sicilia!* Pierre Grise Productions.